

el prologuista “no-cervantino” y el “cervantino explícito”, el indignado a causa de Avellaneda y de 1615 (p. 303). Tienen los paratextos mucho más que prólogos, versos comendatorios, títulos, aprobaciones y dedicatorias, pero su efecto es uno donde “se instaura un vínculo de índole diversa: entre autores y lectores” de carne y hueso o acaso ficticios, figuras históricas y mecenas a quienes hay que saludar y suplicar. El prólogo de 1605 introduce, para Stoopen, al autor “liminal” que demuestra un interés vivo en componer un libro de caballerías, y a un su Amigo, que parece interesarse más bien en la “producción literaria” decente, sin el ornato de citas sacadas de lo que ha leído. La conversación de estos dos tiende ya, según se lee, a la parodia. Y el lector ha sido invitado a una novela de caballerías más, y a un texto negativo con respecto a éstas y su veracidad.

Ese autor liminal es, asegura Stoopen, quien sitúa al Cervantes histórico y a sus lectores, e incluso otra vez a los ficticios, en un medio histórico-cultural, con sus normas de mecenazgo y obligación a magnates, como el duque de Béjar (los que acaso no leerían el libro siquiera). Hace Stoopen una digresión valiosa al tratar el mundillo de la “producción literaria” entre 1605 y 1615, estudiando los paratextos de las obras cervantinas fechadas en ese ínterin. Con todo, era una omisión grave no haber consultado el libro comprensivo, con rica bibliografía, de Anne Cayuela, *Le paratexte au Siècle d’Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII<sup>me</sup> siècle* (Droz, Genève, 1996).

Stoopen cita antecedentes para la valoración narratológica, desde el medieval (“No te fíes del autor, fíate del cuento”) hasta Rodríguez de Montalvo (pp. 340-342), y lo que debe Cide Hamete a Elisabat. Luego, pasa revista a la influencia de preceptistas neoaristotélicos, y se propone equiparar sus discriminaciones con teorías de “lo plural” en la época: Kepler, Bacon, Galileo y otros (p. 349). Toma en consideración a cervantistas recientes que han tenido ideas parecidas: M. Socrate, Pérez Gago, J. Parr (pp. 269-271) y M. Molho (p. 288). El único error perceptible parece ser citar el nombre del hispanista de antaño, Aubrey Bell, como Audrey Bell.

ALAN SOONS

Massachusetts Center for Renaissance Studies  
Amherst

RODRIGO CACHO CASAL, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*. Universidade, Santiago de Compostela, 2003; 410 pp.

El 21 de julio del año pasado, el Excelentísimo Concello de Ribadeo y el periódico *La Voz de Galicia* –junto con la Universidade de Santiago– otorgaron el quinto premio “Dámaso Alonso de Investigación

Filológica” a Rodrigo Cacho Casal por su tesis de doctorado (que dirigió el profesor Alfonso Rey) sobre las influencias y modelos italianos que aparecen en la poesía burlesca de Francisco de Quevedo. Este libro es una versión revisada de dicho trabajo, en donde Cacho Casal estudia el estilo propio con el que Quevedo amalgamó y reelaboró sus diversas fuentes, clásicas, hispánicas e italianas, en el ámbito de la poesía burlesca, es decir aquella “que se apoya en un sistema de valores más o menos directamente opuesto al de la ideología dominante: en el Siglo de Oro, el elogio del vino, de la pereza, del sueño, del amor físico, de todo lo carnal y material, o de todo lo feo (esencialmente lo escatológico) pertenecen a la literatura burlesca; toda reacción contra el idealismo dominante (en materia de amor, por ejemplo) es automáticamente burlesca”<sup>1</sup>.

Tras una breve introducción, la primera parte del libro estudia la relación de Quevedo con la concepción de dos géneros poéticos, “cuyo desarrollo fue condicionado por la tradición italiana: la poesía satírica y la poesía burlesca” (p. 17). Después de establecer la genealogía del término burlesco en Italia (*burchielleschi* eran los imitadores del poeta Domenico di Giovanni, alias Burchiello), continúa con una descripción de las formas y modelos cómicos que impulsaron Ludovico Ariosto (1474-1533), Francesco Berni (1478-1535) y Teófilo Folengo (1496-1544): “La poesía satírica y la burlesca comparten una misma forma métrica (la *terza rima*), un estilo medio-bajo y el marco epistolar, pues muchos *capitoli* bernescos están escritos como cartas dirigidas a un conocido. Pero, sobre todo, ambas dan una importante cabida a la risa en sus versos” (p. 19). Aunque los poetas españoles prefirieron el romance como forma frente a la *terza rima*, estos modelos se fueron introduciendo y adaptando vertiginosamente en España durante los siglos XVI y XVII, porque había difusión amplia de antologías italianas y los escritores comenzaban a paladear la nueva poesía traduciéndola, imitando o emulando a los poetas italianos.

Para Quevedo, la poesía burlesca procedía de esa tradición que empezó con la sátira latina y, mezclándose con la poesía cómica de los italianos, se diversificó entre sus imitadores españoles: “lo que define su poesía [burlesca] es el estilo jocoso y las técnicas conceptistas que se despliegan para sorprender al lector y suscitar su risa, que

<sup>1</sup> Así define ROBERT JAMMES, en su edición de las *Letrillas* de Góngora (Castalia, Madrid, 1991), lo burlesco frente a lo satírico (Introducción, p. 21). En la misma página dice que lo satírico: “estriba en un sistema de valores que, fundamentalmente, no difieren de los valores de la ideología dominante: la cobardía, la mentira, la codicia, todos los vicios denunciados por los moralistas y predicadores, todos los pecados capitales y, a otro nivel, las manías o costumbres ridículas son o pueden ser materia de sátira (lo cual no significa que la sátira sea, por definición, un instrumento al servicio de la clase dominante, ya que puede alcanzar a los oficios, las dignidades o las personas más representativas de esta clase)”.

se apoyan en la representación de un mundo de figuras grotescas y mezquinas dignas de ser ridiculizadas” (p. 24). Más adelante, Cacho Casal advierte que Quevedo utilizaba el término burlesco: “para denominar sus obras festivas en verso, lo cual le confiere cierto valor histórico que, en lo posible, creo que debe ser respetado” (p. 28). El *corpus* de poemas que estudia Cacho Casal (aparecen 47 textos en el índice de poemas comentados) abarca tres de las musas en las que se divide el *Parnaso español*, de 1648: “En la segunda [*Polimnia*] se incluyen los versos morales que consisten, básicamente, en la reelaboración de la sátira latina combinada con las doctrinas neoestoica y cristiana. En la quinta [*Terpsícore*] van las letrillas que siguen el modelo gongorino, las jácaras y los bailes. La sexta [*Talía*], en fin, es la que contiene los poemas burlescos” (p. 22). En la segunda parte del estudio, el autor va analizando detenidamente cada uno de los diversos tópicos que tienen una clara ascendencia italiana en los poemas seleccionados de Quevedo.

El primero de los tópicos es la desmitificación y parodia del *beatus ille* horaciano, en el que se invierten los valores que había presentado y exaltado el latino: “una idealización de la aldea que se describe como un lugar tranquilo y hermoso; un *locus amoenus* donde el suave correr de los ríos, el canto de las aves y la comida sencilla convidan al recogimiento y a la reflexión sobre la esencia humana” (p. 29). Quevedo describe, como ejemplo de la inversión burlesca, ese “lugar agradable” del campo en donde escucha el canto de los pájaros: “Oigo de diversas aves / las voces y los chillidos: / que ni yo entiendo la letra, / ni el tono que Dios les hizo”<sup>2</sup>. Además de la parodia del tópico, en diversos poemas de Quevedo (y de varios españoles, en general), “la composición se entretreje de elementos tradicionales que han sido combinados con la corriente ariostesca de la sátira italiana” (p. 30), como en el caso del poeta Ercole Bentivoglio (1506-1573).

El segundo tópico es el de la misoginia y la sátira contra el matrimonio, en el que Quevedo se especializó profundamente: “El escritor pasa revista a todos los defectos femeninos consignados por los modelos literarios a su alcance, desde la Biblia hasta Góngora, pasando por Marcial y Juvenal” (p. 65). Cacho Casal destaca la estrecha relación, en cuanto a los temas y la composición, de los poemas quevedianos y las sátiras de Ariosto, Ludovico Paterno (X-Y) y Antonio Vincinguerra (x-y). También se estudia en este apartado el tópico de las “pidonas”, tomando como ejemplo la genealogía del soneto “Puto es el hombre que de putas fía...” (núm. 600); los textos *Sonetto delle putane* y el capitolio *A messer Antonio da Bibbiena* de Berni y la sátira

<sup>2</sup> Son los vv. 41-44 del poema núm. 711: “Desde esta Sierra Morena”. La edición que utiliza el autor del libro es la publicada por Planeta: *Poesía original completa*, 1996.

tercera de Francesco Sansovino (1521-1583) probablemente inspiraron a Quevedo, además de otros escritos de Juvenal y Marcial que también inspiraron a sus modelos. En este caso, el lenguaje poético de Quevedo resulta mucho más agresivo frente a los textos que le precedieron, renovando las posibilidades de un lugar tan frecuentado en la literatura.

En el tercer apartado, Cacho Casal se ocupa del “encomio paradójico”, es decir el elogio de “sujetos considerados indignos, por su insignificancia o por su carácter pernicioso: insectos, enfermedades, defectos físicos, vicios” (p. 103). Entre las enfermedades exaltadas que tienen una larga historia literaria, aparecen la sarna, la roña y el mal de gota con sus efectos y connotaciones. Después vienen los elogios de las deformidades físicas, entre los que ocupa un lugar destacado el soneto quevediano: “Érase un hombre a una nariz pegado...”, descendiente de muchos epigramas y de otros tantos poemas italianos, pero que muestra “una carga satírica añadida, ajena casi por completo a sus fuentes literarias. Se trata de la invectiva antisemita, constante en toda la obra del escritor español” (p. 145). Cacho Casal va desmenuzando cada una de las imágenes del soneto por separado (“un peje espada muy barbado”, “espolón de una galera”, “elefante bocarriba”, “reloj de sol mal encarado”) atendiendo sobre todo sus fuentes latinas e italianas; por ellas fluyen una cantidad de autores, obras y variaciones sobre el tema, que muestran el amplio espectro de las lecturas e interpretaciones de Quevedo. El estudio continúa con el encomio de los cuernos, que tenía un pasado remoto tanto en la tradición italiana como en la española. El tópico fue esbozado en la primera sátira de Juvenal: “Se trata de un cornudo consentido que vive a costa de los amantes de su esposa. El marido es alcahuete de la mujer y demuestra toda su habilidad cuando tiene que disimular, fingiendo no ver los adulterios” (p. 168). Quevedo también desarrolló toda su habilidad poética creando este tipo de personajes y –siguiendo los modelos– sus reflexiones íntimas, con juegos verbales, chistes y un repertorio muy variado de contenidos.

Después, viene el elogio de los insectos, en particular del mosquito. El soneto que comienza “Ministril de las ronchas y picadas...” (núm. 532) se relaciona con algunos epigramas de la *Antología Palatina*, unos tercetos del poeta pintor Angiolo Bronzino (1503-1563), la *Moschaea* de Folengo y un soneto de Materdona que comienza: “Animato rumor, tromba vagante...” y que debió haber jugado “un papel determinante [para la creación quevediana], pues repite el mismo esquema de sintagmas bimembres aplicándolo a un mosquito” (p. 216). Cerrando la parte del análisis dedicada a los elogios paradójicos, hay uno muy particular que es el elogio de la nada. Los recursos y sentidos del final del soneto núm. 129 de Quevedo tienen una larga historia en la literatura occidental: “*Ninguno* puede huir su fatal suerte; / *nada* pudo estorbar estos

espantos; / ser de *nada* el rumor, ello se advierte. / Y esa *nada* ha causado muchos llantos, / y *nada* fue instrumento de la muerte, / y *nada* vino a ser muerte de tantos”.

Cacho Casal retoma el tópico desde el personaje que ciega a Polifemo en la *Odisea*: “Nadie”, y después menciona un sermón medieval en el que el monje Radulfo de Anjou celebraba –burlescamente– las virtudes de san Nemo; durante el Renacimiento, aparecieron en Alemania obras dedicadas a Nadie, “sin embargo, la obra que contribuyó de manera más decisiva a la difusión de esta entelequia literaria fue el poema latino *Nemo* de Ulrich von Hutten, publicado por primera vez en 1510” (p. 220); en 1632 Giuseppe Castiglione presentó un *Discorso academico in lode del Niente...* El recurso anafórico que utilizó Quevedo es casi obligatorio en este tipo de composiciones, pero seguramente lo tomó del *Capitolo di Noncovelle* de Francesco Beccuti, *il Coppetta* (1509-1553), invirtiendo sus argumentos para darles una lectura pesimista.

El cuarto tópico que estudia Cacho Casal abarca el retrato grotesco y la caricatura, en tres direcciones: el antipetrarquismo, los calvos, los viajes y las cabalgaduras ridículas. Quevedo asimiló a sus modelos y los enriqueció con “su ingenio verbal, que encontró en la caricatura un medio privilegiado para desarrollar su arte conceptista” (p. 230). En el terreno del antipetrarquismo, la influencia caricaturesca vino directamente de poetas como Pietro Aretino (1492-1556) y Berni; en la poesía de Quevedo, el retrato de mujeres feas, viejas o afeitadas alcanzó su máxima intensidad: “Su estilo se mueve hacia la amplificación constante de los motivos y recursos literarios de que dispone, en un proceso cuyo objetivo básico es cargar las tintas” (p. 259). La siguiente sección del apartado trata sobre los calvos, un blanco favorito de la literatura festiva en todas las latitudes: “En suma, Quevedo parece reutilizar algunos poemas de la tradición bernesa en sus versos dedicados a los calvos. En concreto, el motivo del pelado que no quiere quitarse el sombrero tiene varios aspectos en común con la composición de [Mattio] Franzesi en contra de *lo sberretare*” (p. 274). El último de los retratos grotescos que estudia Cacho Casal en la poesía de Quevedo es el de la montura ridícula, combinada con escenas que parodian algún itinerario marítimo o terrestre, y, como era de esperarse, el listado de fuentes comienza desde la tradición latina, con la sátira I, 5 de Horacio. En específico, los romances *Refiere las partes de un caballo y de un caballero* (núm. 707) y *Envía a una yegua a descansar al Prado* (núm. 731) descienden de algunos textos de Cristóbal de Castillejo (1492-1550), Berni y Folengo.

La última parte del libro está dedicada al estudio de la parodia gongorina en la poesía de Quevedo, quien se burla de la lengua del cordobés y, sobre todo, de sus imitadores, en textos como la *Culta latiniparla* o la *Aguja para navegar cultos*. Desde el siglo XVII, la crítica (por

ejemplo, el Abad de Rute o Juan Caramuel) ha resaltado los paralelismos entre la poesía de Góngora y la de Pietro Fidenzio Giunteo y la *Arcadia* de Sannazaro (1456-1530). Al pasar revista del estilo gongorino, Quevedo actualizó modelos que venían de escritos pedantescos y macarrónicos para crear un proceso de inversión jocosa con los mismos elementos latinizantes y cultos que manejaban los seguidores de la corriente “oscura”. No sé qué tan cierta haya sido la rivalidad entre ambos poetas, quienes nacieron con una distancia temporal bastante considerable, pero lo que sí queda claro es que Quevedo se ensañó más contra aquellos que preferían los giros y experimentos latinizantes, parodiando también a sus modelos italianos.

Las conclusiones son evidentes, sin embargo, la detallada profundización que hace Cacho Casal en torno a las fuentes italianas de la poesía de Quevedo demuestra toda la intensidad de esta relación entre el poeta y sus lecturas, en uno de sus terrenos favoritos. Hay una gran mayoría (si se cuenta la cantidad de versos en toda su obra) de poemas burlescos en la poesía de Quevedo; un porcentaje considerable de esos versos se encuentra en el –lamentablemente– inconcluso “Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado”, que, dadas su extensión<sup>3</sup>, valor poético y estrecha relación con la poesía italiana y los tópicos burlescos, merece otro estudio tan detallado como éste.

PABLO LOMBÓ MULLIERT  
El Colegio de México

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *Llamados y escogidos*. Eds. I. Arellano y L. Galván. Reichenberger-Universidad de Navarra, Kassel-Pamplona, 2002; 219 pp.

Ha aparecido recientemente la edición del auto sacramental *Llamados y escogidos*, que forma parte del ingente proyecto de edición del *corpus* completo de autos sacramentales de Calderón del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra. El volumen incluye una introducción al contenido doctrinal de la obra (pp. 7-19) y su constitución dramática (pp. 19-31), descripción de la situación textual (pp. 31-37), bibliografía (pp. 39-48), edición del texto original (pp. 49-125), lista de variantes (pp. 127-152), índice de notas (pp. 153-157) y edición facsímil del manuscrito original (pp. 158-219).

<sup>3</sup> En total, 1 712 endecasílabos, divididos en 2 cantos y la primera octava real del tercero.