«Verdades diré en camisa». Comicidad y poder en la poesía burlesca de Quevedo

Antonio Gargano
Università degli Studi di Napoli Federico II
Dipartimento di Studi Umanistici
Via Porta di Massa, 1
80133 Napoli
Italia
antgarga@unina.it

[La Perinola, (ISSN: 1138-6363), 20, 2016, pp. 17-51]
DOI: 10.15581/017.20.17-51

1. *Fachada cómica y agudeza crítica.* Desde Andújar, el 17 de febrero de 1624, Francisco de Quevedo escribía al jovial Antonio Sancho Dávila y Toledo, marqués de Velada y san Román, para contarle en tono harto jocoso las peripecias varias del viaje a Andalucía, en el que el escritor participaba formando parte de la comitiva de nobles y altos funcionarios que acompañaba al monarca en la costosísima expedición hacia el Sur[1]. El arranque teológico: «Yo caí, san Pablo cayó; mayor fue la caída de Luzbel»[2], revela ya de entrada un irresistible efecto cómico, porque el lector es informado al instante de que la *caída,* cuya víctima había sido el «tartamudo de zancas y achacoso de portante»[3] autor de la carta, se debió —«por el temporal deshecho de agua, nieve y ventisca»[4], informa Astrana— al molesto y anodino vuelco del coche en que nuestro escritor viajaba con el Almirante de Castilla, Juan Alonso Enríquez de Cabrera, y otros cuatro pasajeros:

1. Sobre la participación de Quevedo en la expedición real a Andalucía, que inició el 8 de febrero de 1624, ver Jauralde Pou, 1998, pp. 476-482. Sobre el significado histórico y político de la expedición, ver Elliott, 2012, pp. 166-172.

2. Quevedo, *Epistolario completo,* pp. 113-119, cito de la p. 113. La carta se puede leer en Quevedo, *Prosa festiva completa,* pp. 379-388, y para el estudio textual relativo a nuestra carta, pp. 94-96; también en Sliwa, 2005, pp. 357-359, en donde no faltan errores de transcripción. Sobre las relaciones de la carta de Quevedo al Marqués de Velada con el *Vejamen* de Antonio Hurtado de Mendoza, ver Madroñal, 2004.

3. Quevedo, *Epistolario completo,* pp. 114-115.

4. Quevedo, *Epistolario completo,* p. 113 n. 1. En efecto, «por la lluvia y el tiempo fatal, tuvieron que detenerse los viajeros todo el viernes en Aranjuez, llegando el sábado 10 [de febrero] a Tembleque», nos informa Deleito y Piñuela, 2006, p. 295, que nos ofrece un relato bastante detallado del viaje, en las pp. 294-313 de su libro.

RECIBIDO: 14-09-2015 / ACEPTADO: 23-09-2015

> Volcóse el coche del Almirante (íbamos en él seis); descalabróse don Enrique Enríquez; yo salí por el zaquizamí del coche, asiéndome uno de las quijadas; y otro me decía: «Don Francisco, déme la mano» y yo le decía: «Don Fulano, déme el pie». Salí de juicio y del coche. Hallé al cochero hecho santiguador de caminos, diciendo no le había sucedido tal en su vida; yo le dije: «Vuesa merced lo ha volcado tan bien, que parece que lo ha hecho muchas veces»[5].

El encantador relato de las circunstancias y los incidentes del viaje continúa con breves narraciones de las diversas etapas de la expedición, descritas con el recurso del agudo estilo burlesco del que Quevedo fue maestro, en prosa y en verso[6]: Aranjuez, donde la cama tenía «dos obleas por colchones», por lo que Quevedo apostilla: «soñé la cama, tal era ella»; Tembleque, cuyo Consejo organizó una fiesta de toros, en la que el caballerizo del rey, Bonifaz, conocido como *Matamoros,* a la manera de un redivivo Nerón «lo miraba, y de nada se dolía»; Madridejos, donde el mismo Bonifaz, un terrible comilón, además de un excelente toreador, «apareció entre los platos y las tazas, diciendo "Yo soy Bonifaz, que todas las cosas masco"»[7].

En la prosecución de la carta no falta el relato chistoso de análogos episodios divertidos, ocurridos en las sucesivas paradas que la comitiva realizó en La Torre de Juan Abad, Santisteban, Linares, o también a lo largo del camino hacia dichas localidades, hecho intransitable por las condiciones atmosféricas de un febrero «siempre loco, pero entonces furioso»[8]; hasta la llegada a Andújar, un viernes por la noche, «sin luz ni guía»[9]. Sin embargo, cuando la carta llega a la conclusión con un pasaje final sobre el rey, «el tono cambia bruscamente cuando hay que hablar del propio Felipe IV —no dejó de señalar Raimundo Lida—. Es carta a un cortesano, y el cortesano don Francisco de Quevedo saluda al Rey con profundas reverencias»[10]. El tono, en efecto, de agudo y burlesco que había sido durante todo el relato del viaje, se hace ahora, en el retrato del monarca, serio y respetuoso:

> Su Majestad se ha mostrado con tal valentía y valor, arrastrando a todos, sin recelar los peores temporales del mundo: presagios son de grandes cosas, y su robustez puede ser amenaza de todas naciones. En esta incomodidad va afabilísimo con todos, granjeando los vasallos que heredó. Es rey

5. Quevedo, *Epistolario completo,* p. 115.

6. Lida, 1981, p. 110, ha escrito muy acertadamente que en el relato epistolar de Quevedo, «los incidentes y sorpresas del viaje quedan fijados, entre atropellamientos de exclamación y risa, con rasgos en que se reconoce la misma mano que trazó el *Buscón* y los *Sueños*».

7. Todas las citas en Quevedo, *Epistolario completo,* pp. 115-116.

8. Quevedo, *Epistolario completo,* p. 116.

9. Quevedo, *Epistolario completo,* p. 117.

10. Lida, 1981, p. 112.

> hecho de par en par a sus reinos, y es consuelo tener rey que nos arrastre, y no nosotros al rey, y ver que nos lleva dondequiera[11].

Este deferente retrato real con que se cierra la carta, así como también la misma participación del escritor en el viaje del monarca a Andalucía, hace suponer —como ha observado Pablo Jauralde— que

> se trata de un signo de la constante integración en el nuevo gobierno de Olivares, quien probablemente no solo ha consentido que Quevedo viaje en la comitiva, sino que lo ha promocionado, por un lado —pretexto débil— como «señor» de uno de los lugares por donde se va a pasar; por otro, mucho más importante, como una pluma prestigiosa y poderosa, preparada para realizar el servicio que se le pida[12].

No cabe ninguna duda de que la actitud obsequiosa de Quevedo con respecto al rey es un buen testimonio, entre muchas otras cosas, de las esperanzas que nuestro escritor depositaba en la nueva etapa de la monarquía y en el nuevo gobierno de Olivares. Sin embargo, para el discurso que me dispongo a hacer en las siguientes páginas, no resulta superfluo subrayar un aspecto más general de la profesión de Quevedo, como autor de obras burlescas y satíricas. Me refiero al hecho de que, por mucho que represente «una pluma prestigiosa y poderosa» —o, quizá, justamente por eso—, y que se trate exactamente de una «carta a un cortesano» escrita por otro cortesano, Quevedo, en dicha epístola al marqués de Velada, confirma la posición de máxima prudencia que él mismo aconseja que se siga en relación con los representantes del poder. En la *Jocosa defensa de Nerón y del señor Rey Don Pedro de Castilla,* el romance que inicia con «Cruel llaman a Nerón», el poeta atribuye a la voz de *un montañés* una paradójica arenga en favor de los execrables crímenes del emperador romano y del antiguo y cruel rey castellano, para hacerle confesar en la conclusión:

11. Quevedo, *Epistolario completo,* pp. 117-118.

12. Jauralde Pou, 1998, pp. 476-477. Sobre la relación de Quevedo con el Conde-Duque de Olivares, ver Elliott, 1982, en donde leemos: «Quevedo's interest in the intentions of Spain's new rulers was immediate and personal. […] On 5 April —five days after the death of Philip III— he wrote to Olivares sending him a manuscript of his *Política de Dios*. Less than three weeks later [24 de abril] he dedicated to the new first minister, don Baltasar de Zúñiga, his *Carta del Rey Don Fernando el Católico*» (pp. 228-229); pero el interés de Olivares hacia el escritor no fue menor: «Quevedo, as Olivares was quick to appreciate, was the kind of intellectual whom one would rather have in one's own camp than the enemy's, and it is not therefore surprising to find him in the entourage of the king and Olivares on their visit to Andalucia in 1624» (p. 231). El estudio puede leerse en traducción española en Elliott, 1990, pp. 229-252; para las citas las pp. 230-231 y 233. Para un estudio de los dos textos quevedianos mencionados por Elliott, junto con los *Grandes anales de quince días,* en la «situación tan crítica como la agitada primavera de 1621», ver el volumen de Peraita, 1997.

De emperadores y reyes
no hablan mal nobles y cuerdos:
que es, en público, delito,
y no es seguro en secreto[13].

Que Quevedo se escude en el imaginario montañés para expresar su personal posición de gran cautela, cuando lo que está en juego es la crítica de los potentes contenida en la poesía burlesca, parece confirmarlo el Maestro de los estudios quevedianos, José Manuel Blecua, cuando señala que «si se repasa atentamente la obra poética de Quevedo, una de las cosas que no dejarán de llamar la atención es precisamente la ausencia de este género de poesía»[14], aduciendo sobre ello que don Francisco fue siempre un cortesano. Una explicación que, en verdad, no convence del todo a Ignacio Arellano, quien, si bien compartiendo la indicación de Blecua, a propósito de la «ausencia del tema político en la poesía burlesca» de nuestro poeta, no duda en precisar que

> Quevedo además escribió muchas páginas de prosa política que, a pesar de su abstracción teórico-moral apuntaban claramente a problemas coetáneos. En Quevedo sí hay sátira política; donde no la hay casi es en su poesía satírico-burlesca: apenas se podría aducir el soneto 538 y algún pasaje de los romances[15].

Se trata de un aspecto particular de la cuestión más general que ha constituido el núcleo del intenso debate crítico, desarrollado en las últimas décadas, sobre aquella amplia sección de la obra poética quevediana que en *El Parnaso Español* se registra con el nombre de la musa Talía, y que —según el problemático epígrafe de González de Salas:

> Canta poesías jocoserias, que llamó burlescas el autor, esto es, descripciones graciosas, sucesos de donaire y censuras satíricas de culpables costumbres, cuyo estilo es todo templado de burlas, y de veras[16].

En el mencionado debate crítico, si, por un lado, se puede constatar que desde muchos frentes ha sido expresada la fuerte preocupación por distinguir claramente el género satírico del burlesco, lo que es —al menos en parte— necesario; por otro lado, en algunas de las aportaciones más recientes y autorizadas ha emergido con total evidencia la necesidad de trazar límites menos claros entre lo burlesco y lo satírico, justificando así la naturaleza aparentemente oximorónica de la definición de González de Salas y, en especial, la propiedad a la que alude el adjetivo *jocoseria* que acompaña al sustantivo en el citado epígrafe. Una breve y

13. Quevedo, *Obra poética,* II, pp. 395-398, núm. 718, vv. 101-104. Para la fecha del romance, anterior a 1632-1638, ver Cacho Casal, 2004, p. 427.
14. Quevedo, *Poesía original,* p. CXVI.
15. Arellano, 1984, p. 120.
16. Quevedo, *Obra poética,* I, p. 131.

parcial exposición servirá para aclarar mejor el asunto, proporcionando la premisa teórica a la lectura de unas cuantas composiciones, sacadas de las «poesías jocoserias» de Quevedo.

En su libro fundamental sobre la *Poesía satírico burlesca de Quevedo,* Ignacio Arellano, distingue las composiciones burlescas respecto de las satíricas, basándose en el efecto cómico determinado por el estilo que las caracteriza:

> El carácter lúdico y estético de lo burlesco es, específicamente, de tipo risible: podría analizarse no según la intención ética del autor (como la sátira), sino según los efectos estéticos inmediatos (la risa) que provoca en el receptor. […] Poemas burlescos: se podrían denominar así los que parecen faltos de intención crítica o moral, atentos únicamente al *delectare* y a la diversión risible que procede del alarde estilístico[17].

Se puede estar de acuerdo con Arellano sobre el hecho de que no hay poesía burlesca sin efecto cómico, que es, por ello, un irrenunciable rasgo definitorio del género; pero, cabe preguntarse, ¿estamos realmente convencidos de que la risa sea la única clave de lectura de este tipo de poesía, el único efecto que ella produce en el lector, del que quedaría excluido todo contenido serio, atribuible a una «intención crítica o moral»? La respuesta a esta interrogativa la podemos leer, articulada a la manera de cada cual, en dos trabajos publicados el mismo año por dos autorizados estudiosos de Quevedo y de Góngora, respectivamente.

En el último párrafo de su ensayo, «Finalidad de la comicidad quevediana», Alfonso Rey ha resumido así su idea acerca de lo que él mismo ha definido el «problema hermenéutico esencial, que consiste en aquilatar su sentido [de la comicidad] dentro de cada específica obra literaria»[18] de nuestro escritor. Al respecto, pues, el ilustre estudioso de Quevedo concluía:

> Hay sólidas razones para creer que muchos chistes quevedianos, bajo su apariencia intranscendente, encierran significados más complejos, lo cual es tanto como decir que la comicidad está mayormente al servicio de propósitos ideológicos bien definidos[19].

Hagamos nuestra la tesis general de Alfonso Rey, aseverando con él que en la poesía burlesca –el género del que nos ocupamos– la «comicidad está al servicio de propósitos ideológicos bien definidos», y preguntémonos ahora sobre el tipo de relación que une comicidad y propósito ideológico. Para ello nos viene en ayuda el escrito coetáneo de Mercedes Blanco, en el que la renombrada estudiosa de Góngora, aclara cómo el genial cordobés «inventa o contribuye poderosamen-

17. Arellano, 1984, pp. 36-37.
18. Rey, 2006, p. 253.
19. Rey, 2006, p. 258.

te a inventar una nueva forma de sátira más concorde con las nuevas condiciones del menester poético», abriendo así «el cauce por el que proseguirán muchos, y entre ellos, genialmente, Quevedo»[20]. Pues bien, a propósito de la «dificultad de trazar una línea demarcadora, dentro del corpus de poesías jocosas o más bien jocoserias compuestas por Góngora (o por Quevedo), entre lo "satírico" y lo "burlesco"», la estudiosa, tras haber expresado su perplejidad con relación a la posibilidad de trazar límites claros entre las dos modalidades poéticas («¿Cómo vamos a excluir de entrada la reflexión ética y social de la poesía jocosa?»), expone en términos absolutamente transparentes su posición teórica sobre dicha cuestión:

> La risa, el puro juego, lo exorbitante del chiste en apariencia absurdo, alzan una fachada cómica tras la cual se adivina a veces, y posiblemente con más frecuencia de lo que somos capaces de ver hoy, una agudeza crítica[21].

Naturalmente, no toda la poesía burlesca debe necesariamente vehicular un contenido serio; pero, en todo caso, este contenido serio, cuando existe —como precisa la propia Mercedes Blanco—, nunca o casi nunca coincide con una condena moral:

> no es por supuesto que todo discurso jocoso tenga necesariamente alcance político o filosófico, pero sí puede tenerlo, mientras que en cambio difícilmente puede expresar de modo creíble una condena moral[22].

Voy a intentar reunir y resumir con la máxima brevedad posible los elementos que, tomados de las aportaciones citadas, forman el núcleo de la posición teórica con que, en las consideraciones que siguen, afrontaré la lectura de algunas composiciones burlescas de Quevedo, con la

20. Blanco, 2006, p. 15 y p. 12, respectivamente.

21. Blanco, 2006, p. 17.

22. Blanco, 2006, p. 30. De otra opinión —quizá, no del todo equivocada— parece ser Samuel Fasquel, cuando, a propósito de la poesía burlesca de nuestro escritor, observa: «Il est difficile de trouver sous la plume de Quevedo un burlesque dénué de quelque signification sérieuse» (2011, p. 259). La cita está sacada de la reciente y notable monografía que Fasquel, un discípulo de Mercedes Blanco, ha dedicado a la reconstrucción de *la poétique du burlesque* en el siglo XVII y, en especial, en la obra de Quevedo. La tercera parte de esta monografía, titulada «Interpreter le burlesque», está consagrada, en larga medida, a mostrar cómo la poesía burlesca quevediana se abre a consideraciones morales, tomando como punto de arranque el discurso de González de Salas, quien «définit le burlesque comme un style *todo templado de burlas y de veras* et le place au coeur de l'esthétique des poèmes de Thalie. Mais il convient de remarquer qu'il identifie les *veras* à l'interprétation morale qu'il veut leur donner» (p. 225). Esta «conception qui les limite [les poèmes de Thalie] étroitement à une dimension éthique», este arte de «moraliser les *burlas*», que Fasquel compendia e ilustra con el concepto de «le burlesque investi» (pp. 224-253), parece ser compartida por el joven estudioso francés: «à ce stade de la réflexion, il faut convenir que González de Salas a bien raison de qualifier la poésie de Quevedo de *jocoseria*» (p. 253), dando a este último término el sentido de «mélange de *burlas* aux *veras* morales» (pp. 252 y ss.).

convicción, por tanto, de que: la poesía burlesca aureosecular se caracteriza por su irrenunciable rasgo definitorio, o sea, por el efecto cómico que produce en el lector, y que, determinado a su vez por el juego libre del ingenio correspondiente a la estética del conceptismo, está al servicio de propósitos ideológicos bien definidos, en el sentido de que la comicidad tendenciosa generada de este modo actúa de fachada, detrás de la cual se cela una crítica o una agresión en contra de «instituciones, personas representativas de las mismas, preceptos morales o religiosos e ideas, que, por gozar de elevada consideración, sólo bajo la máscara del chiste, y precisamente de un chiste cubierto por su correspondiente fachada, nos atrevemos a arremeter contra ellas»[23].

Ahora bien, es precisamente dicha función disimuladora de la comicidad, que disfraza y actúa de encubrimiento de ataques, de otra forma impronunciables o censurables, lo que permite a la poesía burlesca gozar del favor de los potentes, facilitando también —como indica Alfonso Rey— que «la broma y la risa [fueran] idóneas para lucirse en los aledaños del poder»[24]. Y eso incluso en los casos en los que la crí-

23. La cita está tomada de Freud, 1905, p. 1089. El largo y articulado debate crítico sobre la función y los propósitos de la poesía burlesca aureosecular, ha visto alternarse diversas tesis con las que los estudiosos han tomado posición sobre el carácter conformista o menos del registro burlesco con respecto al satírico; y, en substancia, sobre el tipo de valores que la poesía burlesca sugiere por medio de la comicidad que la define en primera instancia. Así, Robert Jammes, en su clásica monografía sobre Góngora, sostuvo que, a diferencia de la poesía satírica que condena los vicios desde una perspectiva conformista, o sea, a partir de la defensa de la moral oficial, la poesía burlesca cumple una operación de condena análoga, pero desde una óptica distinta, eso es, en nombre de «una sabiduría y una moral anticonformistas» (1967; trad. esp., p. 157). Poco más de una decena de años después de la publicación de la tesis de Jammes, dos estudios, que vieron la luz casi contemporáneamente, arrancaban de la distinción entre lo satírico y lo burlesco efectuada por el gongorista francés, para extenderla a la poesía de Quevedo, el primero de ellos, y para discutirla y criticarla desde dentro, el segundo. En efecto, en las huellas de Jammes, el estudio de James Iffland examinaba «the "antivalues" espoused in the burlesque poetry of his [de Góngora] arch-rival, Francisco de Quevedo, in an attempt to shed light on the complex relationship between their respective modes of thought or stances toward life» (1979, p. 221). Marc Vitse, en cambio, al discutir detalladamente la tesis de Jammes, aun concordando con él sobre la oposición entre lo satírico y lo burlesco, sostenía que los dos tipos de poesía se oponen por «una de las dos perspectivas básicas que presiden al desarrollo de toda actitud humana» (1980, p. 84), de la *inversión* y de la *desinversión*, por lo que «la diferencia entre lo satírico y lo burlesco no reside, en definitiva, en la actitud del autor frente al sistema de valores dominantes [según la tesis de Jammes] sino en la perspectiva de inversión o de desinversión que orienta su obra» (p. 92). Por otro lado, más recientemente, Mercedes Blanco, aunque reconozca que «Robert Jammes, muy sensatamente, pretende deslindar ambos terrenos [de lo satírico y de lo burlesco]», sin embargo, en contra de la tesis del gongorista francés ha objetado que «su idea de la moral peca a su vez de conformista por demasiado monolítica» (2006, pp. 31-32).

24. Rey, 2006, p. 243. Como es obvio, para estos escritores el riesgo de caer en desgracia estaba siempre al acecho. De Antonio Hurtado de Mendoza, Madroñal 2004, afirma que «es un hombre acostumbrado a tratar y a poner en solfa a un grupo de cortesanos […] sin caer en desgracia como a otros autores les sucedería en circunstancias similares, como Pantaleón de Ribera» (p. 242). Hay, sin embargo, un pasaje de Quevedo, en el *Mundo por de dentro,* que describe de la mejor manera la relación que media entre

tica jocosa —pero no por ello menos condenatoria— tenía como objeto el poder mismo y sus representantes, o sea —atendiendo al concepto de poder evocado por Maravall— el «complejo de intereses monárquico-señorial»[25]. Un concepto, este último, respecto al cual Carlos M. Gutiérrez, si bien compartiendo algunas críticas realizadas por John Beverley[26], y «aun concediendo que el poder descansaba realmente en una acusada interdependencia entre formaciones y agentes sociales», ha reconocido que «ese entramado monárquico-señorial representaba la encarnación más visible de ese poder y era, a la vez, el obligado nudo donde confluían los hilos de las pretensiones sociales, culturales y económicas»[27]. Por otro lado, a propósito de los «lugares de encuentro entre el campo literario y el campo del poder», el propio Gutiérrez ha precisado que entre las «prácticas en las que los escritores se ponían, simbólica o realmente, al servicio o amparo del campo del poder»[28] se daba también la de actuar como «proveedores de diversión»[29]:

> Un aspecto colateral de las labores que a veces se esperaban de un escritor que sirviera a un noble o en el mismo palacio real era el de servir de catalizador de la diversión de éste y de su familia, por lo que el ingenio humorístico era un componente frecuente en la interacción entre aristócratas y escritores[30]

y, en especial, «este tipo de prácticas de entretenimiento se refleja en las relaciones que los escritores hacen para sus señores de acontecimientos cortesanos, en los que el humor es ingrediente habitual»[31], como sucede en algunas epístolas y en un número no escaso de composiciones burlescas de Quevedo, a las que pronto me referiré.

Sin embargo, antes de centrar definitivamente nuestra atención en algunas de estas composiciones, será útil exponer una última consideración de tipo general y función preliminar. Si en la producción poética burlesca —como hemos sostenido hasta ahora— es posible reconocer la presencia conjunta de una comicidad de fachada que provoca la risa y de un contenido tendencioso con carácter crítico y agresivo, eso no significa que la recíproca relación de intensidad con que operan las dos fuerzas deba tener siempre el mismo valor, sino que, según los casos concretos, tal relación dará lugar a infinitas gradaciones, que oscilan

el señor y su bufón, señalando agudamente la risa del señor y la del bufón que le hace reír, al variar simplemente una preposición: «De esta suerte el rico se ríe *con* el bufón, y el bufón se ríe *del* rico, porque hace caso de lo que le lisongea» (Quevedo, *Sueños y discursos*, ed. Crosby, t. I., p. 206, y para el comentario, t. II, pp. 1357-1358; el subrayado es mío).

25. Maravall, 1982, p. 75.
26. Beverley, 1992, ahora revisado y ampliado en Beverley, 1993, pp. 47-68.
27. Gutiérrez, 2005, pp. 110-111.
28. Gutiérrez, 2005, p. 121.
29. Gutiérrez, 2005, p. 131.
30. Gutiérrez, 2005, p. 125.
31. Gutiérrez, 2005, p. 129.

desde un desequilibrio máximo en favor del efecto cómico respecto al ataque en contra de valores y de instituciones que gozan del consenso y del prestigio de la sociedad, en un determinado momento histórico, hasta el sustancial equilibrio de los dos ingredientes en juego, reacción risible y carga agresiva. Se quiere decir, en resumen, que hay poemas burlescos o fragmentos concretos de ellos, en los que la comicidad prevalece claramente sobre el contenido serio y tendencioso, con la propensión a agotar su efecto en la risotada inocente, y otros poemas, en los que los dos componentes tienden más a equivalerse, con una comicidad tanto más hilarante cuanto más su función es la de encubrir un contenido que, de no ser así, resultaría escandaloso decirlo.

2. *Contra reges et potentes*. En un pasaje anteriormente citado, Arellano menciona el soneto 538 como una de las raras excepciones de sátira política con las que el lector de la poesía de Quevedo puede tropezarse. En él, en efecto, el poeta dirige un violento ataque en contra de la institución monárquica, por medio de la alusión a las ridículas ocupaciones de dos figuras reales del pasado lejano:

> En caña de pescar trocó Artabano
> el cetro, y las insignias soberanas
> ocupó diligente en pescar ranas,
> por acallar el cieno de un pantano.
>
> Emperador araña, Domiciano,
> cazando moscas, infamó sus canas;
> cuando cerrando puertas y ventanas,
> pudo limpiar las siestas al verano.
>
> Fortuna, ¿no estuvieran más decentes
> puestas en un moscón y un renacuajo,
> las dos coronas, que en tan viles frentes?
>
> Témome que el reinar oficio es bajo,
> pues que ruegas, a costa de las gentes,
> con cetro a un mosqueador y a un espantajo[32].

En realidad, el efecto irresistiblemente cómico que dimana de la descripción de los dos insignes monarcas ocupados en tan viles menesteres, parece contrastar con la interpretación doctrinal –que vale como regla de cara a una puesta en práctica por parte de los soberanos actuales–, a la que remite, con un tono severo poco adecuado a la circunstancia, el epígrafe que en el *Parnaso* antecede al texto: «Contiene una grande advertencia a los reyes; conviene a saber: que con ser tan soberano por la alteza de su dignidad, los que con su obligación no cumplen dignamente, se hacen despreciables en la estimación y en la memoria después», con la adición de la conciliadora glosa de González

32. Quevedo, *Obra poética,* II, p. 20, núm. 538; ver también Arellano, 1984, pp. 407-408, y Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* p. 223.

de Salas, quien comenta: «Significalo en la persona de Artabano y de Domiciano, emperador, desacreditados, aun cuando vivos, entre sus súbditos; y después de muertos, en las Historias». Las fuentes históricas a las que alude González de Salas, son palmarias por lo que se refiere al emperador Domiciano, cuyo pasatiempo de «muscas captare» fue notoriamente reprobado por Suetonio, en cambio resulta más difícil individuar una análoga fuente histórica para el entretenimiento no menos deplorable del rey Artabano, como han señalado los autorizados comentaristas de la poesía de Quevedo: «Hay varios Artabanos, reyes de los partos, en la historia antigua, pero no hallamos otras referencias de la manía piscatoria ni identificamos cuál de esos Artabanos es el mencionado»[33]. En todo caso, resulta evidente que la rígida exégesis aleccionadora contenida en el epígrafe se revela poco o nada apropiada al dictado risible del soneto, del que parece querer dejar de lado la dimensión fuertemente caricaturesca con que son presentadas las figuras de los dos soberanos, en beneficio exclusivo del aspecto relativo al consejo y la amonestación. Aspecto, este último, que está en perfecta sintonía, de todos modos, con el texto en que se basa el soneto, por vía más o menos directa.

En el «Razonamiento hecho al emperador nuestro señor sobre unas medallas antiquísimas que mandó el auctor leer y declarar», su autor, Antonio de Guevara, comenzaba constatando lo onerosa que era la tarea de quien tenía a su cargo el gobierno de los pueblos: «Estáis los príncipes tan ocupados en negocios, y tan cargados de cuidados, que apenas os queda tiempo para dormir y comer, cuanto más para os recrear y regalar», y reconocía, por tanto, que «a veces es necesario, y aun provechoso, dar lugar a la humanidad que se recree con tal que la verdad no se afloje»[34]. Pero, a diferencia de Carlos, quien, apenas curado de una «calentura de la cuartana», se ha dedicado de modo admirable, con la ayuda preciosa del obispo de Mondoñedo, al examen de algunas medallas antiguas, «cosa por cierto digna de ver y de mucho loar», porque «las recreaciones de los príncipes han de ser tan medidas y comedidas, que ellos se recreen y los otros no se escandalicen», en el pasado —como recuerda Guevara— no faltaron ejemplos de execrables distracciones en las se entretuvieron célebres soberanos:

> Arsacidas, rey de los Bathos, su pasatiempo era tejer redes para pescar, el del rey Artaxerxes era hilar; el de Artabano, rey de los Hircanos, era armar

33. Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, p 323. Para Domiciano, la fuente histórica es, claro está, Suetonio, *De vita Caesarum:* «*Inter initia principatus cotidie secretum sibi horarum sumere solebat, nec quicquam amplius quam muscas captare ac stilo praeacuto configere, ut cuidam interroganti, essetne quis intus cum Caesare, non absurde responsum sit a Vibio Crispo, "ne muscam quidem"*» (VIII. 3. III).

34. Guevara, *Epístolas familiares,* ed. Cossío, I, p. 19; ver también *Epístolas familiares,* ed. Blanco.

> ratones; el de Vianto, rey de los Lidos, era pescar ranas, y el del emperador Domiciano era cazar moscas[35].

Y, naturalmente, en relación con tales despreciables ejemplos, la *advertencia,* esto es, la reprobación de nuestro escritor acerca del comportamiento de los soberanos evocados y el aviso a no seguir el ejemplo, no se hacen esperar:

> Teniendo los príncipes el tiempo tan limitado, y aun de todos tan mirado, los reyes que lo empleaban en semejantes vanidades y liviandades no podemos decir que en aquello pasaban tiempo, sino que perdían el tiempo[36].

Como es evidente, el aviso o la «grande advertencia a los reyes» es, pues, perfectamente funcional al *Razonamiento* de Guevara, pero, si no resulta completamente impropio para el soneto de Quevedo, hay que admitir que altera su significado en buena medida, aunque, en un reciente trabajo Samuel Fasquel, al diferenciar las diferentes tonalidades con que se expresa la poesía burlesca de Quevedo, a propósito de nuestro soneto, ha hablado, no sin razón, de «tonalidad circunspecta» y de un «ethos del locutor circunspecto, cuando la seriedad parece plenamente asumida», por lo que «el soneto […] es serio por la preocupación que manifiesta», ya que «la tonalidad del locutor oscila entre el donaire y la seriedad, pero en la interpretación global del poema domina la seriedad»[37]. Si bien Fasquel tiene buenas razones para distinguir la tonalidad que él define *circunspecta* de las otras dos tonalidades que individua en la poesía burlesca, *chocarrera* y *juguetona;* sin embargo, el predominio de la dimensión seria que reconoce en nuestro soneto corre el riesgo de restar importancia al componente cómico y, con ello, acaba convirtiendo el registro del discurso, del que el soneto es portador, de una modalidad agresivamente contestataria en contra de la más prestigiosa institución política, en una modalidad doctrinal y moralizadora que es, en cambio, peculiar del fragmento de Guevara, o de análogos contextos discursivos, de los que el soneto de Quevedo proviene más o menos directamente. Pero, realmente, ¿qué está en juego, entonces, en el pasaje del fragmento en prosa de Guevara a la composición en versos de Quevedo?

35. Guevara, *Epístolas familiares,* I, p. 20; y también *Epístolas familiares,* ed. Blanco. El pasaje ha sido retomado muy a la letra por Rojas Villandrando, *El viaje entretenido,* p. 193. Para el hecho de que nuestro escritor atribuya a Artabano el oficio de «pescar ranas», que en el pasaje de Guevara aparece relacionado con el rey de los Lidios –aunque no se puede excluir del todo que el poeta haya aprovechado una fuente distinta, o bien que él utilizara el pasaje de memoria–, la explicación más congruente y probable es que Quevedo no haya tenido escrúpulos en adaptar la fuente guevariana al texto poético que pensaba componer, y que –como es fácil comprender– se basa en el paralelismo entre las dos actividades correlacionadas, la de la caza y la pesca, con los respectivos monarcas cómicamente degradados a un matamoscas y a un espantapájaros.

36. Guevara, *Epístolas familiares,* ed. Cossío, I, p. 20; y también *Epístolas familiares,* ed. Blanco.

37. Fasquel, 2013, pp. 77-79.

Al dirigirse a la «Cesárea Magestad», Guevara se limita a ensalzar la discreción de su soberano, en contraste con algunos ilustres ejemplos del pasado, de los que se puede también inferir la advertencia a los nuevos príncipes a que no pierdan el tiempo en entretenimientos que pueden revelarse «vanidades y liviandades», pero el discurso del obispo de Mondoñedo no pretende perjudicar lo más mínimo la reputación de la institución monárquica, es más, de hecho se preocupa por devolverle totalmente su prestigio, tomando como modelo el comportamiento del emperador, ejemplar incluso en los medios a los que recurre para la recreación y holganza. Drástica, y sin apelación posible, es la afirmación del locutor satírico del poema quevediano, que subvierte la idea que confiere al ejercicio del poder real la más alta dignidad: «el reinar oficio es bajo»; una conclusión, que sorprende por el feroz ataque en contra de la institución monárquica, pero que es consecuencia directa del procedimiento argumentativo llevado a cabo por el texto, donde una construcción conscientemente dotada de escaso rigor lógico permite deducir de cada uno de los parciales comportamientos relativos a los casos particulares de Artabano y Domiciano, una aserción de carácter más general que implica en la acusación a la institución monárquica en sí, sin distinción alguna de lugar y tiempo. En el último verso del soneto, en efecto, gracias a la técnica de la reificación típica del estilo satírico-burlesco de Quevedo que, en prosa como en poesía, produce la máxima degradación de la persona humana implicada, todo soberano —no sólo Artabano y Domiciano, culpables de los indignos pasatiempos— se ve reducido a un matamoscas y a un espantapájaros, a los que los súbditos —comprendido el lector del soneto, directamente involucrado por el pronombre de segunda persona (*ruegas*)— acostumbran a dirigirse en actitud de súplica, ignaros de implorar a míseros fantoches dotados de cetro, degradado símbolo de la autoridad soberana.

En los dos vulgares objetos finales, el matamoscas y el espantapájaros, se concentra, pues, el proceso de degradación cómica de la figura real, que se había puesto en marcha en los cuartetos del soneto, en los que, por un lado, a Artabano se le describe en el acto de convertir los símbolos del poder y de la dignidad real en los instrumentos de la humilde práctica de la pesca, con la penosa intención de sosegar el cenagoso pantano, haciendo callar el croar de las ranas, en sustitución de otras más arduas empresas en que ocupar su autoridad; y, por otro lado, Domiciano, —el «emperador araña», con técnica de animalización[38]— es retratado empeñado en el noble arte de la caza, pero de inocuas moscas,

38. Sobre las dos técnicas de la reificación o cosificación y de la animalización en las obras satíricas y burlescas de Quevedo, en prosa y en verso, existe una bibliografía abundante, a partir del insuperable estudio de Spitzer, 1927, al que se han añadido, a lo largo de un siglo, numerosos trabajos, de los que me limito a señalar unas pocas recientes contribuciones, entre las más significativas: Iffland, 1978; Schwartz, 1983, pp. 31-128, Arellano, 1984, pp. 250-268; Chevalier, 1992, pp. 134-145; Artal, 1993; Arellano, 1999, pp. 30-32, Blanco, 2003.

con el cometido ridículamente plebeyo para un emperador de «desterrar, perseguir y echar» (*Autoridades*) los fastidiosos insectos con el fin de favorecer el reposo estival, con el resultado de cubrirse de infamia, además de ser tildado de necio, puesto que, para «limpiar las siestas al verano», —que sugiere la «imagen de una fregona», como propone Fasquel[39]— hubiera bastado con cerrar puertas y ventanas.

Pero la subversión más radical, todavía más marcada que la determinada por las técnicas de reificación y de animalización, se encuentra registrada en el primer terceto, donde el poeta interroga a la Fortuna, juzgándola como la única responsable de haber puesto la corona en las frentes de tan indignos soberanos, y le pregunta si no hubiera sido más decoroso ponerla en las de un moscón o un renacuajo, o sea, en las mismas víctimas de las ridículas ocupaciones de los dos abyectos monarcas: una representación conseguida por sutileza proporcional —como sugiere Arellano[40]—, donde, en aras de una mayor observancia de la ley del decoro, se prefigura también la idea de un orden totalmente subvertido, que ve burlescamente invertidas las posiciones de la víctima y el perseguidor, del siervo y el señor y, en sustancia, del súbdito y el soberano[41].

Por lo demás, que la Fortuna, con su absoluta falta de criterio y su ceguera, en los inescrutables e inicuos designios que persigue, como reguladora de tal orden y semejante jerarquía, sea hecha responsable de un trastorno que tiende a privilegiar a las personas menos encomiables, asignándoles la plena potestad por encima de quien sería más digno de ella, hasta conjeturar la paradójica inversión entre género humano y mundo animal, con los humildes moscones y renacuajos vistos como más merecedoras frentes coronadas que los antiguos reyes y emperadores, es asunto central de otro conocido soneto quevediano contra los potentes, a propósito del cual, en efecto, en el correspondiente epígrafe del *Parnaso* se lee que él «enseña que las dignidades y puestos altos se suelen ocupar de sujetos indignos y ignorantes»[42], ratificando así una nueva contestación jocosa del orden social establecido, que encumbra a los animales a los rangos más elevados de la sociedad civil, mientras relega a las posiciones inferiores a la humanidad más auténtica. En definitiva, lo que encontramos aquí son asnos coronados, en lugar de los anteriores moscones y renacuajos dotados de cetro y corona:

> Resístete a la rueda, que procura
> subas a donde el verte escandalice;

39. Fasquel, 2013, p. 78.

40. «La proporción estriba en los animales elegidos como hipotéticos sustitutos de los dos personajes: un renacuajo para el dedicado a matar ranas, y un moscón para el matamoscas. Sus ocupaciones los colocan por debajo de las sabandijas que con tanta afición exterminan» (Arellano, 1984, p. 281).

41. Sobre el tema del «mundo al revés» en la poesía satírica de Quevedo, ver Vaíllo, 1982.

42. Quevedo, *Obra poética,* II, p. 34.

atiende al jo que la humildad te dice,
no al arre en que te aguija la locura.

Caminas a la albarda y matadura,
si no luz racional lo contradice;
y para que el rebuzno te auctorice,
con la oreja asinina se conjura.

El Viejo cojitranco cada día
te pensará, y a esa otra hija del diablo
ya la tendrás cargada, y vacía.

Bestia, contigo (seas quien fueres) hablo:
crecer en cola, y no en filosofía,
es figurar salón el que es establo[43].

González de Salas explicaba el sentido de este poema quevediano, aludiendo enigmáticamente a un cuadro y sugiriendo que «el argumento mismo de esta pintura es el de este soneto»:

> Para insinuar este pensamiento, un hombre de buen gusto hizo una pintura de la rueda de la Fortuna, en donde el que estaba abajo era todo hombre, el que iba subiendo se iba convirtiendo en borrico, el que estaba encima lo era enteramente, y el que iba bajando se iba, igualmente, de borrico, volviendo en hombre, y estaban a los lados el Tiempo y la Fortuna[44].

En efecto, solo recientemente ha sido posible aclarar la enigmática referencia del editor y comentarista quevediano, gracias a un docto trabajo de Rodrigo Cacho Casal, quien, aunque sin identificar al «hombre de buen gusto» evocado por González de Salas, ha hecho quizás algo más útil, al reconstruir el sustrato iconográfico y literario de nuestro soneto, a partir de la indicación de un motivo iconográfico de amplia difusión, en el que se encuentra representada

> una rueda de la fortuna en cuya cima hay un asno coronado o sosteniendo un cetro, y además las figuras que descienden y suben son mitad humanas y mitad asnos, con cola o con orejas; solo el personaje que se encuentra al pie de la rueda es completamente humano[45].

Dicho motivo iconográfico, que resulta documentado en algunos grabados del *Narrenschiff* (1494) de Sebastian Brant y en una edición quinientista de la traducción alemana del *De remediis utriusque fortunae* (1552)[46], conoció también una exitosa circulación en ámbito literario,

43. Quevedo, *Obra poética,* II, p. 34, núm. 561; ver también Arellano, 1984, pp. 440-442, y Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* p. 352.

44. Quevedo, *Obra poética,* II, p. 34.

45. Cacho Casal, 2004, p. 219.

46. Sobre la circulación del motivo iconográfico, además de Cacho Casal, 2004, ver Ordine, 1996, pp. 80-83 y las figuras 3-5 del «Appendice iconografica», pp. 185-187, la primera de las cuales está sacada de Lorenzo Spirito, *Libro delle venture* (Brescia, 1484) y

ya sea en la versión seria del sujeto como en su variante burlesca y satírica, tal como sucede en algunos versos de la última de las siete *Satire* de Ludovico Ariosto, donde se menciona el tema con referencia a su representación en algunos naipes de la época —otro medio, el del tarot, en el que el motivo iconográfico circulaba abundantemente:

> Quella ruota dipinta mi sgomenta
> ch'ogni mastro di carte a un modo finge:
> tanta concordia non credo io che menta.
>
> Quel che le siede in cima si dipinge
> uno asinello: ognun lo enigma intende,
> senza che chiami a interpretarlo Sfinge.
>
> Vi si vede anco che ciascun che ascende
> comincia a inasinir le prime membre,
> e resta umano quel che a dietro pende[47].

El dictamen de Cacho Casal resulta irreprochable, cuando —en la conclusión de su trabajo— sintetiza la cuestión de las relaciones con la tradición en los siguientes términos:

> Quevedo ha partido, pues, de una tradición iconográfica y literaria previa sobre la que ha construido un soneto burlesco. La imagen de la rueda de la fortuna de los necios debió circular en varios grabados del Siglo de Oro y el escritor español seguramente conocería alguno. Junto con estos modelos visuales, es también muy probable que manejara unas fuentes literarias entre las que destacan las *Sátiras* ariostescas[48].

Ahora bien, lo que se debiera entender en la tradición iconográfica y literaria con el motivo de la rueda que ratificaba la relación entre fortuna y asno no era un misterio para nadie, como ya constataba abiertamente Ariosto («ognuno lo enigma intende»), puesto que el significado de la figuración alegórica consistía en el concepto, desde tiempo inmemorial asociado a la rueda de la fortuna, de la extrema mutabilidad de los avatares humanos regidos por los caprichos de la Fortuna; e incluso en los citados tercetos de la sátira ariostesca, si bien en ellos el motivo es utilizado innovadoramente en relación con el tema de la esperanza («la sciocca speme», v. 64), también esta última, al par de la rueda de la fortuna, «quando andò in alto, in giù tornò altretanto» (v. 69), como confirmación de la interpretación tradicional.

En el soneto de Quevedo, sin embargo, del movimiento circular de la rueda no se considera pertinente el recorrido de ascensión y descen-

representa la rueda de la fortuna, que aparece en el centro de la rueda, mientras en su cima hay un rey con orejas de asno, y a sus lados y en la parte de abajo tres figuras masculinas.

47. Ariosto, *Satire,* VII, vv. 46-54, pp. 207-208. El motivo se encuentra atestado también en san Bernardino de Siena (ver Bronzini, 1976, p. 133) y en Antonio Cornazano (ver Corsaro, 1979, p. 198).

48. Cacho Casal, 2004, p. 226.

so, en cuanto manifestación significativa de las repentinas variaciones de la Fortuna[49], tal como, por mantenernos en las sátiras ariostescas, en el «saliscendi»[50] así condensado: «…qualunque erge / Fortuna in alto, il tuffa prima in Lete» (III, vv. 170-171); sino que de ese movimiento el poema quevediano evidencia la mutabilidad de los avatares humanos, operando una inversión burlesca del concepto bruniano de la «conversione e vicissitudine umana», que, según el filósofo de Nola

> è raffigurata nella ruota delle metamorfosi, dove siede l'uomo nella parte eminente, giace una bestia al fondo, un mezzo uomo e mezza bestia descende dalla sinistra, et un mezzo bestia e mezzo uomo ascende da la destra[51].

Aplicada a la figuración burlesca del soneto quevediano, la «ruota delle metamorfosi», que se inserta a su vez en el motivo clásico de la rueda movida por el capricho de la Fortuna, se presenta con una paradójica inversión, por medio de la cual tiende a «inasinir» a todo aquel que se sitúa en lo alto, alcanzando las más altas dignidades y los más elevados grados jerárquicos, con el resultado —como, por lo demás, sugiere el epígrafe del Parnaso— de reputar verdaderas bestias a todos los potentes, detentores de cargos y oficios de relieve en el ámbito del aparato real y del poder constituido, y, por contra, de restituir plena y auténtica dignidad humana a los humildes de la sociedad[52].

Desde la alocución del comienzo (*Resístete*) hasta la del final (*Bestia, contigo… hablo*), el soneto recorre el movimiento que, en sincronía con el giro de la rueda, conduce al individuo de abajo arriba, convirtiéndolo

49. El tópico trilladísimo de la mutabilidad de la Fortuna, ocupa, en cambio, el centro de algunos romances burlescos de Quevedo, en donde la figura de la Fortuna es vista como una mujer voluble: «Es tu firmeza tan poca», «Fortunilla, Fortunilla» (Quevedo, *Obra poética,* II, pp. 195-196, núm. 669; pp. 503-506, núm. 746; ver también Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* pp. 412-413 y 562-567).

50. Sobre los movimientos de subida y descenso en las sátiras de Ariosto, ver la nota de Alfredo D'Orto en Ariosto, *Satire,* p. 61, n. al v. 202, donde se remite a los estudios de Segre y de Grimm.

51. Bruno, *De gli eroici furori,* p. 818.

52. Al principio de *La fortuna con seso y la hora de todos,* Júpiter acusa a la Fortuna de obrar con su acción una inversión de los méritos y de los deméritos en las vicisitudes humanas: «das a los delictos lo que se debe a los méritos y los premios de la virtud al pecado, […] encaramas en los tribunales a los que habías de subir a la horca, […] das las dignidades a los que habías de quitar las orejas, […] empobreces y abates a quien debieras enriquecer», acusaciones a las que inmediatamente rebate la Fortuna: «Yo soy cuerda y sé lo que me hago y en todas mis acciones ando pie con bola…» (pp. 588-589; ver también, Quevedo, *La hora de todos y la fortuna con seso,* p. 88). Pero, véanse estos versos del romance «Fortunilla, Fortunilla»: «Tal vez forjas melón rico / de pepita calabaza; / si no madura, le cuelgas, / y si madura, le calas» (Quevedo, *Obra poética,* II, p. 504, núm. 746, vv. 37-40), que Schwartz y Arellano comentan así: «imágenes de lo apreciado (melón) y de lo basto (calabaza); la Fortuna es capaz de sacar un poderoso (*melón rico*) de una pepita o simiente de calabaza, de la que sólo debería brotar otra calabaza (un proletario), pero luego lo destruye» (Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* p. 564, n. a los vv. 37-40).

del ser humano que es, cuando ocupa la posición inferior, en la bestia en que se transforma, una vez que ha alcanzado el ápice. El soneto sigue, pues, esta innoble metamorfosis del humilde en potente, o bien, del hombre en bestia, a partir de la fase inicial, cuando el proceso de elevación puede todavía detenerse y el individuo conserva todavía los rasgos humanos (la *humildad* y la misma *locura*), aunque el loco afán que lo incita a sobresalir y a predominar se tiñe ya en estos comienzos de connotaciones que son más apropiadas para describir el movimiento del animal, en este caso, el del asno (*aguija, jo, arre*).

A los versos del principio, que contienen la incitación del poeta al hombre en cuanto tal, sin diferenciación alguna (*seas quien fueres*), a que se resista al deseo que lo empuja hacia lo alto, sigue el cuarteto, donde la andadura de este hombre genérico, se describe ya como la de quien camina a cuatro patas, con los rasgos de asno que sobresalen netamente respecto a los humanos, el más específico de los cuales —la luz de la razón— aparece, esfumado e ineficaz en la acción de contraste, en una frase hipotética que lleva el sello de la irrealidad, frente a un fenómeno metamórfico ya imposible de volver atrás; mientras el texto alcanza el máximo nivel de la degradación cómica del sujeto humano con la alusión al rebuzno y a la oreja del asno, cuya alianza sabrá, irónicamente, ensalzar la grandeza del hombre convertido en bestia.

Tiempo (*El Viejo cojitranco*) y Fortuna (*esotra hija del diablo*) proveerán, respectivamente, a su crecimiento con el pienso, en sustitución del alimento intelectual o espiritual del que se nutre el hombre, y a su alterna suerte, con la carga en lomo de mula de noria del peso de los cangilones, en lugar de los arcaduces *utriusque fortunae,* «unos llenos, otros vacíos», como ya se había expresado la vieja Celestina[53]. En efecto, la metamorfosis definitiva del hombre en bestia, simbolizada por el desarrollo en el tiempo de la cola del asno, en alternativa al crecimiento de sabiduría y conocimiento humano, se traduce en la imagen final de la ilusoria transformación del establo en salón, sugiriendo con ella la pérfida idea, según la cual las grandes y espaciosas salas de los nobles palacios y de los ambientes de corte, en que se alojan los ricos y potentes, no son, en realidad, sino sórdidos tugurios destinados a albergar animales.

3. *«El servicio que se le pida»: Quevedo y el* Spanish Match. «De emperadores y reyes / no hablan mal nobles y cuerdos», había hecho decir Quevedo al imaginario montañés en el romance citado al comienzo de estas páginas, y los dos sonetos en los que nos hemos detenido brevemente hasta ahora confirman y desmienten, al mismo tiempo, esta

53. Rojas, *La Celestina,* p. 214, que retoma el refrán: «Arcaduces de añoria el que lleno viene, vacío torna» (Correas, *Vocabulario de refranes,* p. 36b). Sin embargo, mucho más pertinentes resultan los versos del romance «Fortunilla, Fortunilla»: «bestia de noria, que, ciega, / con los arcaduces andas, / y en vaciándolos, los llenas, / y en llenándolos, los vacías» (Quevedo, *Obra poética,* II, p. 503, núm. 746, vv. 5-8; ver también Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* p. 562).

cauta afirmación de quien se muestra proclive a dejarse vencer por el temor de la severa reacción de los potentes. La confirman, si por *hablar mal* se entiende una crítica abierta en contra de las prestigiosas instituciones implicadas y de aquellos que las representan; la desmienten, si —como sucede en los sonetos considerados— la crítica se expresa de una manera oblicua, esto es, con el recurso de la representación de determinadas situaciones capaces de provocar la risa, como es el caso de la degradación cómica a la que son sometidas figuras cuya realeza contrasta con las bajas ocupaciones a las que se dedican intensamente, o a las que es doblegada la propia figura humana, descrita en el acto del movimiento ascensional y, por eso mismo, paradójicamente retrocedida a la condición de bestia con que son tildados los potentes de la sociedad. Para producir un efecto cómico, sin embargo, y evitar con ello que el discurso poético asuma el tono moral y doctrinal o, en todo caso, inmediatamente reflexivo, es necesario que la degradación en cuestión se aproveche de los diferentes recursos que le ofrece el juego libre del ingenio, a partir —por limitarnos a algunos fenómenos que mejor caracterizan el dictado de los dos sonetos escogidos— de la práctica discursiva de la generalización impropia de casos concretos del lejano pasado, que llegan a reflejarse en el presente; o también de la utilización en clave lúdica de ilustres lugares comunes, además de ideas e imágenes, particularmente conocidas y celebradas por la tradición; hasta el empleo de las principales técnicas —siempre de afilada mordacidad— de la reificación o cosificación y de la animalización, pasando por el uso irónico y semánticamente ambiguo de algunos elementos léxicos.

Si, luego, nos preguntamos con qué fuerza actúan, respectivamente, la fachada cómica, que se basa en el juego libre del ingenio, y la agudeza crítica, que mira a atacar el poder constituido, en sus instituciones más prestigiosas y en sus figuras más representativas, viene espontáneo a responder que, en los sonetos considerados, la intensidad con que se expresa la comicidad textual tiende a ser igual a la del ataque en contra del poder y sus exponentes; en el sentido de que cuanto más prestigioso es el objeto de la crítica y más violenta es la crítica a él dirigida, tanto más eficaz y profunda debe resultar la comicidad de encubrimiento.

A estas alturas, tal vez no está de más preguntarse: ¿sucede de igual modo incluso cuando Quevedo actúa más como 'proveedor de la diversión' de los mismos representantes del poder; o sea, cuando, de manera más directa e inmediata, su ingenio humorístico se pone al servicio del entretenimiento de aquel «entramado monárquico-señorial [que] representaba la encarnación más visible de ese poder», por retomar la expresión de Carlos M. Gutiérrez? ¿ O, quizás, no es razonable esperarse que en estos casos la risa inocente, aunque no domine incontrastada, prevalezca, sin embargo, sobre la voluntad de contestación? Y, en particular, ¿qué sucede cuando se trata de aquellos poemas burlescos que se presentan como relaciones de acontecimientos cortesanos, sobre todo

cuando estas relaciones han sido compuestas en tiempos y situaciones en los que Quevedo parece alinearse más al poder?

Para tratar de dar una primera respuesta provisional a estas preguntas, podemos tomar en consideración un caso privilegiado, como es el constituido por los tres poemas que Quevedo compuso con motivo de los festejos que se tuvieron en concomitancia con los preparativos para el fallido matrimonio entre el príncipe de Gales, Carlos Estuardo, heredero al trono de Inglaterra, y la infanta María de Austria, hermana de Felipe IV. El célebre episodio político tuvo también inesperadas y positivas consecuencias en el destino de nuestro poeta, quien, en enero de 1622 había sufrido un nuevo destierro por orden del Monarca en persona, que había asociado el nombre de Quevedo a los escándalos del Duque de Osuna. En efecto, como escribe Jauralde, subrayando el fortuito concurso del acontecimiento propicio y de las aspiraciones del escritor:

> La fortuna, en traje de enamoradizo príncipe inglés, y probablemente las veleidades de su poderosa pluma —pronta a arrimarse a buena causa— iban a cambiar pronto su suerte de desterrado. En diciembre de 1622 le levantaron el castigo más riguroso, el del confinamiento obligado, pero sin que se acercase a la Corte en diez leguas a la redonda; por marzo del año siguiente, es decir de 1623, le dieron por libre y le dejaron volver a Madrid[54].

Como se sabe, en la noche del viernes 17 de marzo de ese mismo año, el príncipe de Gales y el marqués de Buckingham llegaron de incógnito a Madrid; al día siguiente, Carlos encontró al rey y a Olivares le tocó la tarea de preparar un proyecto de festejos y de actos oficiales, para los que fue necesario suspender, por decreto real y público pregón, las recientes pragmáticas antisuntuarias[55], para que Carlos fuera recibido con todos los honores, dignos del heredero al trono de Inglaterra. Entre las numerosas y aparatosas celebraciones públicas que se organizaron en los cinco meses largos que el príncipe inglés pasó en la Corte, hubo también algunas corridas de toros, que se dieron en el que estaba considerado el más «hermoso teatro para fiestas públicas» de la ciudad, la Plaza Mayor. Sin embargo, la primera de estas corridas, la del 4 de mayo, se vio turbada por una repentina tormenta primaveral. Por otra parte, las más espectaculares fiestas de toda la serie fueron las que tuvieron lugar unos meses más tarde, el 21 de agosto, pocas semanas antes de que Carlos abandonara la Corte para volver a su patria, el 9 de septiembre, cuando su comitiva dejó Madrid para dirigirse a Santander, donde la esperaban las embarcaciones enviadas por el padre del príncipe, el rey Jacobo I. Es de notar que en el juego de cañas de las vistosas fiestas agosteñas, que se realizaron una vez más en la Plaza Mayor, intervino el propio rey Felipe IV, para celebrar las capitulaciones

54. Jauralde, 1998, p. 460.
55. Sobre la suspensión de las pragmáticas antisuntuarias, ver León Pinelo, 1971, p. 246.

matrimoniales que habían sido firmadas a mitad de julio por el príncipe inglés y el rey de España[56].

En el periodo de tales festejos, Quevedo —como se ha dicho— ya había llegado a Madrid; quizás, la licencia que le había sido concedida de poder entrar en la Corte pertenecía a las medidas de gracia por la llegada del príncipe inglés, que se acordaron por real decreto del 22 de marzo: «Y si era así —deduce Jauralde—, se esperaría un gesto literario del escritor. Quevedo no defraudará: habrá gestos, muecas y espavientos»[57]. Entre los gestos literarios, dictados por la admiración y, junto con ella, por la burla fina y disimulada, estuvieron también los tres poemas a los que aludía, compuestos con motivo de los festejos mencionados, la corrida de toros y el juego de cañas: al primero Quevedo dedicó las décimas, «Floris, la fiesta pasada», que en el *Parnaso* van precedidas por el siguiente epígrafe *Fiesta de toros con rejones, al Príncipe de Gales, en que llovió mucho;* mientras que sobre el segundo escribió hasta dos composiciones: la jácara, «Contando estaba las cañas», que, como especifica el epígrafe, describe y narra *Las cañas que jugó su Majestad cuando vino el Príncipe de Gales,* y el romance, «Yo, el otro juego de cañas», en el que —como recuerda Candelas Colodrón— «la celebración es contada por el primer juego de cañas que se celebró en honor del príncipe, quien, en forma de insólita prosopopeya, se lamenta de que en un juego posterior participase el mismo monarca español»[58].

Por obvias razones de espacio, limitaré mis consideraciones únicamente a las décimas, que recientemente han recibido el severo juicio de Gutiérrez, para quien «la desgana métrica y la mediocridad del poema refuerzan aún más su carácter circunstancial y fungible»[59]. Sin embargo, este mismo carácter que lo vincularía demasiado a las circunstancias y que, por tanto, hace que el poema se consuma con el uso inmediato, no impide, no sólo que las décimas se conviertan en «uno de esos prodigiosos juegos de estilo burlesco», sino que la comicidad producida por estos prodigios, lejos de ser tan ingenua e inocente como aparece a una lectura superficial, pueda igualmente disfrazar, al menos parcialmente, una agudeza crítica, que sería censurable expresar directamente, entre otras cosas porque —como ha advertido el mismo estudioso, a propósi-

56. Las fiestas de toros y cañas organizadas durante la permanencia de Carlos Estuardo en la Corte española fueron seis; ver Alenda y Mira, 1903, pp. 223-228, doc. 793-806, con documentación sobre dichas fiestas, así como *Noticias de Madrid,* pp. 56, 61, 65, 67, 71. Para una lista exhaustiva de las relaciones y de su reproducción de las fiestas públicas organizadas en honor del Príncipe de Gales, ver Simón Díaz, 1982, pp. 197-264. Ver, además, los estudios de Cruz Casado, 1996 y de Vila Carneiro, 2012.

57. Jauralde, 1998, p. 468.

58. Candelas Colodrón, 2007, p. 183. Para los textos de las tres composiciones, ver Quevedo, *Obra poética,* II, pp. 201-207, núm. 673; pp. 212-213, núm. 677; pp. 411-413, núm. 723.

59. Gutiérrez, 2005, p. 130.

to de las décimas– «la verdad es que no podemos leer el reportaje de Quevedo sin que nos asalte la sospecha de que hay demasiada sorna»[60].

Uno de los *leit-motive* de las décimas consiste en la frecuente referencia a la molesta circunstancia de la repentina lluvia primaveral que –como se ha dicho– turbó la corrida de toros, favoreciendo el genio burlesco de nuestro poeta, quien tejió las dos primeras estrofas del poema en torno al accidente atmosférico que actuó de aguafiestas:

Floris, la fiesta pasada,
tan rica de caballeros,
si la hicieran taberneros,
no saliera más aguada.
Yo vi nacer ensalada
en un manto en un terrado,
y berros en un tablado;
y en atacados coritos,
sanguijuelas, no mosquitos,
y espadas de Lope Aguado.

Viose la plaza excelente,
con una y otra corona,
tratada como fregona:
con lacayos solamente.
Corito resplandeciente
y gallego relumbrante;
mucho rejón fulminante,
mucho céfiro andaluz,
mucho Eleno con su cruz,
y poco disciplinante[61].

Ahora bien, si debemos creer a la crónica de la fiesta que nos ofrece la relación redactada por Andrés de Almansa y Mendoza, nos damos cuenta de que, en realidad, la lluvia no entorpeció el desarrollo de la corrida, sino que sobrevino al final de la misma, cuando los monarcas y los nobles estaban a punto de retirarse; así, en efecto, termina la relación de nuestro periodista *ante literam:*

> Acabada la fiesta, el príncipe, y rey, y sus Altezas volvieron en coches a palacio, lloviendo extrañamente; después, la reina, e infanta, y los coches de las damas, donde cayó, entre las nubes de agua, una de pajes con hachas, que inundaron de luz al imperio de las sombras, desterrándolas por gran rato[62].

60. Jauralde, 1998, pp. 471 y 470, respectivamente.

61. Quevedo, *Obra poética,* II, p. 202, vv. 1-20. Pero, para la fecha exacta, 4 de mayo de 1623, de la fiesta de toros, a la que se refiere el poema, ver Crosby, 1967, p. 165 y Quevedo, *Poesía original,* p. 739, donde José Manuel Blecua corrige la anterior inexactitud de referir el poema a la «gran fiesta de toros» del 14 de junio, cuando en esta fecha –que se sepa– no hubo ninguna fiesta de toros con motivo de la llegada del Príncipe de Gales.

62. Almansa y Mendoza, 1623, fol. 4v. Sobre esta relación, ver CCPB (*Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español*), núm. CCPB000699894-1; Sánchez Alonso, 1981, pp.

El tono de absoluta complacencia con que se expresa el relato completo del acontecimiento no debe inducir al lector de la relación a sospechar que su narrador haya violado incluso la realidad de los hechos, relegando la tormenta primaveral a un papel sustancialmente marginal, porque es terminal, con la extrema alusión a una lluvia que, aunque indiscreta con la realeza, se había mostrado de todos modos respetuosa con la principesca ceremonia. No ocurre lo mismo en las décimas, por lo que es plausible que se deba al locutor burlesco del poema quevediano la exageración del fenómeno atmosférico que, en la crónica de los hechos, se había limitado exclusivamente a hacer más arduo el regreso a palacio de la noble y real compañía. El efecto cómico de tal énfasis se revela hilarante en los versos iniciales del poema, pero también —es lícito suponer— con mucho de mordaz en contra de la fiesta de los toros e, incluso, del proyecto matrimonial y del propio diseño político por el que aquélla había sido organizada.

Pero vayamos por orden, volviendo a las dos estrofas iniciales. Bastaría la rima y, más en general, la homofonía de *caballeros* y *taberneros* para crear en el lector la sospecha de las verdaderas intenciones que motivan al locutor burlesco, quien, enfatizando el papel que tuvo el chaparrón en el desarrollo de la corrida, propone la imagen de una 'fiesta aguada', malograda por la abundante agua de la tormenta, exactamente como el vino estirado con agua que los deshonestos taberneros suelen dar a beber a sus clientes. Pero la agudeza no es realmente tan inocente como puede parecer a una primera explicación de tipo literal, puesto que la asimilación de la fiesta al vino aguado no sólo implica el concepto de algo edulcorado y desnaturalizado, es decir, privado de su fuerza y eficacia originarias, sino que sugiere también la idea, mucho más maliciosa, de que la fiesta había sido concebida y organizada con taimados propósitos, asemejando así un fraude que, lejos de limitarse al ámbito del comercio modesto, como el casi inocuo que se reduce a estirar el vino con el agua, llega a involucrar los diseños políticos de las dos mayores potencias mundiales de la época. Es, en efecto, idea bastante difundida que los pomposos y continuos festejos organizados por la monarquía en honor del príncipe Carlos durante su estancia madrileña, si, por un lado, se revelan «efficaci momenti di propaganda politica», con los que «si voleva visivamente ribadire la potenza e la ricchezza della corona spagnola, accrescendone il prestigio davanti agli occhi di un'ammirata Europa e in special modo degli inglesi»; por otro lado, ya

95-96, núm. 161; Clemente San Román, 1992, núm. 2456; Almansa y Mendoza, 2001, p. 150, y, para el pasaje citado pp. 364-365. Sin embargo, en el doc. núm. 794, dedicado a la relación de Almansa y Mendoza, Alenda y Mira precisa: «Dos veces llovió durante la corrida, según el Anuario o apunte de noticias de Madrid citado anteriormente [o sea, *Noticias de Madrid*]» (p. 224, n. 1). Volvemos a encontrar el mismo dato en Redondo, 1998: «Sobre el tiempo que hizo, indican las *Noticias de Madrid:* "Duró la fiesta casi dos horas, porque llovió dos veces (p. 57)"» (p. 129, n. 33).

sea los fastuosos entretenimientos, como los poemas y las relaciones que celebraban su extraordinaria prodigalidad,

> finirono di fatto col trasmettere un'immagine idealizzata del regno del giovane Felipe IV, che aveva trovato nella Madrid barocca lo scenario più consono per un'instancabile esibizione di magnificenza mirante essenzialmente ad abbagliare Charles e i suoi, al fine di prendere tempo per celare la contrarietà spagnola davanti alla possibilità che il progettato matrimonio divenisse infine realtà e per procrastinare sempre più una presa di posizione decisiva in merito[63].

Un juicio que, desde la perspectiva histórica en sentido estricto, es confirmado autorizadamente por John H. Elliot, quien, en las breves páginas de reconstrucción del *Spanish Match,* aun dando cuenta de la complejidad de la situación en sus múltiples implicaciones políticas y religiosas, reconoce «la gran tormenta que provocaba la boda del príncipe de Gales, que amenazaba con echar a pique toda posibilidad de entendimiento entre Inglaterra y España, con lo necesario que este resultaba por la política de Madrid en el norte de Europa»[64]. Un *entendimiento* al que dedicaba sus esfuerzos políticos y diplomáticos Olivares, quien, por eso, boicoteó un matrimonio que no era de su gusto, como él mismo afirmaría algunos años más tarde, en una carta al padre Diego de Quiroga, al que escribió –como refiere Elliot– «que él y sólo él había desecho el casamiento inglés»[65]. Por lo demás, en *Cómo ha de ser el privado,* en la respuesta al rey del marqués de Valisero, que es el doble teatral de Olivares, Quevedo le hace decir algo que se asemeja mucho al juicio según el cual la fastuosidad de las fiestas organizadas en la primavera-verano de 1623 sirvió de enmascaramiento de la contrariedad española respecto al matrimonio:

> No haya en tu reino festín,
> cañas, toros, ni saraos,
> que [el príncipe] no goce, y cada día
> con presentes y regalos
> del hospedaje se agrade,
> pero hacelle tu cuñada
> sin ser hijo de la Iglesia
> ni lo apruebo ni lo alabo[66].

63. Cito de Pavesi, 1997, pp. 57, 56 y 54, respectivamente.

64. Elliott, 2012, p. 221. Sobre la reconstrucción histórica del *Spanish Match,* además del citado Elliott, pp. 214-223, existe una extensa bibliografía. A la obra exhaustiva de Gardiner, 1869, y a la obra más sintética de Rodríguez-Moñino Soriano, 1976, pueden añadirse: Puyuelo y Salinas, 1962; Ettinghausen, 1987; Redworth, 2003. Ver también la reciente recopilación de ensayos de Samson, 2006.

65. Elliott, 2012, p. 217 n. 16.

66. Quevedo, *Teatro completo,* p. 158, vv. 798-805; ver también la edición de Gentilli: Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* p. 85.

Volviendo a la 'fiesta aguada' de nuestro poema, este motivo, lejos de constituir una agudeza aislada, circunscrita a su *incipit,* se extiende a algunos otros puntos y estrofas de la obra, a partir de la segunda mitad de la misma décima inicial, donde el elemento acuático adquiere una relevancia absoluta, involucrando la totalidad de lugares y personajes de la fiesta. Dirigiéndose a Floris, el poeta noticiero cuenta que ha visto crecer en los sitios más inverosímiles las verduras que habitualmente nacen en los lugares más húmedos y aguanosos, como las de ensalada y berros, tanto que a propósito de estos últimos se usaba el dicho «Es tan húmedo, que nacerán en él berros». Análogamente, los numerosos lacayos que han acudido a la corrida al servicio de los nobles son vistos como *coritos,* servidores inciertos entre el agua y el vino, dependiendo de si se les entiende como «aguadores asturianos que pululaban en el Madrid áureo»[67] o como obreros que transportaban «en hombros los pellejos del mosto o vino desde el lagar a las cubas»[68]. Pero, que se prefiera una u otra solución, o mejor todavía, que se acepten ambas, con técnica de animalización, los lacayos presentes en la plaza son degradados a bichos que viven en ambientes húmedos; y con todo y con eso, asimilados más a los aprovechados, como sanguijuelas de agua dulce, que a los inocuos mosquitos, «que se crían en el vino o vinagre, y en la humedad de las cuevas, que no hacen mal alguno» (*Aut.*). Incluso las espadas de los nobles que participan en la corrida no pueden ser sino las fabricadas por el célebre espadero de la época, Lope Aguado, sugiriendo con ello la pérfida duda de que las mismas están tan debilitadas que ya hacen presagiar su líquida blandura en las acciones de quien deberá pronto empuñarlas.

En la segunda estrofa, la Plaza Mayor, por más que presuma por la copresencia de hasta dos coronas, es rebajada al rango de una fregona por la gran cantidad de agua pluvial que, abatiéndose sobre ella, lustra a cualquier persona o cosa que allí se encuentra. Pero, una vez más es la rima la que sugiere una escandalosa degradación, combinando la presencia de la doble *corona* a la de la *fregona,* como por lo demás, en la estrofa anterior, los *caballeros* en ella confluidos habían sido irrisoriamente asimilados a fraudulentos *taberneros.* Así, en los versos siguientes, una análoga operación de subversión de los rangos y de los valores es confiada a diversos procedimientos estilísticos, comenzando por el hacinamiento indiscriminado de objetos, animales y personas que llenan la plaza, con una lista, en la que la aulicidad formal y la elevación semántica de los numerosos participios presentes contrasta con la modestia de los sustantivos a los que se unen. Ni tampoco podemos excluir una intención metaliteraria, como sugiere Rafael Iglesias a propósito de estos versos, puesto que «Quevedo parece burlarse de algunos tópicos literarios del momento, como, por ejemplo, el exceso a la hora de usar

67. Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* p. 647 n. al v. 257.
68. Quevedo, *Poesía original,* p. 834 n. 5.

epítetos o la tendencia a referirse a los caballos usando alusiones a Céfiro, uno de los dioses griegos del viento»[69]. Pero, quizás, la intención burlesca de matriz metaliteraria apunta a un blanco más determinado, que consiste en el tono fuertemente adulador de ciertas relaciones de sucesos. En todo caso, al final de la estrofa, el poeta no deja escapar la ocasión para denunciar la masiva presencia en la plaza de los caballeros de hábito que ostentan la cruz, pero cuyo lucimiento, al contrario de santa Elena, que encontró la cruz de Cristo, es señal de la escasa devoción que profesan.

La presentación de los nobles toreadores que ocupa los dos tercios del poema, comienza y termina con una doble referencia al motivo del agua y de la lluvia, siempre en tono burlesco. Los versos iniciales de la sexta décima, en efecto, introducen los toros en los siguientes términos:

> Toros valientes vi yo
> entre los que conocí
> pasados por agua, sí;
> pasados por hierro, no (vv. 51-54)

mientras que los versos finales del poema aluden al comportamiento de don Diego de Zárate, gentilhombre de Su Majestad, y uno de los once caballeros que torearon en la fiesta citados por Quevedo:

> Zárate mostró valor;
> y dio al toreo mejor
> fuga, lluvia de repente (vv. 178-180).

El locutor burlesco del poema, en el papel de autor de la relación de la fiesta, no pierde ocasión para ensalzar la fuerza de los toros seleccionados, así como el ánimo y el aliento de los caballeros toreadores, pero las continuas y maliciosas precisiones dictadas por el libre juego del ingenio dejan entender exactamente lo contrario de lo que declara en la superficie: de «simulada adulación» habla Augustín Redondo, quien, a propósito de nuestro poema, afirma que en él «se entremezclan la alabanza y lo burlesco»[70]. Así, el «devastador símil culinario» de los huevos pasados por agua —como lo definió Antonio Alatorre[71]—, aplicado a los toros de nuestra fiesta aguada del 4 de mayo, arroja una sombra de descrédito sobre las empresas de los caballeros que torearon a caballo, cuya reseña comienza en los versos que siguen inmediatamente. Muchos de ellos, en efecto —como testimonia el autor de la relación en versos—, eligieron arrimarse a los buenos, afrontando a los toros mansos, en vez de luchar con los famosos toros bravos zamoranos, pues se

69. Iglesias, 2004, p. 80.
70. Redondo, 1998, pp. 128-129.
71. Alatorre, 1962, p. 483.

comportaron como *toricantanos,* toreadores novatos[72], al igual que los *misacantanos,* los sacerdotes que cantan o dicen la primera misa, y se mostraron enemigos de los truenos de la tormenta que se había abatido sobre la plaza, así como enemigos de las armas de fuego y de los golpes que éstas producen:

> Y bien sé quién procuró,
> para no venir a menos,
> llegarse siempre a los buenos,
> no a toritos zamoranos,
> porque los toricantanos
> son enemigos de truenos (vv. 55-60).

La corrida acaba de esta manera por vaciarse de cualquier atributo de la fuerza y violencia esperadas, para asumir el carácter de una manifestación inspirada por principios pacíficos y hasta religiosos, si el rejón más empleado en el toreo es el dictado por el mandamiento cristiano más respetuoso de la vida:

> En todos valor hallé;
> y aunque careció de zas,
> me entretuvo mucho más,
> con mesura de convento
> el, del quinto mandamiento,
> rejón de «No matarás» (vv. 65-70).

Luego, desde la estrofa siguiente comienza la efectiva revista de los nobles que torearon a caballo, siendo el primero de ellos don Jorge de Cárdenas, general de la Armada y adelantado mayor del reino de Granada, hasta el citado Zárate de los últimos versos del poema, en los que el gentilhombre es presentado en el momento de mayor fuerza o intensidad de la acción (fuga), o bien, en el de la huida apresurada, movimiento súbito y repentino, como el de la lluvia sobre la plaza.

Y, sin embargo, muy frecuentemente el tono burlón se atenúa hasta desaparecer por completo cuando el poeta describe las particulares empresas de los nobles que cita con su nombre, como sucede, por poner un ejemplo, en la décima que Quevedo dedica a su amigo, el marqués de Velada y san Román, destinatario de la célebre epístola mencionada al comienzo de estas notas:

> A Velada, generoso
> el día, por un desmán,

72. Por lo que concierne a «toricantano», ver Clare, 1988, p. 181, en donde leemos que la forma aparece en el siglo xvii «le plus souvent, semble-t-il, dans des vers de tonalité burlesque -avec le sens de "Jeune toreador" ou, plus exactement, de "celui qui combat les taureaux pour la première fois"», y en donde se propone que «Quevedo doit être tenu pour l'inventeur de ce mot» (p. 186).

concedióle lo galán;
recatóle lo dichoso.
Por valiente y animoso
la envidia le encaminó
golpe, que le acreditó;
pues fue en mayor apretura
dichoso en la desventura
que esclarecido ilustró (vv. 91-100).

Los versos, que ensalzan, sin ninguna ironía, el arte de torear del marqués, se explican con el incidente del que fue protagonista durante la corrida, como cuenta Andrés de Almansa y Mendoza en su relación:

> Mostró el de Velada cúan diestro es del arte, que derribó dos o tres toros a cuchilladas y rejones, y de una en el cerviguillo, como se le torció la cabeza, metióle el cuerno en el estribo, herida de más temor a la Plaza que peligro al Marqués, y el estribo quedó en la plaza hecho pedazos. Y su Majestad le quitó el entrar segunda vez en la Plaza[73].

Pero, nuestro poeta vuelve a hablar de chanza apenas se trata de un toreador anónimo («Un hombre salió notable», v. 141), quien, presa de paroxismo al momento de recibir a un toro bravo, es puesto a salvo por la mirada mortal de su cabalgadura:

Pues, tras largo parasismo,
cuando los toros salían,
tus caballos te decían
«Haga bien para sí mismo»
[…]
Agradézcale el guardallo;
pues por no le decentar
al tiempo del torear,
en saliendo toro arisco,

73. Almansa y Mendoza, 1623, fol. 4r; ver también Almansa y Mendoza, 2001, p. 364. Además de los ya mencionados Jorge de Cárdenas, Duque de Maqueda, Diego de Zárate y el Marqués de Velada, Quevedo cita otros ocho toreadores: el Duque de Cea, don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, nieto del Duque de Lerma (vv. 75 y 171-174); el Conde de Villamor, don Alonso de Alvarado (vv. 75 y 81-90); el Conde de Tendilla, don Íñigo López de Mendoza (vv. 101-104); Gaspar Bonifaz (vv. 109-110); don Antonio de Moscoso, valido del Infante Cardenal don Fernando de Austria, hermano de Felipe IV (vv. 111-120); el Conde de Cantillana, don Juan Vicentelo de Leca y Álvarez de Toledo (vv. 121-130); cierto Guino, a quien Crosby y Blecua no identifican, pero debe tratarse de Antonio Guino «del hábito de Santiago, gran lanceador de toros», quien murió en 1632 (Gascón de Torquemada, 1991, p. 334) (vv. 131-135); Ozeta, quien –según Crosby, 1967, p. 71– «será don Juan de Uceta, citado en relación inserta en las *Noticias de Madrid,* como caballero que entró muy lucido en la plaza» (vv. 175-177). En efecto, los once toreadores mencionados por Quevedo en sus décimas, están presentes en la relación de Andrés de Almansa y Mendoza, donde aparecen junto con otros caballeros quienes participaron en la corrida de toros.

se convertía en basilisco,
y mataba con mirar (vv. 147-150 e 155-160).

Es, de todos modos, en las décimas dedicadas a los representantes de las dos casas reales donde la pluma de Quevedo se hace particularmente aguda, comenzando por la tercera estrofa, en la que —ha notado Jauralde— «la presentación de la regia pareja es sobradamente informal»[74]; no obstante, a una lectura menos rápida, se advierte que el texto transciende el tono poco oficial, para fomentar un nivel de discurso en el que no es extraña la agudeza burlona auténtica, con nuevas y frecuentes referencias al agua y a la lluvia:

Vi la magna conjunción,
Floris divina, a pesar
de los divorcios del mar,
abreviada en un balcón:
el castellano León,
la británica Ballena,
que, de española sirena
suspendido, padecía
los peligros que bebía
entre el agua y el arena (vv. 21-30).

María Rosa Lida reveló el «tradicional juego de palabras inglés (Wales 'Gales' y whale 'ballena')»[75], y Crosby explicó que «la imagen de la magna conjunción sirve para representar, mediante la brillantez de una conjunción de planetas en el cielo, lo lucido de la reunión de dos o más personas de crecida fama y hermosura», sólo que nuestra décima no alude a la «triple conjunción [...] de Júpiter, Saturno y Marte», para significar que «se reúnen "Floris divina" (o sea, la Infanta María), el "castellano León" (Felipe IV), y "la británica Ballena" (el Príncipe de Gales)»[76], sino que es más probable que Quevedo se refiera a la magna conjunción binaria de Júpiter y Saturno, para indicar con ella la extraordinaria reunión —e, incluso, alianza— del rey Felipe y el príncipe Carlos. Y esto no sólo es justificado por lo que se dice en las estrofas siguientes, como veremos de inmediato, sino también porque el monarca español y el heredero del trono inglés ocupan, en la Casa de la Panadería, un balcón diferente, aunque contiguo, de aquel en que tomaron asiento la reina y la infanta María, tal como se entiende de la lectura de la relación de Almansa y Mendoza, donde incluso, en la parte inicial, se lee una detallada descripción de los balcones, de sus adornos, y de la colocación de las autoridades y de la nobleza en los balcones y en las

74. Jauralde, 1998, p. 470.
75. Lida, 1939, p. 370.
76. Crosby, 1967, p. 69.

ventanas de la Casa de la Panadería. Me limito a citar el fragmento de mayor interés para nosotros:

> se apearon, y habiéndose quitado los terlices y sitiales, quedaron la reina, nuestra señora, y la señora infanta en el balcón de mano derecha, y divididos con el antipara el infante Carlos, el príncipe, el rey y el infante Fernando en el otro…[77]

Sin ambages, los versos finales de la décima nos ofrecen la ridícula imagen del príncipe inglés que, en su intento por contemplar la figura de la predilecta infanta (la «española sirena»), se asoma, inclinándose hacia el balcón adyacente, donde se encuentra la hermana del rey, y, al hacerlo, está como suspendido, exponiéndose al doble riesgo o peligro, constituido por el agua del diluvio y la caída en la arena. Cabe pensar que, en el plano histórico-político, los *peligros* que corre la «británica Ballena» aluden a los inherentes al posible fracaso del casamiento al que aspira Carlos Estuardo, quien, a modo de un cetáceo vacilante entre el agua y la arena, corre el riesgo de quedar atrapado en las muchas complicaciones y en los oscuros manejos que obstaculizan la realización del proyecto matrimonial por su alto valor político.

Por otro lado, el motivo de la 'fiesta aguada' continúa imponiendo su injerencia en las estrofas siguientes, donde, tras la irónica asimilación de las cuadrillas de nubes a los festivos «carros de la Villa», y la mención a la infanta que con su presencia devuelve la serena belleza del día, la parte final denuncia la fallida correspondencia amorosa entre la pareja real, ya que, si María enciende en el príncipe la llama de la pasión, Carlos obtiene en ella la reacción contraria, la de apagar en la infanta cualquier sentimiento ardiente: «tú abrasabas, él llovía» (v. 37). Con el efecto de que la mirada de ella da *suerte* a los caballeros toreadores, incitándolos al éxito, y, por dilogía del término, hace *suertes* al toro:

> haciendo tus dos luceros
> suertes en los caballeros,
> y en el toro, si te vía (vv. 38-40)

donde cabe la posibilidad de identificar en el toro de la fiesta al joven enamorado inglés que la desdeñosa infanta, «poniéndose delante de él, y librándose con habilidad y ligereza» (*Autoridades, s.v.* «suerte»), provoca y sortea.

Además, también al toro del mito, en el que Júpiter se transformó para acercarse a Europa, o a la nave con la insignia del toro del mismo mito, es asociado el heredero al trono de Inglaterra en la siguiente décima, donde el encuentro en las miradas de las dos altezas, primero negado, se convierte en una nueva humillación para Carlos, quien ve al

77. Almansa y Mendoza, 1623, fols. 2v-3r; ver también Almansa y Mendoza, 2001, p. 362.

instante desvanecerse la naciente esperanza y mudarse en propósito de venganza el alentador pensamiento inicial,

> Si a Júpiter, toro o popa,
> bramar y nadar le vieras
> mejor suerte en él hicieras
> que Europa, ni toda Europa,
> Cuando tu hermosura topa,
> si a mirarlo se abalanza,
> aunque ayude la esperanza,
> aunque alivie el pensamiento,
> lo convierte en escarmiento
> y lo deshace en venganza (vv. 41-50)

tal como a la venganza, por lo demás, son destinadas las últimas palabras que el príncipe pronuncia en *Cómo ha de ser el privado:* «venganza / me ha de dar el cielo santo»[78], y que anticipan la expedición inglesa contra Cádiz, capitaneada dos años más tarde por sir Edward Cecil.

A propósito de los versos relativos al mencionado toreador anónimo, salvado de la furia de un «toro arisco» (v. 158) por el caballo convertido en basilisco:

> Para poder alaballo
> todo, a mí se me ordenó
> que alabe a los unos yo
> mas al otro su caballo (vv. 151-154)

Candelas Colodrón ha señalado oportunamente que «Quevedo hace burla de la propia condición de cronista, al sugerir que se trata de una orden»[79]. Aunque dicho con tono burlesco, está claro, sin embargo, que con los pocos versos citados el poeta, si no a una orden, o «comisión», o «encargo»[80], concretos, alude a su labor de «proveedor o catalizador de la diversión» de aquel «entramado monárquico-señorial», en que se encarna el poder. Una labor —está bien repetirlo— que Quevedo ejecuta, en el acto de componer nuestras décimas, cuando acaba de ser admitido de nuevo en la Corte, aspira a la «constante integración en el nuevo

78. Quevedo, *Teatro completo,* p. 202, vv. 1903-1904. A propósito de estos versos, Gentilli, 2004, comenta: «la capacità, con cui Olivares seppe contrastare le minacce di Charles, è confermata dal resoconto di Malvezzi», de quien cita el siguiente pasaje: «Pues si v.a. puede con seguridad y brevedad salir con reputación, honra y provecho de este empeño, ¿por qué no querer excusar un desaire, confiado solamente en la incertidumbre de una guerra? Las instancias de partir son estimuladas por las esperanzas de vengarse. […] Mas, en el pecho generoso de s.m. puede el amor y no pueden nada las amenazas» (p. 199, n. a los vv. 1897-1898). Para el pasaje citado ver Malvezzi, 1968, p. 145.

79. Candelas Colodrón, 2007, p. 164.

80. A propósito de los versos citados, Gutiérrez, 2005, habla de «comisión» (p. 130), y Jauralde, 1998, p. 471, afirma que Quevedo «insinúa que escribe por encargo».

gobierno de Olivares», y representa una «pluma prestigiosa y poderosa preparada para realizar el servicio que se le pida»[81].

Pues bien, creo que la rápida lectura de las décimas dedicadas al relato de la «Fiesta de toros, con rejones, al Príncipe Carlos, en que llovió mucho», nos permite ofrecer una primera, aunque parcial, respuesta a las preguntas que nos habíamos planteado al comienzo de este párrafo. En primer lugar, en efecto, es posible confirmar que ni siquiera en el caso particular de un poema como el nuestro, con el que Quevedo pretendió alinearse al poder, la poesía burlesca se limita a la risa inocente[82]; es decir, incluso en una ocasión como ésta, la comicidad y el juego libre del ingenio están al servicio de propósitos ideológicos bien definidos, ejerciendo un papel de crítica o de agresión en contra de determinados contenidos, con un par de breves y significativas puntualizaciones. La primera, y es bueno que se diga de inmediato, que un poema burlesco no debe ser necesariamente agresivo o tendencioso en todas sus partes, tal como demuestra, por ejemplo, la estrofa del marqués de Velada, en la que la mordacidad y también el ingenuo tono bromista se detienen ante la combinación de amistad, el prestigio del personaje mencionado y la desgracia o el suceso infausto evocado. Y, también, que el género de crítica del que son portadores los pasajes más agresivos puede presentar grados y modalidades bien diversos de reprobación o censura. En realidad, en nuestro poema, como he intentado mostrar en las páginas precedentes, el motivo de la *fiesta aguada*, con su doble connotación de algo echado a perder y de fraudulento, se convierte en la cifra interpretativa de la actitud española en relación con el proyecto matrimonial y el diseño político supeditado a él; y, en esta dirección, la entera composición se revela como el desenmascaramiento en clave jocosa de la efectiva contrariedad española a la realización de dicho proyecto: la comicidad del texto, en definitiva, no mira a atacar el propósito de fondo que motivaba la acción política de Olivares ni, todavía menos, a contestar el poder político en su totalidad, sino que se limita a revelar o denunciar la realidad que el aparato político trataba de esconder bajo las falsas apariencias de la fastuosidad de las celebraciones y de los entretenimientos. En conclusión, el poder y sus representantes pueden también salvarse, al salir indemnes de los «prodigiosos juegos de estilo burlesco» de nuestro poeta; lo que no se puede decir lo mismo de la modalidad mistificadora con que el poder suele a menudo alcanzar sus objetivos.

81. Jauralde, 1998, pp. 476-477.

82. Más en general, acerca de los tres poemas quevedianos sobre fiestas de toros y cañas organizadas en honor del Príncipe Carlos de Inglaterra, Iglesias, 2004, p. 77, ha notado que «estas tres obras de principios de los años veinte son especialmente interesantes porque nos dan una buena idea del tipo de comentarios arriesgados que se atrevía a hacer Quevedo incluso en épocas durante las cuales se sabe de seguro que su colaboración con el gobierno era todavía incondicional y entusiasta».

Bibliografía

Alatorre, Antonio, «Fortuna varia de un chiste gongorino», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 15, 1962, pp. 483-504.

Alenda y Mira, Jenaro, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España,* Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903.

Almansa y Mendoza, Andrés, *A la villa de Madrid Cabeza del Mundo*, s.l.-s.i., s.a.: 1623, 4 fols. (edición digitalizada del impreso de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, signatura 1767, reproducida en Bidiso.es/Relacionessucesos).

Almansa y Mendoza, Andrés, *Obra periodística,* ed. Manuel Borrego y Henry Ettinghausen, Madrid, Castalia, 2001.

Arellano, Ignacio, *Poesía satírico burlesca de Quevedo,* Pamplona, Eunsa, 1984.

Arellano, Ignacio, «Los animales en la poesía de Quevedo», en *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo,* ed. Ignacio Arellano y Jean Canavaggio, Pamplona, Eunsa, 1999, pp. 13-50.

Ariosto, Ludovico, *Satire,* ed. Alfredo D'Orto, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 2002.

Artal, Susana G., «Animalización y cosificación en la prosa satírica de Quevedo: Del *Buscón* a los *Sueños*», *Filología,* 26, 1993, pp. 77-87.

Beverley, John R., «On the Concept of Spanish Literary Baroque», en *Culture and Controle in Counter-Reformation Spain,* ed. Anne J. Cruz y Mary Elisabeth Perry, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992, pp. 216-230.

Beverley, John R., *Against Literature,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.

Blanco, Mercedes, «La agudeza en el *Buscón*», en *Estudios sobre el Buscón,* ed. Alfonso Rey, Pamplona, Eunsa, 2003, pp. 133-171.

Blanco, Mercedes, «Fragmentos de un discurso satírico en la obra de Góngora», en *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro,* Madrid, Castalia, 2006, pp. 11-34.

Bronzini, Giovanni Battista, «Le prediche di Bernardino e le tradizioni popolari del suo tempo», en *Bernardino predicatore nella società del suo tempo,* Todi, Accademia Tudertina, 1976, pp. 109-152.

Bruno Giordano, «De gli eroici furori», en *Dialoghi filosofici italiani,* ed. Michele Ciliberto, Milano, Mondadori, 2000, pp. 751-960.

Cacho Casal, Rodrigo, «La rueda de la fortuna y los necios en un soneto burlesco de Quevedo», *Hispanic Research Journal,* 5, 2004, pp. 213-228.

Cacho Casal, Rodrigo, «Difusión y cronología de la poesía burlesca de Quevedo: una revisión», *Revista de Literatura,* 66, 132, 2004, pp. 409-429.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel, *La poesía de Quevedo,* Vigo, Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, 2007.

Chevalier, Maxime, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal,* Barcelona, Crítica, 1992.

Clare, Lucien, «Une curiosité lexicale du vocabulaire tauromachique espagnol: Toricantano (xviiè siècle)», *Annexes des Cahiers de linguistique hispanique médiévale, (Hommage à Bernard Pottier),* 7, 1988, pp. 181-191.

Clemente San Román, Yolanda, *Impresos madrileños de 1566 a 1625,* Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992.

Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), ed. Louis Combet, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.

Corsaro, Antonio, «*In questo rincrescevol labirinto:* le satire garfagnine di Ludovico Ariosto», *Filologia e critica,* 4, 1979, pp. 188-211.
Crosby, James O., *En torno a la poesía de Quevedo,* Madrid, Castalia, 1967.
Cruz Casado, Antonio, «La polémica literaria con motivo de la visita del príncipe de Gales (1623) y la intervención de Mira de Amescua», en *Mira de Amescua en candelero,* ed. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. I, pp. 201-216.
Deleito y Piñuela, José, *El rey se divierte,* Madrid, Alianza Editorial, 2006 [1935].
Elliott, John H., «Quevedo and the Count-Duke of Olivares», en *Quevedo in Perspective,* ed. James Iffland, Newark, Delware, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 227-250; trad. esp. «Quevedo y el conde-duque de Olivares» en John H. Elliott, *España y su mundo 1500-1700,* Madrid, Alianza Editorial, 1990, pp. 229-252.
Elliott, John H., *El Conde-Duque de Olivares,* trad. Teófilo de Lozoya, Barcelona, Editorial Crítica, 2012 [1986].
Ettinghausen, Henry, *Prince Charles and the King of Spain's Sister: What the Papers Said. An Inaugural Lecture Delivred on 28 February 1985,* Southampton, University of Southampton Press, 1987.
Fasquel, Samuel, «Aproximación al *ethos* del locutor burlesco», en *Los géneros poéticos del Siglo de Oro. Centros y periferias,* ed. Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway, Woodbridge, Tamesis, 2013, pp. 67-82.
Fasquel, Samuel, *Quevedo et la poétique du burlesque au XVII^e siècle,* Madrid, Casa de Velázquez, 2011.
Freud, Sigmund, *Der Witz und Seine Beziehung zum Unbewussten,* 1905, trad. esp. *El chiste y su relación con lo inconsciente,* en *Obras completas,* Madrid, Biblioteca Nueva, 1972, t. III, pp. 1029-1167.
Gardiner, Samuel Rawson, *Prince Charles and the Spanish Marriage: 1617-1623. A Chapter of English History, Founded Principally upon Unpublished Documents in this Country, and in Archives of Simancas, Venice and Brussels,* London, Hurst & Blackett Publishers, 1869, 2 vols.
Gascón de Torquemada, Gerónimo, *Gazeta y nuevas de la corte de España desde el año 1600 en adelante, continuada por Gerónimo Gascón de Tiedra,* ed. Alfonso de Ceballos-Escalera y Gila, Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 1991.
Guevara, Antonio, *Epístolas familiares,* ed. José María de Cossío, Madrid, Aldus, S. A. - Artes Gráficas («Real Academia Española, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles»), 1950-1952, 2 vols.
Guevara, Fray Antonio de, *Epístolas familiares,* ed. Emilio Blanco, en *Obras completas,* vol. III, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2004.
Gutiérrez, Carlos M., *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literario y de poder,* West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2005.
Iffland, James, *Quevedo and the Grotesque,* London, Tamesis Books, 1978., 2 vols.
Iffland, James, «"Antivalues" in the burlesque Poetry of Góngora and Quevedo», *Neophilologus,* 63, 1979, pp. 220-237.
Iglesias, Rafael, «Una posible nueva interpretación de los poemas de Quevedo de principios del reinado de Felipe IV relativos a fiestas de toros y cañas», *Calíope,* 10, 2, 2004, pp. 73-93.
Jammes, Robert, *Études sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote,* Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1967; trad. esp. *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote,* Madrid, Castalia, 1987.

Jauralde Pou, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1998.
León Pinelo, Antonio de, *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658), transcripción, notas y ordenación cronológica de Pedro Fernández Martín,* Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971.
Lida, María Rosa, «Para las fuentes de Quevedo», *Revista de Filología Hispánica,* 1, 1939, pp. 369-375.
Lida, Raimundo, «Cartas de Quevedo», en *Letras hispánicas. Estudios. Esquemas,* México, El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 1981, pp. 103-123.
Madroñal, Abraham, «El *Vejamen* de Antonio Hurtado de Mendoza en Sevilla (1624) y su relación con una Carta de Quevedo», *La Perinola,* 8, 2004, pp. 235-255.
Malvezzi, Virgilio, *Historia de los primeros años del reinado de Felipe IV,* ed. Donald L. Shaw, London, Tamesis, 1968.
Maravall, José Antonio, «Sobre el pensamiento social y político de Quevedo (una revisión)», en *Homenaje a Quevedo,* ed. Victor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 69-131.
Noticias de Madrid, 1621-1627, ed. Ángel González Palencia, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1942.
Ordine, Nuccio, *La cabala dell'asino, Asinità e conoscenza in Giordano Bruno,* Napoli, Liguori Editore, 1996 [1987].
Pavesi, Anna, «Feste teatrali e politica. Un matrimonio spagnolo per il futuro Re d'Inghilterra», en *La scena e la storia. Studi sul teatro spagnolo,* ed. Maria Teresa Cattaneo, Milano, Cisalpino, 1997, pp. 9-57.
Peraita, Carmen, *Quevedo y el joven Felipe IV. El príncipe cristiano y el arte del consejo,* Kassel, Edition Reichenberger, 1997.
Puyuelo y Salinas, Carlos, *Carlos de Inglaterra en España. Un Príncipe de Gales busca novia en Madrid,* Madrid, Escelicer, 1962.
Quevedo, Francisco de, *Epistolario completo,* ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946.
Quevedo, Francisco de, *Obra poética,* ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
Quevedo, Francisco de, *Poesía original completa,* ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.
Quevedo, Francisco de, *Sueños y discursos,* ed. James O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993, 2 vols.
Quevedo, Francisco de, *Prosa festiva completa,* ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.
Quevedo, Francisco de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* ed. Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona, Crítica, 1998.
Quevedo, Francisco de, *La fortuna con seso y la hora de todos,* ed. Lía Schwartz, en Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa,* dir. Alfonso Rey, vol. I, t. II, Madrid, Castalia, 2003, pp. 561-810.
Quevedo, Francisco de, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Luciana Gentilli, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni editore, 2004.
Quevedo, Francisco de, *La hora de todos y la fortuna con seso,* ed. Lía Schwartz, Madrid, Castalia, 2009.
Quevedo, Francisco de, *Teatro completo,* ed. Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2011.
Redondo, Augustín, «Fiesta y literatura en Madrid durante la estancia del Príncipe de Gales, en 1623», *Edad de Oro,* 17, 1998, pp. 119-136.

Redworth, Glyn, *The Prince and the Infanta. The Cultural Politics of the Spanish Match,* New Haven / London, Yale University Press, 2003.
Rey, Alfonso, «La comicidad en la obra de Quevedo. Cuestiones preliminares», en *Demócrito Aureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro,* ed. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 233-261.
Rodríguez-Moñino Soriano, Rafael, *Razón de estado y dogmatismo religioso en la España del XVII. Negociaciones hispano-inglesas de 1623,* Barcelona, Labor Universitaria, 1976.
Rojas, Fernando de, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea,* ed. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Iñigo Ruiz Arzálluz, Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2011.
Rojas Villandrando, Agustín de, *El viaje entretenido,* ed. Jean Pierre Ressot, Madrid, Castalia, 1972.
Samson, Alexander, ed., *The Spanish Match. Prince Charles's Journey to Madrid, 1623,* Aldershot, Hampshire, Ashgate Publishing Limited, 2006.
Sánchez Alonso, María Cristina, *Impresos de los siglos XVI y XVII de temática madrileña,* Madrid, C.S.I.C., 1981.
Schwartz Lerner, Lía, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo,* Madrid, Taurus, 1983.
Simón Díaz, José, ed., *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650),* Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982.
Sliwa, Krzysztof, *Cartas, documentos y escrituras de Francisco Gómez de Quevedo y Villegas (1580-1645), caballero de la orden de Santiago, señor de la Villa de la Torre de Juan Abad y sus parientes,* Pamplona, Eunsa, 2005.
Spitzer, Leo, «Zur Kunst Quevedos in seinem *Buscón*», *Archivum Romanicum,* 11, 1927, pp. 511-580; trad. esp. «Sobre el arte de Quevedo en el *Buscón*», en *Francisco de Quevedo,* ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 123-184.
Vaíllo, Carlos, «El mundo al revés en la poesía satírica de Quevedo», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 380, 1982, pp. 364-393.
Vila Carneiro, Zaida, «La repercusión en la poesía española de la visita a España del Príncipe de Gales, Carlos Estuardo, en 1623», en *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica,* ed. Sònia Boadas, Félix Ernesto Chávez y Daniel García Vicens, Barcelona, PPU, 2012, pp. 89-96.
Vitse, Marc, «Salas Barbadillo y Góngora: burla e ideario de la Castilla de Felipe III», *Criticón,* 11, 1980, pp. 5-142.