Comentario al soneto «¿No ves a Behemoth, cuyas costillas» de Quevedo

Santiago Fernández Mosquera
Universidad de Santiago de Compostela

La elección de un determinado texto para un ejercicio como el que se plantea en este volumen es siempre compleja porque se ha de escoger una pieza ejemplar dentro del *corpus* quevediano. O todo lo contrario, por no ser singular, debería ilustrar una faceta general de la producción poética de nuestro autor. Con esa intención he elegido este soneto que no es por sí mismo especialmente significativo, pero que evidencia una de las características esenciales de la literatura quevediana: la reescritura. Y siendo la más importante, no será, con todo, la única que se podrá señalar con valor general dentro de su poesía.

Me he ocupado en otros lugares tanto del soneto elegido —«¿No ves a Behemoth, cuyas costillas»[1]— como de la técnica de la reescritura en Quevedo[2]; a ellos me remito desde ahora para no repetir ideas y bibliografía ya adelantadas en su momento. No puedo resistirme, sin embargo, a volver a recordar ahora a quienes se han ocupado de estudiar esta característica de nuestro autor. Los trabajos de Claudio Guillén, Lía Schwartz, Marie Roig Miranda, Valentina Nider o el mismo Borges son referencias obligadas, entre muchas otras, en la consideración de la reescritura quevediana[3], por no hablar del concepto teórico de reescritura sobre el

[1] Quevedo, *Poesía original…*, núm. 159.

[2] Ver mi último trabajo sobre la reescritura quevediana: Fernández Mosquera, 2000. En él se recogen las referencias bibliográficas esenciales sobre el asunto así como unas premisas teóricas aplicadas a la literatura de Quevedo que tendré en cuenta en este comentario y que no repetiré. Además, sobre este soneto he tratado anteriormente en Fernández Mosquera, 1994.

[3] Guillén, 1982, pp. 493: «Muchas veces el camino literario conduce directamente de la palabra a la palabra. En el quehacer de Quevedo, escritura y reescritura van íntimamente unidas». Roig Miranda, 1989, pp. 237-250, dedica un apar-

que se ha escrito más y del que he avanzado algunas ideas aplicadas a Quevedo en los trabajos ya referidos.

Retrató al demonio perifraseando, en el rigor que cabe
en el soneto, las palabras de Job con que le retrata,
cap. II, «Ecce Behemoth».

¿No ves a Behemoth, cuyas costillas
son láminas finísimas de acero,
cuya boca al Jordán presume entero
con un sorbo enjugar fondo y orillas?

¿Por dientes no le ves blandir cuchillas,
morder hambriento y quebrantar guerrero,
que tiene por garganta y tragadero
del infierno las puertas amarillas?

¿No ves arder la tierra que pasea,
y que como a caduco tiene en menos
el abismo que en torno le rodea?

Sus fuerzas sobre todos son venenos:
él es el rey que contra Dios pelea,
rey de los hijos de soberbia llenos.

Sigo la edición de Arellano-Schwartz[4], aunque tengo en cuenta la clásica de Blecua[5], quien lo numera con el número 159. Conviene, no obstante, recordar que el texto aparece con el número de orden XIII en la musa *Urania* de *Las tres musas* publicadas por Aldrete en 1670[6] y que no se conocen otras versiones que no sea la editada por el sobrino de Quevedo. Forma parte de un conjunto más amplio de lo que llama el editor *Sonetos sacros* y que antecede a *Lágrimas de un penitente*. Aunque falta un estudio de conjunto sobre la poesía religiosa de Quevedo[7], Varela Gestoso ha analiza-

tado a la autorreescritura quevediana con el significativo título de «Quevedo source de lui-même». Ver Nider, en Quevedo, *La caída*…, y Schwartz, 1987, pp. 191-219 (comienzo del capítulo «Prácticas de la "imitatio": el motivo clásico de las plegarias a los dioses»).

[4] Cito por la edición de Arellano y Schwartz, Quevedo, *Un Heráclito*…, p. 84.

[5] Cito por la edición Quevedo, *Poesía original*…. El resto de poemas citados lo serán por esta edición.

[6] Ver Quevedo, *Las tres musas*…, pp. 224-25. La reciente y magnífica edición facsímil realizada por Pedraza Jiménez y Prieto Santiago facilita la consulta de los textos, así como el prólogo del profesor Felipe B. Pedraza ilustra el proceso de confección de libro, de su calidad literaria y de su fiabilidad dispositiva y textual. De la misma forma, distingue las dos ediciones con fecha de 1670 señaladas como A y B, siendo la primera la editada facsimilarmente.

[7] Tenemos la tesis de Davis, 1975, y el trabajo de Martín Pérez, 1980, como marcos generales, así como la última introducción de Carreira, 2001.

do muy perspicazmente algunos aspectos relacionados con la técnica de la reescritura[8], con la *dispositio* de los textos de *Urania* que habían pertenecido al *Heráclito cristiano*[9] y con las fuentes de la poesía religiosa[10]. Por su parte, Alfonso Rey inserta los *Sonetos sacros* de la musa *Urania* en el contexto general quevediano de conjuntos dispositivos homogéneos que obedecen a un designio más o menos explícito del propio Quevedo[11].

Por todo ello es necesario no sólo conocer la fiabilidad del texto que comentaremos, sino en qué lugar y cómo aparece publicado. Sabido es la importancia que Quevedo otorgaba a la distribución y ordenación de sus textos definitivos. Así sucede con el *Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi* o *Lágrimas de un penitente.* En estos conjuntos, más allá de una determinada colocación, se ha de buscar un elemento narrativo integrador entre los diferentes poemas. En otros casos, como sucede en *Polimnia* —según ha estudiado Rey—, sin llegar a ese nivel de cohesión interna, la *dispositio* de los diferentes textos tampoco es casual y obedece a un criterio de ordenación temática coherente. Nuestro poema, pues, se integra en el conjunto titulado *Sonetos sacros,* con una numeración en romanos concreta y tiene en común con el conjunto en que está colocado, al menos, su adscripción religiosa y sobre esta situación se

[8] Varela Gestoso, 1998.

[9] Varela Gestoso, 1995.

[10] Comenta Varela Gestoso, 1999, pp. 349-50 con respecto a los *Sonetos sacros:* «Caso distinto es el representado por los *Sonetos sacros*, que traslucen en general un mayor alarde de erudición que las composiciones del *Heráclito*, erudición equiparable a la desplegada en las obras en prosa doctrinal más tardías, *Virtud militante* (1636), *Providencia de Dios* (1641-1642), *La caída* (1643), con las cuales algunos sonetos presentan notables semejanzas en la recreación de determinadas citas, pasajes bíblicos y de los autores de la patrística. En estos poemas el peso de la tradición de los autores clásicos latinos es menor, y mayor la presencia de escritores cristianos que trasluce una preocupación por la ortodoxia y por la erudición cristiana. […] Tanto la *inventio* como la *elocutio* de los *Sonetos sacros* tienen como fuentes pasajes bíblicos y patrísticos. En unos casos recrea fielmente la fuente (que, en ocasiones, aparece especificada en el epígrafe del soneto) […]. En otros casos nos encontramos ante motivos que se habían constituido en verdaderos tópicos de la tradición cristiana y como tales habían sido recreados hasta la saciedad por los comentaristas bíblicos, por lo que resulta especialmente complicado establecer una fuente concreta de imitación».

[11] Ver Quevedo, *Poesía moral…*, p. 31: «*Sonetos sacros* constituye, más que una secuencia al modo de *Heráclito cristiano* o *Lágrimas de un penitente*, un conjunto temática y estilísticamente homogéneo pero sin ninguna base narrativa, análogamente a *Polimnia*. […] Algunas de sus *musas* o secciones menores parecen haber sido elaboradas con el mismo criterio que en la edición de 1648, entre ellos los *Sonetos sacros*, probablemente confeccionados con textos dispuestos por González de Salas». Y explicitando más lo que el profesor Rey insinúa, el orden dispuesto en *Urania* se debe, en última instancia, a Quevedo ya que Aldrete no modificó los papeles que le llegaron de su tío, tal vez de la mano de González de Salas. Esta idea está, para la poesía amorosa, más contundentemente expuesta y justificada en Fernández Mosquera, 1999, pp. 345-46.

han de construir las expectativas de recepción de un lector coetáneo, si se quiere ser fiel a lo que se dispuso (tal vez, como creo, por el propio poeta) en el siglo XVII. Y si reconstruimos filológicamente la situación hermenéutica del texto, tendremos más posibilidades de hallar hoy el significado más exacto de los poemas.

Esto no impide que alguno de estos textos sea susceptible de interpretaciones no estrictamente religiosas. El mismo Quevedo lo favorece y facilita cuando utiliza los mismos lugares en situaciones no estrictamente doctrinales o religiosas. Se trata, desde otra perspectiva, de una característica muy definitoria de nuestro autor, que ha sido subrayada en la bibliografía ya citada y que se explica agudamente en el trabajo de Ettinghausen[12].

La mejor prueba de dicha reutilización es la individualización de un intertexto que, además de en el soneto, se repite, con mayor o menor fidelidad, en otros lugares de la obra quevediana en los que puede tener un valor religioso o político. Esa «desviación temática», como la llamaba hace años, es, por otra parte, una técnica muy querida por Quevedo y por ciertos usos conceptistas. Así lo sistematizó ya Gracián en el «Discurso XXXIII» de su *Arte de ingenio*[13], concretamente para textos sagrados: «Las autoridades que se acomodan unas veces son sagradas, y débense ajustar a cosas graves y decentes». En principio, se parte de la práctica de la *imitatio* y de la ilustración por medio de distintos lugares y *auctores*, común a toda tradición culta y humanista. Pero, en el uso de dicha *imitatio*, Quevedo puede imprimir su sello cuando se «desvía» aparentemente de la utilización tradicional de los autores o en un empleo no siempre convencional de los lugares que cita. No es, con todo, práctica muy habitual, en particular cuando escribe de materia grave. Así lo ha explicado Valentina Nider:

> En conclusión, Quevedo, traductor, glosador y exégeta del texto bíblico en sus obras doctrinales, en sus obras festivas y satírico morales utiliza la materia bíblica y litúrgica como repertorio de ejemplos y alusiones para convertirla así en un elemento más de su complejo discurso. Su actitud prudente se manifiesta en las citas, escasas y generalmente muy conocidas, como requiere Gracián, y cuyo uso agudo tiene generalmente una tradición previa. No obstante, es posible detectar una múltiple estrategia del narrador con el fin de tomar distancias del ejemplo jocoso de las mismas, intento que no impide, en la mayoría de los casos, una posterior censura (o autocensura)[14].

Aun dentro de la ortodoxia general quevediana, destaca la profesora Nider que nuestro poeta utiliza una «múltiple estrategia del

[12] Ettinghausen, 1995.
[13] Gracián, *Arte de ingenio*..., p. 316.
[14] Nider, 1999, p. 205.

narrador» para no caer en posibles heterodoxias, lo cual es una solución literaria a un problema ideológico y hermenéutico. Y, con todo, se producirá una censura y unos ataques muy virulentos por parte de sus enemigos, precisamente por traspasar ciertos límites en su búsqueda de novedad literaria, poética. Si Quevedo cae en alguna falta de respeto a la moralidad exegética se debe, no a su intención por disentir, sino a su afán por crear, a su condición de poeta[15].

Quevedo utiliza los lugares bíblicos también desde otra perspectiva menos apegada a la tradición culta; tiene que ver con la técnica sermonaria tan utilizada por él en su prosa, de ahí su tendencia a glosar y comentar fragmentos de textos sagrados, muchas veces dentro de la más estricta tradición patrística. En esa línea, sí que no suele apartarse de la exégesis ortodoxa, aunque pueda, en ocasiones, ampliar pragmáticamente los significados doctrinales, pero ese camino interpretativo es también tradicional en la exégesis bíblica, singularmente en los Padres de la Iglesia.

Cuestión un tanto diferente es el aprovechamiento de textos sagrados para agudezas o equívocos en géneros y temas ajenos al ámbito grave, como ha estudiado Valentina Nider en su artículo ya citado. Y aquí también se puede establecer una diferenciación de grado en el uso de las fuentes, de las autoridades, en Quevedo, sobre todo si el resultado quiere ser entendido como un concepto; es decir, de nuevo, un resultado más literario que ideológico.

Es ahí cuando, si se produce una utilización de la cita como elemento base para la elaboración del concepto, Quevedo se aleje de la mera glosa amplificadora y enriquezca o «desvíe» —incluso manipule— la cita original por medio de los procedimientos retóricos a los que es sometida, hacia un significado ingenioso o dotándolo de un valor pragmático y circunstancial más acusado. Lo ha teorizado ya Mercedes Blanco con otras palabras:

> Puede por tanto sostenerse la hipótesis de que lo característico de la intertextualidad ingeniosa no es la correspondencia entre dos enunciados sino la identificación del sujeto que habla o escribe con otro sujeto. Esta identificación se apoya en alguna semejanza, que puede ser muy superficial, entre las circunstancias de la enunciación presente y las que presupone el enunciado que se cita. También en los demás ejemplos de concepto por acomodación, la correspondencia se sitúa no entre la cita y su inmediato contexto verbal sino entre la cita y el contexto global de la enunciación; ello lleva consigo la identificación del sujeto que habla

[15] Es lo que he intentado demostrar en otro trabajo: Fernández Mosquera, 1998, pp. 77-78: «La ruptura del decoro que está detrás de muchas de la reconvenciones que se le hacen a Quevedo es precisamente una consecuencia de su actitud literaria y pragmática en estos textos».

con el sujeto implicado en la cita y una distribución de papeles a los demás actores conforme con esta primera identificación[16].

Sin embargo, este proceso es gradual y raramente —tal vez casi nunca, para no caer en la heterodoxia de la que le acusaban— Quevedo llega a la modificación final. Sí, por contra, siempre se produce un proceso de literaturización del texto base que es, a mi juicio, lo más interesante y característico de nuestro poeta.

Dicho proceso, y no la abierta transformación ideológica, es lo que tiene lugar en el soneto elegido para este comentario. La mera comparación con la fuente bíblica —tal vez directa— podrá ilustrarnos el hábil y brillante procedimiento quevediano que va de la formalmente más simple condensación de un texto amplio en un soneto hasta la intensificación de unos valores poéticos que simplemente están anunciados en el texto original. En otro trabajo avancé la fuente —ya indicada, aunque no con precisión, en el epígrafe del soneto— sobre la que Quevedo construye el poema[17]; recuerdo aquí el texto completo de la *Vulgata* para mayor comodidad[18]:

Ecce Behemoth quem feci tecum, (v. 1)
Foenum quasi bos comedet.
Fortitudo eius in lumbis eius
Et virtus illius in umbilicis ventris eius.
Stringit caudam suam quasi cedrum;
Nervi testiculorum eius perplexi sunt.
Ossa eius velut fistulae aeris,

Cartilago illius quasi lamminae ferreae (v. 2)
Ipse principium est viarum Dei;
Qui fecit eum applicabit gladium eius;
Huic montes herbas ferunt;
Omnes bestiae agri ludent ibi.
Sub umbra dormit in secreto calami
Et in locis humentibus.
Protegunt umbrae umbram eius;
Circumdabunt eum salices torrentis.
Ecce absorbebit fluvium et non mirabitur,
Et habet fiduciam quod influat Iordanis in os eius[19].

Sternutatio eius splendor ignis,
Et oculi eius ut palpebrae diluculi.
De ore eius lampades procedunt,
Sicut taedae ignis accensae.

[16] Blanco, 1988, p. 108.
[17] Fernández Mosquera, 1994.
[18] Subrayo aquellos versículos que tienen una relación más directa con el poema y remito entre paréntesis al verso concreto del soneto.
[19] *Job*, 40, 10-18. Corresponden a los versos 3-4.

De naribus eius procedit fumus,
Sicut ollae succensae atque ferventis.
Halitus eius prunas ardere facit,
Et flamma de ore eius egreditur[20]. (vv. 5-8).

Fervescere faciet quasi ollam profundum mare,
Et ponet quasi cum unguenta bulliunt.
Post eum lucebit semita; (v. 9)
Aestimabit abyssum quasi senescentem. (vv. 10-11)
Non est super terram potestas quae comparetur ei, (v. 12)
Qui factus est ut nullum timeret.
Omne sublime videt:
Ipse est rex super universos filios superbiae[21] (vv. 13-14)

Lo primero que llama la atención es el proceso de condensación que los textos bíblicos procedentes del *Libro de Job* sufren al ser trasvasados a un género estrófico tan delimitado formalmente como el soneto. Se requiere, de este modo, la transformación de un estilo basado en la amplificación presente en el texto sagrado a un estilo condensado, epigramático, como exige el soneto. Se produce, pues, una *abreviatio*. No siempre será esta la técnica que usa Quevedo frente a sus fuentes, pero, en este caso, parece obligada por la exigencia formal de la forma estrófica elegida.

Sin embargo, la gran habilidad quevediana estriba en no perder ni un ápice de la fuerza descriptiva del monstruo ni tampoco la conclusión final de los capítulos bíblicos. La maestría de Quevedo se fundamenta en la elección de los distintos versículos claves, suficientemente caracterizadores, y a partir de ellos, en la creación de conceptos (si se le quiere llamar así) que buscan la eficacia descriptiva, la agudeza, y como buen barroco, la *meraviglia*. Contamos excepcionalmente, por si fuera poco clara dicha elección, con un comentario explícito del propio autor sobre este procedimiento. Es, además de una prueba de la consabida intertextualidad quevediana y ejemplo de asunción de otros valores, una clara muestra de cómo Quevedo acude a sus fuentes y elige lo más pertinente para sus propósitos:

> Temiendo aun en tanta majestad el contagio desta nación que describe y dibuja Job, cap. 39, en Behemoth y Leviatán: «Ecce Behemoth» («Veis a Behemoth»). *No me detendré en todo el capítulo por no hacer comentario ni discurso.* Repararé en el verso 13 y en el 18 que retratan en este monstruo el pueblo hebreo: «Ossa eius velut fistule eris, cartilago illius quasi lamine ferrae» («Sus huesos como cañones de metal, sus ternillas como láminas de hierro»). No es, Señor, de otra suerte su dureza. Los huesos destos pérfidos son cañones de batir; sus medulas son balas; sus ternillas, láminas de hierro. Éstos no son hombres, sino má-

[20] *Job*, 41, 9-12.
[21] *Job*, 41, 22-25.

> quinas de guerra. Con la carne arrebatan la batería sobre que se fabrican. Prosigue Job: «Ecce absorbebit fluvium, et non mirabitur, et habet fiduciam quod influat Iordanis in os eius» («Veisle que se sorberá el río y no se admirará, y tiene esperanza que ha de agotar el Jordán en su boca»).
>
> Aquí, Señor, declara la pretensión de este pueblo anatematizado por el río que se sorbe, y no se admira su sed insaciable de usuras y riquezas. Por el Jordán que espera agotar, declara que su negocio es agotar el baptismo, que yo así lo entiendo literalmente en la palabra «cerrar en su boca el Jordán», río donde Cristo baptizó y fue baptizado, aguas que fueron solar del baptismo, de donde prueba su nobleza y limpieza, en la ley de gracia, nuestra alma[22].

La elección viene explicada por un recurso común en todo comentario, muy cercano también a la técnica sermonaria: «No me detendré en todo el capítulo por no hacer comentario ni discurso». Quevedo selecciona y abrevia, pero con menos dice tanto, cuando no dice más. Es, por otra parte, ilustrativo que sea consciente de no acudir a géneros diferentes, es decir, «por no hacer comentario ni discurso», ni comentario bíblico, ni discurso sermonario cercano a lo que Quevedo denomina «tratado»[23]. Si en el memorial no es el momento adecuado, tampoco parece el soneto el mejor lugar. Y, sin embargo, el soneto recoge más elementos del texto sagrado porque, en principio, se plantea como un casi comentario o paráfrasis del texto bíblico; no se trata de una ilustración más, de una autoridad añadida a la confutación del memorial. En el soneto, el pasaje bíblico y los versos parafraseados de Quevedo tienen valor por sí mismos; en el memorial, no son más que un elemento de la argumentación.

Es ya esa una diferencia acusada en el empleo de la fuente y de ello se puede extraer una aparente paradoja: allí en dónde tiene espacio ilimitado para explayarse con la paráfrasis o la amplificación, recurre a menos cantidad de texto; en el soneto, constreñido por el propio formato estrófico, recoge más versículos bíblicos, aunque los somete a un proceso de *abreviatio* más llamativo. Ello se debe a la distinta función que la fuente tiene en los dos casos: ilustra la proposición argumentativa en el memorial y como elemento protagonista de la exposición en el caso del soneto.

De hecho, en la *Execración* se fija solamente en los versículos 10, 13, 18 de *Job*, 40, como por otra parte precisa abiertamente («Repararé en el verso 13 y en el 18»), que viene a resultar solamente el primer cuarteto del poema. En el memorial, el poeta recoge en exclusiva aquellos versículos que retratan la bestia, Behemoth, una descripción suficiente para identificar el horror del

[22] Quevedo, *Execración*, pp. 97-98.

[23] He analizado la conexión entre estos distintos géneros y la actitud de Quevedo en mi trabajo, ya citado, Fernández Mosquera, 1998.

monstruo con el pueblo judío y, finalmente, relacionarlo con el Jordán, río del bautismo y purificación que sorbe la nación hebrea como el propio Behemoth, según el escritor. Tiene, en consecuencia, un valor comparativo y pragmático.

Dicha descripción se amplia en el soneto, reescribiendo, además de los anteriores, los versículos 9-12 y 22-25 de *Job*, 41 para mezclar rasgos de Behemoth y Leviatán. El resultado casi será el mismo porque aquí recurrirá directamente al versículo 25 («Ipse est rex super universos filios superbiae») para anatematizar al conjunto de los «hijos de soberbia llenos» que, en una interpretación más clásica, serían los ángeles caídos por su soberbia y su rey, Satán, no tanto el pueblo judío. Como ya comenté en su momento, tampoco es descabellado atribuir a algunas naciones, por su arrogancia, la encarnación alegórica de la Bestia y no faltan lugares bíblicos que así lo ilustran, particularmente algún sueño del profeta Daniel[24].

Tiene lugar, por tanto, una diferenciación subrayable entre el significado del soneto frente al memorial: el soneto es susceptible de entenderse simplemente como la descripción de la bestia, el retrato de Satán sin más, especialmente en el contexto dispositivo de los *Sonetos sacros;* el memorial aplica dicho símbolo al pueblo judío. Sin duda, el valor pragmático y circunstancial, el carácter deliberativo, la intención de provocar una reacción determinada en el receptor inmediato de la *Execración,* explican en gran manera ese cambio de actitud por parte de la voz enunciadora, esa diferente interpretación de un mismo paso bíblico. Quevedo, incluso dentro de la ortodoxia, utiliza las fuentes sagradas tan legítima como arteramente para su propósito ideológico.

El soneto, pues, tiene como principal objetivo la descripción de un animal simbólico, que es entendido normalmente como el hipopótamo[25]. Apunta Ignacio Arellano:

> San Isidoro, en sus *Etimologías*, VIII, 11, 27, anota que es palabra hebrea cuya traducción latina es precisamente «animal» debido a que se precipitó desde el excelso cielo sobre la tierra y por sus merecimientos se convirtió en una bestia bruta. Se le llama también «Leviatán», es decir, 'serpiente de agua'. En la Biblia *behemot,* plural del hebreo *behêmâh* 'bestia', se usa para designar cuadrúpedos de toda especie. Para Santo Tomás es el elefante; Sánchez cree que es el toro, y Barzilai apuesta por el mamut antediluviano. Bochart lo identifica, y parece lo más probable,

[24] Ver *Daniel,* 7, 2-9.

[25] No habría que desdeñar, por otro lado, alguna interpretación no exactamente tradicional y que he encontrado en exégesis bíblicas no siempre ortodoxas las cuales identifican a Behemoth con un tipo de dinosaurio. Cierto que para nuestro interés importa poco el animal de referencia teniendo en cuenta el contexto y el valor simbólico que tendrá en la ulterior intelección de la Biblia y consecuentemente del soneto.

> con el hipopótamo. En todo caso, el valor simbólico (que tampoco es fijo y unánime) aceptado por Quevedo en este texto es corriente en los Padres de la Iglesia: Behemot es Satán, como piensa también San Isidoro[26].

Esta es la tradición exegética de la que parte la descripción quevediana. Veamos, ahora, cómo vierte en el poema dicha información: el procedimiento es fundamentalmente de índole elocutiva, estilística. Quevedo admiraba el estilo del *Libro de Job;* tenemos seguridad[27] de ello gracias a su comentario en *La constancia y paciencia*… y en un apartado que dedica específicamente al estilo:

> Este libro (llamémosle así) es en cierto género un poema dramático, una gravísima tragedia, en que hablan personas dignas della, todos reyes y príncipes; el lenguaje y locución digna de coturno[28]; magnífica y decorosamente grande[29].

Pues bien, elocutivamente, lo que más llama la atención en el soneto es la figura de la *evidentia* que procede directamente del «Ecce Behemoth» bíblico. La recurrencia anafórica de *No ves* en tres de las estrofas que conforman el soneto es elemento clave para la interpretación del mismo. La *evidentia* ('poner ante los ojos') es elemento esencial para la descripción. Quevedo demuestra su interés por la figura, entre otros lugares, con las anotaciones que realiza en su ejemplar de la *Retórica* de Aristóteles[30], pero también será protagonista de nuevo el recurso y el *Libro de Job,* justo el capítulo

[26] Arellano, 1999, p. 33.

[27] Tal vez el término «seguridad» sea un poco atrevido porque dado el uso directo de las fuentes y la habitual reescritura quevediana dicha seguridad se podría poner en cuarentena, al menos con respecto a *La constancia y paciencia*… ya que es deudora, en muchos casos directamente, de sus fuentes, como ha demostrado Del Piero, 1968. Sin embargo, si no fueran propias estas palabras al menos están asumidas por nuestro poeta.

[28] Entiéndase, 'digna de calzar coturno', es decir, «Usar un estilo alto y sublime, especialmente en la poesía», según el DRAE.

[29] Quevedo, *La constancia*…, p. 1482.

[30] Aristóteles, *Retórica*, 3, 11, 1411b 25 y 3, 11, 1411b 31-32. Anota Quevedo en los lugares citados de Aristóteles: «Representazion / es poner delante de los ojos de tal manera / las cosas que se bea lo que se oie» (ver López Grigera, 1998, pp. 129 y 166). Este trabajo de la profesora López Grigera es, por su parte, imprescindible para analizar la relación del poeta con la retórica y la importancia que tiene en las ideas y en la práctica literaria de Quevedo. Además de fijarse en Aristóteles, Quevedo cita a Antonio Lulio en los *Preliminares literarios a las poesías de fray Luis de León*, véase ahora la edición de esta obra a cargo de Rivers, 1998, p. 55, a cuyas notas me remito desde ahora. Se trata de una cita significativa porque Lulio es un exponente preclaro de la influencia de Hermógenes y la retórica bizantina en España, la cual otorga gran importancia a la *evidentia* dentro de los tipos de estilo y las fórmulas para lograrla. Lo anota Rivers en la obra señalada y Antonio Azaustre, con más datos, en su próxima edición de este prólogo de Quevedo, referencias que, como siempre, tanto le agradezco.

anterior, en la descripción del caballo, como ha analizado recientemente Martinengo[31]. Puede resultar curioso, y es cuando menos sintomático, que nuestro autor elija unos pasos bíblicos tan cercanos para ejecutar con maestría este color retórico en dos géneros bien distintos que, por otro lado, lo llevan a utilizar otros recursos generales diferentes: la *abreviatio* en el soneto, la *amplificatio* en el texto en prosa.

La *evidentia,* por lo tanto, elemento esencial de la descripción vívida (no en vano la denominan ἐνάργεια los retóricos bizantinos como Antonio Lulio) cobra mayor protagonismo en el texto porque está enfatizada por la negación. Sin duda, la pregunta con la partícula negativa es un refuerzo afectivo que cobra mayor relevancia al repetirse recurrentemente y en posición anafórica en tres ocasiones, las mismas que las estrofas interrogativas que describen las acciones malignas de la bestia. Sólo en el segundo cuarteto se produce un pequeño desplazamiento de la posición inicial («¿Por dientes *no le ves* blandir cuchillas») que, como toda estructura tripartita, recupera la ley retórica del segundo miembro no exactamente equivalente al primero y tercero.

Esta fórmula para la *evidentia* (*No ves, ves*) es bien querida por Quevedo quien la utiliza en múltiples ocasiones. Lo hace en poemas morales[32], amorosos[33], encomiásticos[34], satíricos[35], pero lo más

[31] Martinengo, 2000. El, como siempre, magnífico trabajo del profesor Martinengo sirve para insertar este soneto dentro de lo que él llama la «poética de la evidencia». A sus páginas me remito para el asentamiento teórico de la figura, su importancia en la poética quevediana y su ilustración teórica.

[32] Ver *PO,* núm. 88, vv. 1-8: «¿*Ves,* con el oro, áspero y pesado, / del poderoso Licas el vestido? / ¿*Ves* el sol por sus dedos repartido, / y en círculos su fuego encarcelado? / ¿*Ves* de inmortales cedros fabricado / techo? ¿*Ves* en los jaspes detenido / el peso del palacio, ennoblecido / con las telas que a Tiro han desangrado?»; y *PO,* núm. 123.

[33] Ver *PO,* núm. 345, vv. 1-8: «¿*No ves,* piramidal y sin sosiego, / en esta vela arder inquieta llama, / y cuán pequeño soplo la derrama / en cadáver de luz, en humo ciego? / ¿*No ves,* sonoro y animoso, el fuego / arder voraz en una y otra rama, / a quien, ya poderoso, el soplo inflama / que a la centella dio la muerte luego?»; *PO,* núm. 399, vv. 49-54: «¿*Ves* que de incienso y árabes olores / preciosa nube esconde tu figura? / ¿*Ves* ante ti esparcidas estas flores, / que ojos fueron del prado, y su hermosura? / ¿*No ves* estos pavones, cuyas galas / desdoblan un verano en las dos alas?».

[34] Ver *PO,* núm. 272, vv. 1-4: «¿*Ves* las cenizas que en tan breve asiento / ligera tierra a detener alcanza? / Pues alas fueron, con que la esperanza / voló en el español atrevimiento».

[35] Ver, *PO,* núm. 639, vv. 1-9: «¿Por qué mi musa descompuesta y bronca / despiertas, Polo, del antiguo sueño, / en cuyos brazos, descuidada, ronca? / ¿*No ves* que el lauro le trocó en beleño, / y que deja el velar para las grullas, / y ya es letargo el que antes era ceño? / *Pues si lo ves,* ¿por qué, gruñendo, aúllas? / Que, si despierta y deja la modorra, / imposible será que te escabullas. / *Mira* que ya mi pluma volar horra / puede, y que, libre, te dará tal zurra, / que no la cubra pelo, seda o borra».

significativo es que la emplee para la descripción de algunas fieras como el león:

> ¿*Ves* la greña que viste, por muceta,
> erizada, y la sima en donde embosca
> armas por dientes? ¿Que la cola enrosca,
> y en cada uña alista una saeta?
>
> ¿Que el bramido le sirve de trompeta,
> y que la zarpa desanuda tosca?[36]

y, en dos ocasiones, el toro:

> ¿*Ves* gemir sus afrentas al vencido
> toro, y que tiene, ausente y afrentado,
> menos pacido el soto que escarbado,
> y de sus celos todo el monte herido?
>
> ¿*Vesle* ensayar venganzas con bramido,
> y en el viento gastar ímpetu armado ?
> ¿*Ves* que sabe sentir ser desdeñado,
> y que su vaca tenga otro marido?[37]
>
> ¿*Ves* con el polvo de la lid sangrienta
> crecer el suelo y acortarse el día
> en la celosa y dura valentía
> de aquellos toros que el amor violenta?
>
> ¿*No ves* la sangre que el manchado alienta:
> el humo que de la ancha frente envía
> el toro negro, y la tenaz porfía
> en que el amante corazón ostenta?[38]

No es casual dicha utilización. Dos son las razones —de índole técnica se podría decir— que aconsejan la utilización de la *evidentia* en la descripción de las fieras. En primer lugar, era práctica habitual que en los ejercicios retóricos o ejercitaciones, los tan conocidos *Progymnasmata*[39], se propusiese la descripción de fieras o animales enfurecidos o bravos como el caballo o el toro. En segundo lugar, la *evidentia*, por su propia 'energía', es particularmente efectiva a la hora de pintar muy al vivo las características y las acciones de los animales enfurecidos. Se notará que los textos transcritos contienen elementos comunes en la descripción de las

[36] *PO*, núm. 67, vv. 1-6.
[37] *PO*, núm. 344, vv. 1-8.
[38] *PO*, núm. 497, vv. 1-8.
[39] Remito a los siempre eruditos trabajos de la profesora López Grigera sobre la influencia de la retórica en Quevedo —más particularmente la de raíz bizantina— y la importancia que la hispanista otorga a los *Progymnasmata*; véase, a título de ejemplo, su obra ya citada López Grigera, 1998.

fieras: los dientes[40], la boca (*infierno* y *sima*)[41], la vinculación con armas blancas (*cuchillas* y *saeta*), etc.

Otro de los elementos relevantes en la construcción elocutiva del soneto es la disposición sintáctica de las frases que lo conforman o, dicho retóricamente, su *compositio*. También en ello se repite una constante dentro de la tradición estilística quevediana como es el fenómeno más general del paralelismo[42], en estructuras binarias o ternarias y que puede tener reflejos más concretos en el *isocolon* o *parison*.

Las tres primeras estrofas del soneto tienen, en general, una estructura binaria que está marcada por una partícula de relativo, posesivo o no (*cuya, que*). El primer cuarteto se puede ordenar de esta forma:

> (1) ¿No ves a Behemoth, cuyas (A) costillas
> son láminas finísimas de acero,
> cuya (B) boca el Jordán presume entero
> con un sorbo enjugar fondo y orillas?

Quevedo describe al protagonista Behemoth por medio de un breve período de dos miembros, las costillas (A) y su boca (B), partición que reproduce dos versículos diferentes y alejados entre sí del texto bíblico, como se puede ver en la anterior transcripción. Dicha selección entra dentro de la otra operación también señalada de la *abreviatio* o condensación del texto fuente.

De nuevo, el segundo cuarteto, se divide en dos partes separadas por el relativo *que:*

> (A) ¿Por dientes no le ves blandir cuchillas (A_1),
> morder hambriento (A_2) y quebrantar guerrero (A_3),
> *que* (B) tiene por (B_1) garganta y (B_2) tragadero
> del infierno las puertas amarillas?

Pero el primer miembro (A) del período es, a su vez, tripartito, con *isocolon* claramente señalado: A_1-*blandir cuchillas*, A_2-*morder hambriento* y A_3-*quebrantar guerrero*. De la misma forma, (B) se desdobla en dos miembros: B_1-*garganta* y B_2-*tragadero (del infierno)*. Por otra parte, se notará, ya en el ámbito de la propiedad léxica, la adecuación de los términos. No es casual que el autor relacione

[40] Ver *PO*, núm. 159, v. 5: «Por dientes no le ves blandir cuchillas».

[41] Ver *PO*, núm. 159, vv. 7-8: «que tiene por garganta y tragadero / del infierno las puertas amarillas».

[42] Baste citar la monografía de Azaustre Galiana, 1996; referido a la poesía puede verse Fernández Mosquera, 1999, pp. 179 y ss., especialmente los apartados dedicados a las figuras de dicción y concretamente el *isocolon*, pp. 220 y ss.

blandir[43] con *cuchillas*, en perfecta armonía con la metáfora de los dientes. En la misma línea está la relación de *morder* con *hambriento* y de *quebrantar* con *guerrero*. Dicha relación léxica y conceptual se extiende a la amplificación redundante del segundo miembro (B) cuando equipara *garganta* y *tragadero*, palabra esta que *Autoridades* recuerda que es 'esófago' o «agujero que traga o sorbe alguna cosa como agua». La insistente presencia de estos términos, todos relacionados directamente con la acción fiera de atacar con la boca, genera un concepto por acumulación[44]. El carácter alusivo y evocador del concepto resulta evidente; su lectura posterior simbólica, imprescindible. Sin embargo, el primer paso de esta descripción es la pintura física de la bestia que dará pie y facilitará, secundariamente, otros procesos hermenéuticos. Su exactitud léxica tampoco exige un concepto en el que los diferentes miembros estén vinculados por alusión alejada sino que se relaciona directamente por su propio significado primario: es el caso de *garganta* y *tragadero*, por ejemplo.

El primer terceto repite la estructura binaria, esta vez por medio de la conjunción copulativa:

> (A) ¿No ves arder la tierra que pasea,
> *y* (B) que como a caduco tiene en menos
> el abismo que en torno le rodea?

Y de nuevo sirve para la caracterización de la bestia tomada directamente de las fuentes. Pero es curioso que la bravura de la bestia sea descrita como temeridad ya que parece comportarse como *caduco*[45], es decir, como un inconsciente —sin potencias ni sentidos— que desprecia los abismos que le rodean. Hace arder la senda por la que camina y desprecia el peligro de las aguas.

El último terceto recoge conclusivamente toda la descripción anterior basada en la *evidentia*. Será ahora cuando se transcienda

[43] *Blandir:* «Mover la espada, vara, pica o lanza, con un movimiento trémulo, asiéndola de uno de sus dos extremos» (*Aut*).

[44] Así fue entendido la construcción de este concepto por Roig Miranda, 1989, p. 300: «Le concepto peut s'enfermer dans l'espace d'une strophe. […] Dans ce deuxième quatrain, le concepto se construit dans sept mots; "dientes" (v. 5), "morder" et "hambriento" (v. 6), entraînent "garganta" (v. 7); cette goge bisémique suggère "tragadero" (v. 7); l'idée de trou suggère "puertas" (v. 8); et ces portes conduisent à l'"infierno" (v. 8). Le résultat synthétique es une vision fantastique; on pense, dans le tableau du Gréco, *El sueño de Felipe II* (appelé aussi, plus justement, *La Glorificación del Santo Nombre*) à la bouche de l'enfer, à droite, immense gueule ouverte de monstre, dont les dents semblent prêtes à mordre».

[45] Quevedo traduce *senescentem* por *caduco* en el sentido que *Autoridades* da a *caducar:* «Hacer y decir cosas y acciones fuera de juicio y propósito originado de la larga edad, falta de los sentidos y vicio de las potencias» y concretamente *caduco:* «Decrépito y muy anciano: como la persona que con la edad va perdiendo parte de los sentidos y potencias» (*Aut*).

su presencia y actividad física para subrayar su posición ideológica: toda su fuerza es un veneno y veneno para todos; su figura anuncia la interpretación simbólica que se da a Behemoth, la bestia que, por su fuerza, es el rey que se pelea con Dios; es el rey de los soberbios, de los ángeles rebelados, es por tanto el diablo, rey de los ángeles sublevados y caídos. La sintaxis de estilo ha cambiado en este último terceto. Su fuerza concluyente estriba en la yuxtaposición de los versos.

Más significativa resulta la operación que el poeta realiza ahora con respecto a su fuente. Hasta este momento era clara su actitud condensadora con respecto al texto bíblico. Pero llegado el momento de la conclusión, al autor le interesa subrayar —¿recristianizando el mito del ángel caído?— la figura del demonio. Por ello repite la palabra *rey* en posición anafórica en los dos últimos versos y recalca que la bestia es rey, el rey que se enfrenta a Dios. En *Job*, 41, 25, se dice simplemente *Ipse est rex super universos filios superbiae;* Quevedo recarga el *Ipse* repitiendo el término *rey* en clara amplificación efectista en la finalización del soneto.

En cuanto a la elocución, este soneto se asienta sobre la *evidentia* porque ya aparece en la fuente, es la figura adecuada para la descripción, la más efectiva para 'poner delante de los ojos' animales fieros, la aconsejada por la retórica y una de las preferidas por Quevedo en situaciones y temas similares. Este protagonismo de la *evidentia* se acompaña de otros recursos muy característicos de nuestro poeta: de una parte, la elaboración del concepto por acumulación; de otra, su característica *compositio*, casi siempre binaria o al menos paralelística, con ejemplos claros de *isocola.*

Nos resta señalar, por último, la construcción argumentativa del soneto[46]. El propio uso de la *evidentia* interrogativa en tres de las cuatro estrofas anuncia claramente cuál es la intención argumentativa del poeta. La estructura señalada ya por los elementos elocutivos es claramente de 3 + 1. Se trata de tres *interrogationes*[47], con función descriptiva, como corresponde a la *evidentia* que las acompaña y con una función apelativa, marcada por la persona y el modo del verbo. Ese *tú* referencial al que se dirige el yo poético aleccionador es el destinatario del poema, destinatario general, objeto no definido de las enseñanzas morales o religiosas, el cual, a diferencia de otros casos, carece de nombre (no se convierte, por lo tanto, en personaje, no es Clito o Lisi) e incluso no aparece con su pronombre; ello implica que se trata de un destinatario general,

[46] Últimamente, el profesor Pozuelo, 1999a y 1999b, ha escrito unas páginas imprescindibles sobre estos aspectos de la estructura y argumentación del soneto desde una apropiada perspectiva retórica.

[47] Tres que funcionan como una sola por lo que se podría considerar una *interrogatio* expandida de la misma forma que la *evidentia*, que son tres, pero podría ser considerada una general.

necesario para la interlocución, imprescindible para dar fuerza a la exposición del yo enunciador, pero uno de los destinatarios menos marcados del proceso dialógico de este tipo de poemas quevedianos.

La consideración de la estructura 3 + 1 puede realizarse sobre la base de la argumentación lógica[48] o sobre la situación formal de las estrofas. Y puede ser también combinación de ambas, argumento y forma, que es el mejor grado de composición del soneto. Aquí estamos ante un ejemplo en que argumento y estilo conducen a una misma estructura y desembocan en un final redondo. Porque si atendemos a las estrofas, parece claro que las tres *interrogationes* se diferencian claramente del terceto final conclusivo; pero si afinamos más nuestro análisis, se comprueba que en el propio último terceto se produce una gradación que desemboca en el último verso. De tal forma que la estructura sería 3 + 1 [2 + 1], en donde el terceto final también demuestra la progresión hacia un verso último definitivamente concluyente.

Sea pues por la estructura argumentativa, por la elocución más estilística, por la *compositio* del soneto, todo va dirigido al último verso, a la identificación de la bestia, que se enfrenta a Dios y que es rey de los soberbios, de los ángeles rebeldes. El soneto progresa desde la descripción más física hacia la interpretación alegórica con la transición señalada en el último terceto y dirigida hacia el último verso.

Quevedo parte de *Job*, 40-41 y, por medio de la *abreviatio*, condensa en un soneto aquellos rasgos que más efectivamente describen a Behemoth; parte también estilísticamente de una figura (la *evidentia*) que ya le venía dada —si no impuesta— por la fuente bíblica (*Ecce Behemoth*) y construye sobre ella su soneto. Lo hace añadiéndole una *interrogatio* recurrente, marcada por la anáfora, y negativa (*No ves*) para enriquecer el texto afectivamente. Para ello también utiliza el destinatario que es la referencia obligada para que funcione la *evidentia* y la *interrogatio*. Pero, al tratarse de una descripción, no pretende ser particularmente aleccionador, por ello el destinatario no tiene nombre ni siquiera pronombre. Lo que le interesa al poeta es reescribir la descripción de Behemoth y confirmar que es el diablo *rey de los hijos de soberbia llenos* (v. 14). El soneto queda ahí; otras obras, como hemos visto, van más allá

[48] Roig Miranda, 1989, p. 276, ha analizado la estructura del soneto quevediano sobre esta base de la argumentación temática y lógica. La estructura de este soneto ocupa el tercer lugar en el conjunto de los sonetos quevedianos con 134 ejemplos. Ver Roig Miranda, 1989, p. 278: «Quatrains + premier tercet / deuxième tercet (III): Ce modèle où la coupure se trouve après le premier tercet était fréquent chez les poètes dela Pléiade et Quevedo l'utilise assez largement. Il permet de détacher et mettre davantage en relief le dernier tercet».

para utilizar el texto bíblico en lugares con una función más circunstancial que la mera exégesis bíblica.

Bibliografía

a) Textos

Gracián, B., *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza,* ed. E. Blanco, Madrid, Cátedra, 1998.
Quevedo y Villegas, F. de, *La caída para levantarse,* ed. V. Nider, Pisa, Giardini, 1994.
Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983.
Quevedo y Villegas, F. de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.
Quevedo y Villegas, F., *Execración contra los judíos,* ed. F. Cabo y S. Fernández Mosquera, Barcelona, Crítica, 1993.
Quevedo y Villegas, F., *La constancia y paciencia del santo Job,* en *Obras en prosa. Obras completas,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1986, vol. II.
Quevedo y Villegas, F., *Las tres musas últimas castellanas,* ed. F. B. Pedraza Jiménez y M. Prieto Santiago, Madrid, M. I. Ayuntamiento de Villanueva de los Infantes y la Excma. Diputación Provincial de Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, Edaf, 1999.
Quevedo y Villegas, F., *Poesía moral (Polimnia),* ed. A. Rey Álvarez, Madrid, Támesis, 1999.

b) Textos críticos

Arellano, I., y L. Schwartz, (eds.), Quevedo y Villegas, F. de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* Barcelona, Crítica, 1998.
Arellano Ayuso, I., «Los animales en la poesía de Quevedo», en *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo. Actas del seminario celebrado en la Casa de Velázquez (Madrid), 8 y 9 de febrero de 1999,* ed. I. Arellano y J. Canavaggio, Pamplona, Eunsa, 1999, pp. 13-50.
Aut, Diccionario de Autoridades, Madrid, Gredos, 1963, 3 vols.
Azaustre Galiana, A., *Paralelismo y sintaxis del estilo en la prosa de Quevedo,* Santiago, Universidade de Santiago, 1996.
Blanco, M., «Ingenio y autoridad en la cita conceptista», en *La recepción del texto literario,* ed. J. P. Etienvre y L. Romero, Zaragoza, Casa de Velázquez-Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 1988, pp. 105-15.
Carreira, A., «La poesía de Quevedo: intento de aproximación», en *Actas del V Congreso de la AISO,* ed. C. Strosetzki, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2001, pp. 275-86.
Davis, E. B., *The Religious poetry of Francisco de Quevedo,* Yale, UMI Dissertation Services, 1975.
Del Piero, R. A., «Las fuentes del Job de Quevedo», *Boletín de Filología* (Santiago de Chile), 20, 1968, pp. 17-134.
DRAE, *Diccionario de la Real Academia de la Lengua,* Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
Ettinghausen, H., «Ideología intergenérica: la obra circunstancial de Quevedo», en *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniver-*

sarios, ed. S. Fernández Mosquera, Santiago, Universidad-Consorcio de Santiago de Compostela, 1995, pp. 225-60.
Fernández Mosquera, S., «El sermón, el tratado, el memorial: la escritura interesada de Quevedo», *La Perinola,* 2, 1998, pp. 63-86.
Fernández Mosquera, S., «La hora de la reescritura en Quevedo», *Criticón,* 79, 2000, pp. 65-86.
Fernández Mosquera, S., «Reescritura, intertextualidad y desviación temática en Quevedo», *Edad de Oro,* 13, 1994, pp. 47-63.
Fernández Mosquera, S., *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y sentido,* Madrid, Gredos, 1999.
Guillén, C., «Quevedo y el concepto retórico de literatura», en *Homenaje a Quevedo. Academia literaria renacentista*, ed. V. G. de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 485-506; también como «Quevedo y los géneros literarios», en *Quevedo in Perspective,* Newark, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 1-16; recogido más tarde con el título inicial, «Quevedo y el concepto retórico de literatura», en *El primer Siglo de Oro,* Barcelona, Crítica, 1988, pp. 234-67.
López Grigera, L., *Anotaciones de Quevedo a la «Retórica» de Aristóteles,* Salamanca, Gráficas Cervantes, 1998.
Martín Pérez, M., *Quevedo. Aproximación a su religiosidad,* Burgos, Ediciones Aldecoa, 1980.
Martinengo, A., «La descripción del caballo (*Job,* 39, 19-25) y la noción de *evidentia* en la poética quevediana», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 215-28.
Nider, V., (ed.), Quevedo y Villegas, F. de, *La caída para levantarse,* Pisa, Giardini, 1994.
Nider, V., «Sobre algunos pasajes bíblicos en la agudeza de Quevedo», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 195-207.
Pozuelo Yvancos, J. M., «Formas de la invención en la poesía de Quevedo (sobre "Con acorde concento…")», en *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo. Actas del seminario celebrado en la Casa de Velázquez (Madrid), 8 y 9 de febrero de 1999,* ed. I. Arellano y J. Canavaggio, Pamplona, Eunsa, 1999a, pp. 119-31.
Pozuelo Yvancos, J. M., «La construcción retórica del soneto quevediano», *La Perinola,* 3, 1999b, pp. 249-67.
Rivers, E. L., *Quevedo y su poética dedicada a Olivares,* Pamplona, Eunsa, 1998.
Roig Miranda, M., *Les Sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution,* Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1989.
Schwartz Lerner, L., *Quevedo: discurso y representación,* Pamplona, Eunsa, 1987.
Varela Gestoso, M. I., «*Heráclito cristiano* y *Lágrimas de un penitente:* el problema textual», *Rilce,* 11, 2, 1995, pp. 293-315.
Varela Gestoso, M. I., «*Declamación de Jesucristo a su eterno Padre en el huerto* y unos sonetos de Quevedo: intertextualidad prosa-poesía», en *Actas del IV Congreso internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996),* ed. M. C. García de Enterría y A. Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, vol. II, pp. 1611-19.
Varela Gestoso, M. I., «Algunas fuentes de la *inventio* en la poesía religiosa de Quevedo», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 337-54.