

«*Más allá*» de todo

Flavia Gherardi

El estudio de la recepción de la obra de Quevedo como ‘clásico contemporáneo’ se enriquece hoy con la publicación de una serie de ensayos que, por su propia naturaleza específica y variedad del conjunto, proporcionan y confirman un dato incontrovertible: Quevedo no solo es un modelo literario, sino un arquetipo, de la cultura y del pensamiento; su obra no solo vale como antecedente o hipotexto, sino que funciona como verdadero sistema comunicativo, disponible al uso de las distintas formas de la expresión humana.

Tanto es así que, con ocasión del congreso celebrado en Vigo el pasado junio de 2018, fue posible convocar a especialistas de distintos campos del saber para que, desde sus observatorios concretos, arrojaran nueva luz sobre un espacio literario que, en virtud de su propia esencia, se impone a la atención de experimentados estudiosos de filosofía y de historia, de filólogos, lingüistas, historiadores de las mentalidades y de la lengua. Con resultados —el lector lo verá a continuación— que se compaginan y se integran perfectamente, contribuyendo de forma absolutamente original, dentro del cada vez más nutrido y oportunamente actualizado panorama de los estudios del sector, a pergeñar con claridad la consistencia y el largo alcance de la sombra quevediana.

No solo filólogos, pues, ni tan solo hispanistas o quevedistas —aunque sí casi todos ellos especialistas del Siglo de Oro— fueron los que aceptaron el reto de arrostrar una reflexión interdisciplinaria, abarcadora, abierta a estímulos múltiples y variados, algo que a lo largo de esa confrontación coral nos convirtió a todos los que participamos en el encuentro repentina, no menos que providencialmente, en comparatistas. Experiencia de la que, hay que subrayarlo, tanto los que tuvimos el privilegio de asistir a las jornadas viguesas, como quienes con curiosidad hojeen los trabajos aquí reunidos, somos deudores de la iniciativa crítica de Manuel Ángel Candelas Colodrón, director del proyecto de investigación en cuyo marco esta iniciativa se inscribe, y cuyo entusiasmo incansable

posibilitó ya en una ocasión anterior que se abriera una primera ventana sobre este tipo de Quevedo transhistórico, tal y como queda atestiguado por el volumen *La transmisión de Quevedo* (Vigo, 2015), a cuyo lado, desde luego, como en díptico, se dispone la presente recopilación.

No sorprenderá, por tanto, que el recorrido interdisciplinario propuesto cuente con un trabajo, el de Álvaro S. Octavio de Toledo y Huerta, que constituye en sí una propuesta metodológica, ya que, al poner de manifiesto, por medio de casos muy explicativos, los errores que con frecuencia proceden de anclar la tarea editorial en un criterio de separación de competencias, deja perfectamente justificada su apelación a que el filólogo y el historiador de la lengua trabajen al alimón, integrando sus conocimientos y metodologías específicas. Por medio luego de una propuesta operativa, que se centra en la promoción de la categoría lingüística de la «variante de lengua» («la transformación del texto que obedece a la particular competencia lingüística del copista nativo») a dato no descartable para la labor ecdótica, y que en su cala textual se aplica a la variación morfosintáctica, Octavio de la Huerta consigna un amplio y diminuto muestrario de casos que, si sistematizados y analizados tanto cuantitativa como cualitativamente, pueden ayudar mucho a la hora de discernir entre las variantes imputables al *usus scribendi* del autor y las que se deben al idiolecto del copista o impresor.

Huelga decir que el enfoque más productivo para la valoración de los fenómenos de dependencia y reutilización sigue siendo el intertextual, incluso cuando el asedio textual ofrece resultados *ex contrario*, que defraudan las expectativas generadas, de antemano, por la aparente cercanía de dos obras. Es el caso, por ejemplo, de las comprobaciones llevadas al cabo por Héctor Briosio acerca del posible parentesco entre unos conocidos pasajes del *Buscón* de Quevedo y una comedia de Antonio Hurtado de Mendoza, figura que la crítica reconoce tradicionalmente como amigo del genio madrileño, y, por tanto, en alguna medida, influido por él. Pues bien, los sondeos realizados por Briosio entre la novela picaresca y *El galán sin dama* de Hurtado (1621-25), a la luz de la tópica sátira contra el mal poeta, en este caso un mal e improductivo comediógrafo, no han dado los resultados esperados, puesto que todo apunta a una adhesión más bien personal y espontánea a una cadena tópica ya bastante larga por aquel entonces. En efecto, lo más probable es que «Mendoza no remedase a Quevedo, aunque éste había desarrollado, desde comienzos de siglo y sobre todo en el *Buscón*, una verdadera batería de chistes contra los anti-escriitores, los poetas fallidos y los pseudodramaturgos, apta para ser calcada, a veces de forma servil, por otros ingenios».

Que la evidencia negativa vale en ocasiones para ejercer fuerza argumentativa lo demuestra también el ensayo de Adrián J. Sáez quien en la poesía de Luis Alberto de Cuenca olfatea una presencia casi quintaesenciada del Quevedo versificador (mejor aprecia, por lo visto, Cuenca al Quevedo prosista), que se reduce a unas pocas referencias intertextuales y a la adopción de un lema paratextual para una sección de poemas. Tras aclarar que, en la «fiesta de la inter-

textualidad» que se celebra en la poesía cuenquista don Francisco es el invitado tímido, callado, eternamente arrinconado, Sáez pasa a reseñar brevemente las ideas y las opiniones expresadas en distintos lugares por Luis Alberto de Cuenca sobre la obra y la figura del genio madrileño. Seguidamente, empieza un buceo intertextual que finalmente desvela que si «el poema cuenquista disimula la impronta de Quevedo» es «porque descarta el giro conceptista y todo el artificio del ingenio verbal», siendo el «trasfondo apesadumbardo» de sus versos (sobre todo metafísicos, morales) el terreno donde se materializa su influencia y toma pie su aprovechamiento.

Por sendas más fructíferas por lo que al aprovechamiento de Quevedo se refiere nos llevan, por afortunado accidente, otros asedios textuales.

Con el ensayo de Alain Tourneur alcanzamos los predios de la recepción en sentido estricto, ya que en el caso analizado por el autor, la prosa narrativa de Francisco Santos, en tiempos de Carlos II, la huella del modelo Quevedo —casi una marca— resulta exhibida y hasta reivindicada. Tanto es así que Tourneur llega a reconocer y escudriñar hasta tres modalidades distintas de aprovechamiento del hipotexto quevediano en la obra de Santos: la cita directa, la tematización de Quevedo en tanto en cuanto materia de discurso entre los personajes de Santos, o bien, finalmente, como personaje redivivo en las obras de su epígono. Sin embargo, a pesar de la influencia que, merced a las numerosas y variadas pruebas reunidas, se vuelve indisputable, el autor aclara de forma muy convincente cómo la presencia quevediana en la obra de Santos hay que asumirla prioritariamente como homenaje y testimonio de su admiración personal hacia el modelo, puesto que, al adaptar el ripio (sobre todo satírico) del ilustre madrileño, él lo adapta al gusto y a la concepción humorística de su entorno cultural, creando así «un discurso muy distinto, que no puede ser calificado de imitación, o aún menos de plagio». Con toda evidencia, Santos se sirve del ‘paradigma’ Quevedo sobre todo para legitimar su propio discurso satírico y lo aprovecha como instrumento para la propagación de su prosa moralizadora.

El ensayo de Manuel Ángel Candelas declina la categoría de la intertextualidad hacia la atractiva noción de «continuación», puesto que se encara con un caso literario, el de la *Cima del Monte Parnaso* (1672) de José Delitala, en el que el afán imitador del autor se revela abarcador de su obra poética entera. En efecto, la impronta quevediana se extiende del más previsible préstamo poético, al saqueo de los temas, hasta la adopción de un parejo esquema organizador del conjunto de versos, según el patrón de las musas parnasianas. Ahora bien, Candelas rastrea todas las señas de esta relación de continuidad a lo largo de tres directrices: 1) la *ékphrasis* de objetos pictóricos, tal vez fomentada por los conocimientos directos que Delitala, ducho en materia artística, tuvo de las pinturas y de los debates teóricos correspondientes. En este terreno, el poeta hispano-sardo prolonga la técnica aprendida de Quevedo acerca de la inversión de los valores atribuidos a los mitos escogidos. 2) La construcción de un panteón de figuras, todas ellas inherentes a la Monarquía hispánica (Carlos V, Felipe III,

Felipe IV), cuyos homenajes «suenan a remedo indiscutible» de muchos pasajes quevedianos y hasta de sus elecciones genéricas, como es el caso, por ejemplo, del aprovechamiento de la oda pindárica para celebrar la muerte de Felipe IV. 3) La selección de unos mismos materiales poéticos sacados de la Biblia o la historia antigua, según revelan los tributos a figuras como Frine, Viriato o Aníbal.

Randi Davenport nos desplaza hacia paraderos insospechables de la influencia quevediana: la novela noruega de suspense. Y más sorprendente aun es el hecho de que el camino por medio del cual el numen madrileño llega a fecundar esta parcela nórdica es la poesía moral dentro del señalado contexto genérico del *thriller*. Se trata de la novela *Fimbul* que el más galardonado escritor contemporáneo noruego, Kjartan Fløgstad, publicó en 1994, incluyendo en la parte final de su novela una traducción del salmo XVIII de Quevedo, «Todo tras sí lo lleva el año breve». Davenport estudia con detalle los elementos métrico-estilísticos que conforman la traducción al noruego del breve escrito quevediano por mano de Ole Siestad, el protagonista de la novela a quien Fløgstad confía la traducción; sin embargo, más allá de los rasgos propios del injerto poético adoptado por el autor, lo que descuella es el efecto que el poemilla muestra ejercer en el nivel interpretativo de la novela, puesto que, señala Davenport, el salmo desarrolla una «función retroactiva» sobre el sentido global de la novela. Pero, sobre todo, lo que resulta más logrado es el hecho de que un soneto moral resulte perfectamente aclimatado dentro de un contexto de prosa de ficción anclada en los patrones de la sátira menipea.

Dentro del macrocosmo formado por las conocidas deudas de los poetas del 27 para con la figura de don Francisco, el ensayo de Francesca Coppola integra con acierto la trayectoria Quevedo-Alberti con una nueva serie de correspondencias y con una interpretación sesgada, pero al mismo tiempo honda, de las mismas. Frente a la lectura tradicional que había reconocido la huella quevediana tan solo en el tramo juvenil de la poesía albertiana, Coppola opone un muestrario que, al estar conformado por siete poemas, sacados todos ellos de colecciones más tardías que remontan a su larga etapa de exilio (*Retornos de lo vivo lejano* y *Baladas y canciones del Paraná*), dan prueba de la persistencia de esa influencia en «el más quevedesco de sus compañeros de generación». El hecho de que la modalidad escogida por Alberti a la hora de homenajear a su modelo es sustancialmente alusiva, casi nunca directa, hace que para Coppola sea preferible utilizar como ganzúa una imagen, la del «cuerpo vacío» que, variada en los versos albertianos según las distintas apariencias de la «casa desolada», el «corazón desenraizado», el «alma deshabitada» etc. se confirma como un seguro «puente de imágenes» entre los dos célebres genios del desengaño existencial.

José Manuel Rico arroja intensa luz sobre una de las muestras más apasionantes y controvertidas del legado quevediano: la problemática afinidad que unió a Juan Goytisolo con nuestro satirógrafo. Y si se hace referencia al Quevedo reprensor de vicios es porque, según aclara Rico García, el Goytisolo creador de novela, ahí por los años setenta y ochenta, se interesa sobre todo

por el Quevedo satírico, en cuya retórica «insolente» bebe para ejercer su disidencia natural, sin dejar de sentirse atraído por la «configuración enunciativa polifónica» típica de la prosa de ficción del madrileño. Y es que los dos están unidos, concluye Rico, «por la misma voluntad mitoclasta, por la caricatura de instituciones, grupos sociales y tópicos». Sin embargo, es en la parcela ensayística del Goytisolo crítico y pensador donde aflora la naturaleza de doble hilo de esta problemática relación, puesto que nuestro novelista del «medio siglo», si por un lado aprecia el genio de don Francisco, del que se declara «devoto» (sobre todo por su característica exaltación de lo escatológico como elemento que logra subvertir el orden social), por otro rechaza su visión ideológica y ética, compartiendo la lectura en clave casticista de su figura, en esto sintiendo especial y personal consonancia con don Américo Castro. Goytisolo rastrea él también en Quevedo la misma cara de esa España estancada en la cerrazón y el inmovilismo, sin embargo, no puede dejar de reconocer en ese rostro el guiño de una misma actitud disidente y «resistente».

Dentro de este consistente campo representado por las relaciones intertextuales, la contribución de Samuel Fasquel destaca por seguir la trayectoria invertida, la que persigue las huellas de un Quevedo imitador y refundidor de materiales textuales ajenos, en este caso procedentes de la tradición patrística. Más concretamente, Fasquel estudia la modalidad de recepción y reuso de una serie de citas procedentes del *De patientia* de Tertuliano, citas que don Francisco activa dentro de por lo menos cuatro escritos suyos (con el inevitable predominio de *Política de Dios*) en los que argumenta acerca de la virtud de la paciencia, con vistas, por lo general, a respaldar su propio discurso filosófico y político. Pues bien, el tupido entramado textual elaborado con gran esmero por Fasquel, al dar cuenta de los distintos tipos de empleo de los *loci* tertulianos, descubre en su esencia la cifra del Quevedo polemista, cuyo talento se interesó por Tertuliano precisamente por las posibilidades que la *auctoritas* cristiana le facilitaba para enhebrar la exégesis bíblica con la filosofía política.

Una sección del presente volumen que resultará seguramente muy interesante es la conformada por los trabajos que se benefician de la combinación de la perspectiva histórico-sociológica con la literaria, excelente caldo de cultivo para la reflexión sobre temas eternamente candentes como son la censura y los contextos de producción de la obra literaria.

El trabajo de Elena Deanda se inscribe en un tipo de análisis que, al compaginar los resultados de aportaciones de tipo teórico de distinto ámbito (sociológico, filosófico, psicoanalítico) con los de una crítica literaria más tradicional, logra iluminar de una forma novedosa aspectos y contenidos ya consolidados dentro del quevedismo tradicional. Es el caso de su análisis de los efectos de la censura en la sociedad del xvii y del xviii y de los consecuentes recursos literarios de la anonimia y la pseudonimia, frutos de una concepción de la autoría que en aquella especial coyuntura cultural y editorial «debe considerarse fluida e inestable». Como caso concreto, la autora selecciona dentro de la cantera satírica

quevediana las dos glosas (la segunda de las cuales tan solo atribuida al malhumorado madrileño) del Padrenuestro que, en virtud de su capacidad de cuestionamiento de las figuras detentoras del ejercicio del poder en ese momento (pero no del poder en sí mismo), y bajo la cómoda capa formal de la contrahechura satírica del texto religioso, tuvieron el mérito de dar pie al movimiento preindependentista del México colonial.

El peso que la censura pudo ejercer en la difusión y circulación de la obra quevediana también es objeto del trabajo de Alessandra Ciribelli, quien entra en el taller del censor de principios del XVIII para ofrecer un estudio detenido de su técnica de expurgación sobre un ejemplar de la edición de *El Parnaso español* de 1659, custodiado en la Biblioteca de la Universidad compostelana. Tras señalar que —como por otro lado era de esperar— es Terpsícore la musa más estragada por las intervenciones del censor (Talía, en cambio, se queda sorprendentemente poco zaherida), la autora hace hincapié en las incongruencias que marcan la labor inquisitorial, puesto que, además de desatenderse algunas de las prescripciones de la Inquisición, el número de los poemas expurgados en el cuerpo del volumen no se corresponde con las tachaduras del índice de primeros versos. Y, en todo caso, Ciribelli hace notar cómo la mayoría de las veces el censor apunta su atención en el sentido literal de los versos, dejando que se cuelen en la lectura libre del lector los sentidos ocultos que posiblemente atenten a la doctrina, la religión, a las prácticas piadosas o a la propia Inquisición, bien por su incapacidad —la del censor— de reconocer los ataques oblicuos bien por confiar en la descodificación ‘moralizada’ del lector.

Siguiendo en la línea de la recepción moderna de Quevedo, el ensayo de María Cristina Pascerini se centra en una de las páginas más lamentables de la historia editorial de la obra de Quevedo. Su trabajo reconstruye con esmero los problemáticos avatares de la edición, todavía inacabada, de la *Obra completa* del madrileño propulsada por don Marcelino Menéndez y Pelayo, quien quiso homenajear a Aureliano Fernández Guerra retomando el que había sido su proyecto. Casi a manera de poderosa *mise en abyme*, Pascerini nos proyecta en los varios niveles de este valioso reto editorial, reconstruyendo no solo las distintas fases de su —final y desgraciadamente fracasada— realización, sino también los distintos tipos de intervención que el santanderino aplicó a los materiales reunidos por su erudito amigo. En efecto, tras publicarse la obra de Quevedo en tres volúmenes en la *Biblioteca de Autores Españoles*, entre los años cincuenta y setenta del siglo XIX, don Marcelino se preocupó por integrar la labor editorial con toda la documentación (biográfica, histórica, ecdótico-textual) reunida por el amigo. Tras ser acogida con gran entusiasmo la propuesta por Francisco Rodríguez Marín quien la asesoró para la Sociedad de Bibliófilos Andaluces, muy pronto el proyecto empezó a estancarse debido a una larga serie de dificultades (de la escasez de papel a las demoras en la corrección de pruebas); sin embargo, la tarea se reanudó en varias ocasiones a lo largo de la última década del XIX y la primera del XX, aunque finalmente, a pesar del esmero y el ahínco de Menéndez

Pelayo por ver acabada la edición, esta se quedó parada en el tercer tomo, segundo de las poesías, acabando por ser prácticamente olvidada.

Como es sabido, uno de los cauces más productivos para la difusión de la obra de un autor es la transcodificación a otros idiomas. De forma deliberada empleamos este marbete, pues en el caso de Quevedo, debido a la especial complejidad y riqueza de su lenguaje, nunca se trata simplemente de traducir sino de traspasar su sistema de construcción de las imágenes a otro que procure no traicionarlo ni desperdiciarlo. Son clara muestra de ello los dos pertinentes trabajos de Beatrice Garzelli y Federica Cappelli.

Garzelli nos hace asomar a la fragua del traductor para enseñarnos de forma práctica qué armas precisa la labor traductora frente al objeto «Quevedo». Tras fijar un corpus de textos —su terreno de prueba— conformado por prosas breves y largas, más una jácara, todas ellas de corte satírico, la estudiosa pasa a reseñar y cotejar— en relación a los textos que se disponen en versión italiana— las distintas soluciones ofrecidas por los traductores, valorando las ventajas y desventajas de cada tipo de solución. En el caso de obras todavía no traducidas al italiano, Garzelli lanza propuestas personales, no sin argumentar acerca de la oportunidad de conservar una pátina antigua, o, al revés, de modernizar, además de dar cuenta de los mecanismos de compensación que se precisan cada vez que la transformación interlingüística amenaza la pérdida de elementos, sobre todo culturales.

Cappelli, por su parte, se ocupa de reconstruir los avatares de la difusión de los *Sueños*, la obra más conocida de Quevedo en el ámbito italiano ya entre sus contemporáneos, merced a las traducciones que se llevaron al cabo, especialmente tras la aparición en Francia de la traducción de Geneste. La autora da cuenta de los resultados de una investigación que se articula en dos fases: primero la catalogación de todas las ediciones y reimpresiones de las traducciones al italiano de la obra, y, en segundo lugar, un análisis en sincronía del *modus traducendi* de los distintos traductores, con vistas a reconstruir la metodología en uso en la época. En lo concerniente a la primera fase, Cappelli ofrece un resultado de gran interés, puesto que facilita la noticia del descubrimiento de una traducción anónima, que se encuentra en el museo Correr de Venecia, que, a pesar de su anonimia, consiente «adelantar veinte años la datación de la primera difusión de los *Sueños* en lengua italiana, al estar fechada el 1 de abril de 1644», quitándole así la primacía al conocido *Estratto de' Sogni* de Maranaviti (1664). Seguidamente, el cotejo pormenorizado de estas dos versiones con una más tardía, y parcial, ya del siglo XVIII, la traducción de Pazzaglia, con la mediación de la de Raclos, permiten hacer aflorar, tanto en lo particular como consideradas en su conjunto, los rasgos privativos de la concepción que en aquel entonces se tenía de las lenguas modernas.

Finalmente, al licenciar esta breve presentación no podemos sino invitar al lector afectado por incurable y agudo filoquevedismo a que lea con adecuada no menos que sincera participación las páginas generosamente dispensadas por

Lia Schwartz para la ocasión, ya que funcionan como verdadero pórtico, égida o atalaya intelectual respecto de todo lo reunido aquí o hasta aquí. En ellas el lector encontrará, argumentadas con la distinción y la diafanidad siempre reconocibles en el discurso de la ilustre quevedista, las razones íntimas —críticas, estéticas, ideológicas o estrechamente literarias— por las que hoy advertimos con urgencia la necesidad de que esa conciencia emotiva colectivamente compartida acerca del genio de Quevedo ceda el paso a una conciencia histórica de su valor en tanto que arquetipo cultural.