



**Audoubert, R., G. Del Vecchio y M. Kappès-Le Moing (dir.).** *Comprendre «Cómo ha de ser el privado» de Francisco de Quevedo*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, 154 pp. (ISBN: 978-2-86272-570-3)

La presente monografía, que contiene las intervenciones de un encuentro universitario, pretende, en primer lugar, ofrecer una herramienta diseñada para facilitar a estudiantes franceses la comprensión del texto dramático de Francisco de Quevedo, en relación con el fenómeno de la privanza. Además, en segundo lugar, tal como expone P. Bravo, tales propósitos docentes se combinan con una revisión de la comedia quevediana desde distintas perspectivas, de modo que el libro traza un estado de la cuestión y supone una actualización de la investigación en torno a *Cómo ha de ser el privado*. De ahí que se invoque el enfoque crítico de R. Iglesias (2005), para postular una nueva interpretación de una obra instalada en incómodo o «imposible equilibrio entre el encomio y la reprimenda política».

Tras una sucinta descripción del argumento de la comedia, entrelazado con personajes y hechos históricos, P. Bravo la sitúa en el conjunto de la limitada producción teatral de Quevedo, antes de comentar el enfoque y los resultados de cada uno de los siete artículos que configuran la monografía, los cuales contribuyen «à la cohérence» final del libro pese a su diversidad.

Acertada es la elección del artículo de L. Courbon como pórtico de la obra, pues se plantea como aproximación histórica a la controvertida figura de los validos, panorámica imprescindible antes de situar la comedia en la producción literaria contemporánea o en el pensamiento político de Quevedo. El riesgo de interpretar el fenómeno del valimiento a la luz exclusiva de la figura de los favoritos de Felipe III y Felipe IV se conjura con un eficaz repaso de la larga y novedosa (en su época) privanza desarrollada por Álvaro de Luna, al lado (o delante) del monarca Juan II de Castilla. El repaso que Courbon realiza de la trayectoria política de este valido del siglo XV, a través de conceptos como la relación entre la privanza y la tiranía o las claves de un nuevo modo de gobernar basado en la proximidad y el acceso exclusivo al rey, así como en la creación de una red de «clientelismo», permite establecer un paralelo entre la privanza de Luna y la cuestión del valimiento en la edad moderna. En su opinión, aquella dejó su huella en cuatro aspectos fundamentales: el propósito de refuerzo de la monarquía autoritaria; la creación de un canal único para el reparto de los favores, apoyado tanto por el monarca como por los propios beneficiarios; la infiltración de las élites locales, gracias al privado-valido; y la cesión que el monarca hace a su valido de su propia «visibilidad», progresivamente decreciente en la época. Reconociendo las divergencias entre la figura de Luna y la de

*La Perinola*, 15, 2011 (349-384)



validos modernos, Courbon establece puntos de contacto entre ellos, cuando culmina su estudio proponiendo una pregunta, y un esbozo de respuesta, sobre el eclipse del valimiento mediado el siglo xv y hasta el final del xvi: en su opinión, el concepto de soberanía y poder personal representado por los Reyes Católicos, Carlos V y Felipe II, explica el hecho de que los tres monarcas, aun asesorados por sus consejeros, hubiesen desdeñado en todo momento relaciones exclusivas como la que Álvaro de Luna impuso al soberano de Castilla.

Como sucede en buena parte de la literatura política de Quevedo, en especial en textos como *Política de Dios* (1626) o *Vida de Marco Bruto* (1644), no podía faltar una aproximación a la tradición de los «espejos de príncipes». G. Del Vecchio enlaza con la indagación histórica iniciada en el trabajo anterior por medio del *Centiloquio* de López de Mendoza, para proponer una lectura didáctica-moral de esta obra y la comedia *Cómo ha de ser el privado*. La mesura y el justo medio, la moderación y el equilibrio se imponen como principios fundamentales para evitar la amenaza que pesa sobre una función real siempre interpretada con una dimensión divina: el exceso de autoridad, la tiranía de las decisiones arbitrarias, sólo soslayable si el rey sabe escuchar a los sabios que le rodean. Éstos, bajo la figura de los favoritos, nunca deben anteponer su interés personal al general ni tampoco usurpar las funciones reales. Siguiendo estas directrices recurrentes en los espejos de príncipes, Quevedo delinea a un privado ideal (justo, subordinado al rey, moderado, carente de codicia), que sirve de contrapunto a quienes usurparon el poder, y, a partir de tal caracterización, propone asimismo los perfiles del buen rey.

El artículo de V. Jude pretende demostrar cómo Quevedo construye un discurso prescriptivo desde la propia formulación del título de la comedia, cuya organización se convierte en síntoma y explicación del papel del rey y el privado, así como de la relación entre ambos, hasta el punto de que el monarca resulte relegado a la posición de mero personaje secundario. En opinión de la autora, el discurso regio sitúa al monarca en una posición ambigua, con «une autorité incertaine», mientras que el del favorito Valisero, marcadamente prescriptivo, parece tener el objetivo paradójico de paliar la ausencia del rey pero no de usurpar su poder, de acuerdo con el modelo de privado ideal que se propone.

El cuarto estudio, a cargo de M. Kappès-Le Moing, aborda las posibles relaciones, ya apuntadas por otros críticos, entre la comedia de Quevedo y los *Fragmentos históricos de la vida de don Gaspar de Guzmán*, de Juan Antonio de Vera. Ambos perfilan a Olivares como un servidor leal del rey, en pasajes coincidentes que le llevan a recordar la hipótesis (imposible de demostrar, debido a las dudas sobre la fecha exacta de composición de la comedia) de que Quevedo hubiese leído la biografía. La diferencia más relevante, subraya, se hace patente en la caracterización de un rey menos autónomo y capaz de ejercer su poder absoluto

en la pieza quevediana, un hecho que favorece la ambigüedad de la pieza teatral: panegírica y crítica a un mismo tiempo.

R. Audoubert propone la confrontación de *Cómo ha de ser el privado* con los poemas morales de Quevedo. Comienza señalando cómo se representa al favorito del rey ideal en esta parte de su poesía, con el objetivo de resolver las aparentes contradicciones y dificultades de interpretación existentes en la pieza dramática. En opinión de Audoubert, la lectura conjunta muestra cómo el perfil contradictorio del privado de la comedia no es tal, sino más bien un retrato unívoco del ministro ideal, desinteresado, prudente y buen católico (entre otros rasgos), no necesariamente coincidente con la persona real del Conde-Duque. El análisis paralelo y las numerosas coincidencias apuntadas le permiten concluir que «la pièce était autrement plus complexe qu'une simple louange convenue d'Olivares».

El penúltimo artículo incluido en la monografía, centrado en la mirada quevediana a propósito del favorito ideal, compara la comedia con un tratado político de datación temprana, el *Discurso de las privanzas*. Su autora, S. Voinier, pretende responder con tal comparación a las preguntas de si cambia, y en qué medida, la concepción de Quevedo sobre el fenómeno de la privanza en el curso de veinte años y, también, de cuál es su visión personal a propósito del mismo. La conclusión de tal aproximación subraya la filiación teórica entre el tratado y la comedia: Valisero / Olivares, según su propuesta, encarna la figura del valido ideal derivada del pensamiento ético-político de Quevedo, a su vez inmerso en la tradición literaria procedente del siglo anterior.

I. Rouane es la autora de la última contribución del volumen, que se dedica a uno de los personajes de la comedia, el bufón Violín, calificado desde el comienzo como «gracioso plutôt atypique» y elemento destacado del «double dispositif critique», mencionado por la estudiosa como elemento relevante de la pieza quevediana. Tal personaje se analiza, sucesivamente, desde tres perspectivas complementarias: la onomástica, que le permite apreciar reminiscencias lopescas y hasta su condición de trasunto de un bufón real y célebre, Manuel Rabelo de Fonseca; su función, de bufón y gracioso, esto es, oficial en el entorno de la Corte y dramática en el espectáculo teatral; y el tono de sus intervenciones, marcadas por lo que la autora califica como el arte de la sátira y una «ingéniosité verbale» propia de las letrillas y jácaras quevedianas. En opinión de Rouane, el personaje porta un descrédito implícito del rey y su favorito, así como una opinión crítica coincidente con el pensamiento político-moral de Quevedo. Y, con una propuesta aun más arriesgada, concluye preguntándose si el bufón no será «le double du poète».

Las páginas finales de la monografía, previas a la relación bibliográfica, retoman a modo de conclusión las palabras de R. Iglesias a propósito de la complejidad de una obra que se resiste a ser interpretada sólo como homenaje a Olivares, pues, como se ha puesto de relieve, laten en ella el propósito didáctico-moral propio de los espejos de príncipes y

la crítica política contra la dejación de poderes por parte del monarca. Como oportunamente se recuerda, el presumible enfrentamiento entre el temperamento de Valisero y el de Olivares invitaría a sospechar acerca de la ironía implícita en ciertos pasajes y a suponer una hipotética reconversión y propósito de enmienda disimulados entre líneas.

En conjunto, el libro ahonda en la riqueza interpretativa de esta comedia, ya apreciada a propósito de otros textos quevedianos; también, la línea ideológica, de perfiles difusos pero ciertamente coincidentes, y la reiteración de ciertos temas y preocupaciones, que reaparecen con enfoques parcialmente nuevos y en géneros diversos en la producción literaria quevediana. Tal vez por ello convendría extender la perspectiva, abierta ahora sobre la figura histórica del valido, la tradición de los espejos de príncipes y dos ámbitos concretos de la obra de Quevedo (la poesía moral y el *Discurso de las privanzas*), hacia otros espacios de la misma tal vez igualmente productivos, entre los cuales cabe sólo apuntar como ejemplo la poesía encomiástica; otros tratados políticos donde se delinear las cualidades del monarca y su favorito; o también el tratamiento literario de ciertos hechos históricos que parecieron despertar especial interés en Quevedo y otros escritores coetáneos, como la llegada a España del príncipe de Gales, interpretada en clave burlesca en una jácara o reléida como invectiva literaria contra Ruiz de Alarcón, en el *Comento contra setenta y tres estancias* atribuido a Quevedo. En la misma línea, sería interesante profundizar en la lectura de la comedia como parte de otros contextos literarios y quevedianos: su pequeña producción dramática o las peculiaridades estilísticas de su autor.

Este volumen complementa los estudios actuales sobre un texto quevediano mejor conocido en los últimos tiempos, pero aún aquejado de un cierto desinterés crítico, común al que experimentó (salvo destacadas excepciones) el teatro de Quevedo, si se compara con la divulgación extraordinaria de su poesía y su prosa, en forma de ediciones y estudios. Precisamente, están contribuyendo también a romper tal tendencia artículos como los de R. Iglesias (2009), por ejemplo en torno a las relaciones de *Cómo ha de ser el privado* con la tradición española antimaquiavélica de los siglos XVI y XVII, o la reciente edición del *Teatro completo de Francisco de Quevedo*, a cargo de I. Arellano y C. C. García Valdés (2011), que incluye la comedia objeto de análisis con una interesante contextualización e ilustrativas notas filológicas. El conjunto de tales iniciativas nos permitirá «comprender» un poco mejor la comedia quevediana.

María José ALONSO VELOSO  
Universidade de Santiago de Compostela

**Ettinghausen, H., *Quevedo neoestoico*, Pamplona, Eunsa, 2009, 173 pp. (ISBN: 978-84-313-2640-1)**

El mero interés editorial por traducir al español, sin modificaciones, una obra editada en su versión original hace casi cuarenta años constituye la mejor carta de presentación de este estudio de Henry Ettinghausen. Pese a su amplia difusión, las dificultades para conseguir la obra en inglés aconsejaban una reedición que, ahora ya en español, permitirá un acceso más fácil en el ámbito del hispanismo. Nos hallamos ante una monografía bien conocida por los quevedistas, una referencia ineludible para los investigadores que se han acercado a la obra moral de Quevedo, un texto citado siempre como punto de partida imprescindible para cualquier análisis sobre este tipo de literatura. La vigencia de este trabajo sobre el neoestoicismo de Quevedo, tras cuatro décadas en las que se han intensificado y multiplicado los acercamientos al pensamiento del escritor, permite incluirlo con toda justicia entre los clásicos en la materia.

*Quevedo neoestoico* comparte con la versión inglesa casi todos sus contenidos, pues, como reconoce su autor en el prefacio de esta edición, ha optado por una traducción y no por una posible refundición y actualización de su contenido, porque sus intereses investigadores se alejaron «hace tiempo de la influencia de la filosofía estoica en España». En él reconoce, asimismo, que durante los muchos años transcurridos desde su redacción se han publicado estudios que complementan o corrigen el suyo; cabe añadir que, siendo cierta tal afirmación, no lo es menos que la tesis central del estudio de Ettinghausen —la pervivencia de la pretendida conciliación de estoicismo y cristianismo a lo largo de toda la trayectoria literaria de Quevedo— sigue demostrando su vigencia, enriquecida ahora con trabajos que sólo matizan ciertos aspectos de su monografía sin invalidarla.

Pese a su destacada difusión ya comentada, parece oportuno adentrarse brevemente en sus contenidos. Tras un prefacio en el que aparece ya enunciado el concepto clave de la obra, la cuestión del estoicismo cristiano de Quevedo, la introducción se plantea como una aproximación teórica al concepto de neoestoicismo en el ámbito europeo, una corriente de pensamiento ecléctica que, fruto de un determinado contexto político, social, económico y religioso, buscó en los siglos XVI y XVII la adaptación de la filosofía estoica al sentimiento ortodoxo cristiano, sirviéndose sobre todo de Séneca y Epicteto. Contiene, además, una densa explicación sobre la fortuna editorial de las obras del primero, con especial detenimiento en la figura clave de Justo Lipsio y sus escritos estoicos, objeto de rendida admiración por un todavía joven Quevedo en la primera década del XVII. Su obra, apunta Ettinghausen, le convierte en uno de los exponentes más destacados del pensamiento neoestoico en España.

El cuerpo central de la obra es un estudio preferentemente diacrónico de la obra moral quevediana; tomada de modo individual, permite, no obstante y pese a su heterogeneidad, un análisis de conjunto, coherente, según se aprecia en las conclusiones. El primer capítulo se centra en *Doctrina estoica*, que, en opinión de Ettinghausen, «constituyó la primera introducción en castellano al neoestoicismo», afirmación basada en su tesis de una posible redacción temprana que se remontaría a 1612 pero no sería publicada hasta 1635. Tal idea, que postulaba la «Carta a Tamayo de Vargas» firmada por Quevedo en aquella fecha como preliminar de la obra que nos ocupa, no obtuvo entonces (1971 y 1972) un amplio apoyo crítico, aunque la última edición de la obra (Rodríguez-Gallego, 2010) la acepte sin ofrecer nuevos datos sobre la datación. Ahora procedería una revisión de la misma, a la vista de que una rica tradición manuscrita vincula la mencionada carta de modo inequívoco a otro tratado quevediano, *Doctrina moral*; la escritura de ésta habría de remontarse a 1612, mucho antes de su primera edición, en 1630, y de la refundición de la obra, ya con el título *La cuna y la sepultura* y nuevos apartados, en 1634 (Alonso Veloso, 2009 y 2010). Apuntando un objetivo que excede los de esta traducción del libro de Ettinghausen, cabría estudiar los intentos de Quevedo de presentar el estoicismo como «digno precursor del cristianismo», a partir de figuras bíblicas claves como Job, en *Doctrina estoica* —concebida como explicación de las teorías estoicas al igual que *De los remedios de cualquier fortuna*—, pero ahora en relación con sus textos de los años 30.

El segundo capítulo, dedicado a *Defensa de Epicuro*, que en su redacción inicial pudo haberse concebido a modo de prólogo de *Doctrina estoica*, según se expone al comienzo del apartado, contiene una interesante explicación de las relaciones entre el texto de Quevedo y sus propias anotaciones sobre Epicuro en un ejemplar de las obras de Séneca que poseyó. Ettinghausen transita por las listas de autoridades favorables a Epicuro que aduce Quevedo contra los ciceronianos que le habían condenado para, a partir del estudio textual, distinguir tres reelaboraciones sucesivas de la obra. En ella, concluye el autor, se identifican epicureísmo y estoicismo, al tiempo que se disimulan las críticas aisladas de Séneca contra el «Filósofo del Jardín».

Englobando en el mismo apartado *Epicteto español* y *De los remedios de cualquiera fortuna*, por su condición de traducciones estoicistas, el autor de esta monografía indaga en las posibles fuentes de las traducciones quevedianas, apuntando que la primera sigue la edición del Brocense, primer traductor español del *Manual* de Epicteto, mientras que la otra —cuya atribución a Séneca se defiende con matices en las dos versiones de la obra—, se basa en la de Erasmo. El análisis de ambas obras discurre por un doble recorrido hasta desembocar en la conclusión de que Quevedo fue un «traductor cristianizador», pues intentó que sus clásicos preferidos no fuesen considerados meros paganos: las obras introducen, de modo velado o más explícito, postulados senequistas en

el pensamiento de Epicteto; y tanto éste como Séneca resultan cristianizados, pues el cristianismo se propone como perfeccionamiento idóneo de la filosofía moral de los estoicos.

El capítulo consagrado al estudio de *La cuna y la sepultura* en relación con el neoestoicismo parte de lo que el autor considera una «versión anterior», *Doctrina moral*, que Quevedo modificó con significativas adiciones en los cinco capítulos que comparten, por ejemplo los títulos, pero también al final, donde se incluyen varias oraciones y el apartado «Doctrina para morir». Ettinghausen sigue así el criterio de una larga tradición de publicaciones de estos tratados morales, en los cuales la obra primitiva se considera una fase redaccional de la otra y no un texto independiente, tendencia que, con matices, sólo se ha alterado recientemente, con las ediciones y estudios de García Valdés (2008), Rey (2010) y Alonso Veloso (2010). Del análisis se desprende que los tres capítulos iniciales de ambos tratados, anticipo de ideas expuestas en *Epicteto* y *De los remedios*, son deudores ideológicamente no sólo de Epicteto, como cabría esperar, sino también de Séneca, presente con paráfrasis directas incluso en pasajes con aparentes antecedentes bíblicos; y, a la inversa, hasta en *Doctrina moral* se introducen elementos cristianos en lugares nominalmente estoicos. Tal fusión, deliberada en Quevedo desde muy temprano como intenta demostrar el autor de la monografía, se observa incluso en el capítulo cuarto, que, pese a ser el más escéptico, se resuelve en lo que califica como «fideísmo estoicista»; ya en el quinto, el de carácter «cristiano», subyacen pensamientos estoicistas, confirmando la idea apuntada de que el cristianismo perfecciona el estoicismo; incluso «Doctrina para morir», texto construido a partir del modelo de las artes de *bene moriendi*, plantea una argumentación de tipo senequista.

Un quinto apartado reúne el análisis de *Virtud militante* y *Las cuatro fantasmas*, que Ettinghausen considera dos partes de un único tratado moral, siguiendo una dilatada tradición de ediciones conjuntas bajo el rótulo general de *Virtud militante* y deudoras de un criterio que inauguró la princeps de 1651, se prolongó en los siglos XIX y XX y fue refutado con posterioridad por Rey (1985 y 2010). Cabe señalar que tal divergencia, que ha conllevado también ediciones independientes de ambos textos más recientemente (*Virtud militante*, Rey, 1985 y 2010; y *Las cuatro fantasmas*, Rey y Alonso Veloso, 2010), basadas en el autógrafo custodiado en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (manuscrito 100), no compromete la oportunidad del estudio, en parte porque se acomete de modo independiente, pero sobre todo porque ambas obras fueron redactadas en momentos muy próximos (1636 y 1635, respectivamente) y, pese a sus peculiaridades, responden por tanto a similares circunstancias e impulsos ideológicos. El autor de esta monografía documenta el modo en que Quevedo, exhibiendo su deseo de apartarse de los clásicos, reincide en su estrategia de sumar a la doctrina cristiana todo el peso de la Antigüedad; o recuerda a Séneca, directamente o adoptando



su modo argumentativo, cuando se pretende inspirado por las Sagradas Escrituras o por Crisólogo. Así, en *Virtud militante* se produce un entrecruzamiento constante de lo que considera ideas «contradictorias»: los autores cristianos no necesitan a los clásicos, y los mejores escritores paganos ya conocían lo que todo cristiano debe saber. En el estudio de *Las cuatro fantasmas*, cuyo título y forma epistolar apuntan ya a Epicteto y Séneca, una serie de pasajes paralelos pertenecientes a *La cuna y la sepultura* o *De los remedios* permiten observar una deliberada síntesis estoico-cristiana, especialmente manifiesta al final, que lleva a Quevedo a reprender a Tertuliano —como lo había hecho a Crisólogo en *Virtud militante*— en defensa de Séneca, a quien supone interlocutor epistolar de san Pablo y discípulo del propio Job.

Las dos obras «neoestoicistas» más tardías, publicadas póstumamente y redactadas durante el encarcelamiento de Quevedo en San Marcos de León, protagonizan el último capítulo del estudio de Ettinghausen: *La constancia de Job y Providencia de Dios*. Las coincidencias entre ambas atañen también a su disposición y contenido, pues la primera pudo haberse concebido como continuación de la otra, existen relaciones manifiestas entre sus títulos y subtítulos, adoptan a Séneca (autor de textos con títulos similares) como máxima autoridad clásica y proponen a Job, ejemplo de filosofía moral del estoicismo, como precursor del conocimiento estoico sobre el valor de las cosas internas y externas. Argumenta el estudioso que en su *Job* Quevedo hace pronunciar opiniones «cristianas» sobre la Providencia a Séneca y Epicteto, al tiempo que identifica la paciencia cristiana con la impassibilidad estoica, y se pone a sí mismo como ejemplo de resignación estoica, de delectación ante el sufrimiento de su prisión cual mártir cristiano. La primera parte de *Providencia* destaca por la ausencia de citas de autoridades cristianas, con excepción del caso de Job, y el aprovechamiento del ejemplo de los héroes predilectos de Séneca, mencionados a propósito del suicidio estoico y su vinculación con los mártires del cristianismo; en la segunda, existe una significativa abundancia de pasajes de Séneca, convertido casi, pese a la reticencia de Quevedo, en un «teólogo cristiano». Ettinghausen es tajante al concluir que «lo que consiguieron los estoicos mediante la razón natural [...] se utiliza como prueba de la racionalidad del cristianismo» (p. 124), negando así una supuesta superación del senequismo y una entrega a san Agustín en ambas obras.

La «Conclusión» no es mera recapitulación de los capítulos precedentes, debidamente sintetizados al término de cada apartado: es, en primer lugar, un estado de la cuestión para destacar los aspectos originales del planteamiento del estudio; y, en segundo lugar, un intento de relacionar las pautas neoestoicas descritas en los tratados morales objeto de estudio con ideas presentes en otras obras en prosa y en sus textos poéticos. Respecto al primero, y tomando en consideración especialmente el trabajo también clásico de Blüher, Ettinghausen rechaza las hipótesis de que *Providencia* hubiese representado la transición del



neosenequismo al agustinismo en la trayectoria literaria de Quevedo, y que éste hubiese subordinado el estoicismo al cristianismo después de 1635, pues las obras estudiadas con perspectiva cronológica muestran, si cabe, un progresivo compromiso con los estoicos, intensificado desde *La cuna y la sepultura* hasta *Virtud militante* y los últimos tratados, previos a su muerte. Tras señalar que el neoestoicismo no es rasgo peculiar de escritores españoles y que el de Quevedo se aproximó menos al de Lipsio que al de autores franceses o ingleses contemporáneos, como Du Vair y Hall, el autor de la monografía subraya que fue al mismo tiempo neoestoico y agustiniano. Las últimas páginas del epílogo constituyen un rápido repaso por otros textos quevedianos, en prosa y en verso, que Ettinghausen relaciona con elementos neoestoicos de sus tratados morales: de manera especial, sus poemas morales y satíricos, pero también obras en prosa satírico-morales insertas en la tradición lucianesca (los *Sueños*, *Discurso de todos los diablos* y *La Hora de todos*) o en la picaresca, como el *Buscón*. El recorrido enfatiza un aspecto tantas veces señalado a propósito de la literatura quevediana: la permeabilidad temática, elocutiva e ideológica entre géneros diversos y hasta dispares, así como su característica intertextualidad. En opinión del crítico, la aproximación de Quevedo al neoestoicismo ha de relacionarse no sólo con el anhelo consuelo estoico en momentos críticos de su vida, sino también con la búsqueda de una sabiduría moral capaz de servir como método de regeneración ante las circunstancias históricas en las que escribe.

Ahondando en el análisis de Ettinghausen y tomando en consideración los trabajos que siguieron su estela en las últimas cuatro décadas, Rey (2010) ha revisado la literatura moral quevediana con un enfoque y unas conclusiones parcialmente diferentes. Este crítico ha propuesto que Quevedo fue estoico en su ética y cristiano en su respeto por la Sagrada Escritura; que buscó, no una síntesis, sino una convivencia entre doctrinas, de ahí que hubiese podido sostener que los estoicos aprendieron su lección de Job y san Pablo. Sus objetivos habrían sido fortalecer el cristianismo con la autoridad de la doctrina estoica (Rey, 2010, p. xxvii) y lograr la fusión de la Stoa con un legado cristiano constituido por comentarios bíblicos, lecturas patrísticas y reflexiones escolásticas (Rey, 2010, pp. xxviii-xxix).

El estudio de Ettinghausen, en la reciente traducción de Eunsa, podría haberse detenido en el epílogo. No lo hace, y en una segunda parte rica en materiales «complementarios» ofrece a los especialistas datos abundantes para adentrarse en el pensamiento moral de Quevedo y, particularmente, en su relación con la obra de Séneca. El primer apéndice, «Ejemplos de las obras de Séneca consultadas por Quevedo», incluye pruebas que permiten inferir las posibles ediciones del escritor latino por él utilizadas, basándose en su traducción parcial de las *Epístolas a Lucilio*: además de la traducción de Lipsio, dos ediciones de París basadas en ella.

El apéndice segundo, «Anotaciones quevedianas a las obras de Séneca», supone una rigurosa revisión de descripciones anteriores, erróneas o incompletas, de las notas que Quevedo introdujo en un ejemplar de las obras de Séneca impreso en Lyon, en 1555. Antes de la transcripción íntegra de las 97 anotaciones autógrafas, Ettinghausen explica las posibles circunstancias de uso y anotación del libro, presuntamente compartido con otros escritores, al tiempo que sintetiza los temas mayoritarios de las notas quevedianas y constata su escasa relación con el propósito apuntado de cristianizar el estoicismo.

El tercer y último apéndice, «Citas quevedianas de Séneca y Epicteto», rastrea la presencia de citas explícitas de estos autores clásicos en las obras morales de Quevedo, en algún caso objeto de anotación en el ejemplar de Séneca que poseyó. El libro se cierra con la bibliografía original, seguida de la «suplementaria», que incorpora referencias desde la aparición de la monografía en 1972 hasta el mismo año de publicación de su traducción en español, 2009, así como un utilísimo índice onomástico.

Este *Quevedo neoestoico* en español justifica que la imprescindible monografía de Ettinghausen sea hoy aun más clásica.

María José ALONSO VELOSO  
Universidade de Santiago de Compostela

**García Santo-Tomás, E., *Modernidad bajo sospecha. Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, 207 pp. (ISBN: 978-84-00-08706-7)**

Enrique García Santo-Tomás recoge en esta monografía investigaciones publicadas en cinco trabajos previos, aunque algunas son ahora muy desarrolladas. Este libro se centra en la impronta que la cultura material del siglo xvii ha dejado en la narrativa del momento y especialmente en la producción literaria del escritor madrileño Salas Barbadillo (1581-1635). En este siglo surgen cambios sociales esenciales como consecuencia de procesos económicos vinculados al desarrollo de Madrid como centro metropolitano. La obra de Salas refleja el nuevo contexto material asociado a las anteriores transformaciones, en el que determinados bienes de consumo (la ropa, el coche, el tabaco, el sombrero, el chocolate, el vino...) se convierten en fetiches, incluso en objetos idolatrados en este ámbito urbano capitalista. Como se explica al final del capítulo v:

Ropas, accesorios y coches anuncian así lo que será una creciente obsesión material del urbanita madrileño según avanza el siglo, al tiempo que la expresión estética informa de los usos y abusos [...] de estos mismos objetos (p. 177).

*La Perinola*, 15, 2011 (349-384)

En general puede afirmarse que el libro que reseñamos presenta, desde un prisma nuevo, la sociedad barroca, sociedad en constante cambio y cuyos miembros inauguran, en cierta manera, la cultura del consumo. Esta perspectiva es la que adopta el autor en sus lecturas de las piezas de Salas, atendiendo especialmente a las consideraciones personales del escritor —casi siempre críticas, censorias y también burlonas— de esos nuevos artículos cotidianos objeto de deseo de sus contemporáneos. Estos desconocidos bienes de consumo, algunos llegados de Indias, requieren además el empleo de un nuevo vocabulario.

El libro se abre con un prefacio, en el que García Santo-Tomás expone la estructura que va a seguir, al tiempo que constituye una declaración de intenciones. Le suceden los cinco capítulos medulares de la obra. Sus títulos anotan las materias tratadas y, en ocasiones, la orientación pretendida: «Fetiches e idolatrías en la cultura áurea», «Nuevos ambientes, nuevos vocabularios», «Academias, Parnasos y el discurso culinario como crítica», «La contaminación del espacio utópico» y «Cuerpo y ajuar: la reescritura del matrimonio como identidad personal». La mayoría de los encabezados de los subapartados mencionan una obra de Salas unida al enfoque con que es estudiada, como «*El gallardo Escaramán*, del homenaje a la geopolítica», «El banquete literario en *Coronas del Parnaso* y *Platos de las Musas*», «Cómica cosmética: de *Corrección de vicios* a *El curioso y sabio Alejandro*», «*El sagaz Estacio, marido examinado* y el discurso mercantil»...

El primer capítulo ofrece el contexto teórico y cultural, por lo que se centra en las circunstancias económicas y sociales del tiempo de Salas, examinando sobre todo las modas del cortesano de la época. En el segundo se traza una biografía de Salas, a la vez que se exponen las principales dificultades del acercamiento a su obra. Se analizan después las piezas *Don Diego de noche* y *El gallardo Escaramarrán*. En el tercer capítulo el autor muestra la faceta de Salas Barbadillo como crítico literario en sus narraciones, en las que incluye sus ideas sobre el canon literario de su tiempo a través de alusiones mitológicas y del Monte Parnaso. En *Casa del placer honesto* el espacio ficcional de la Academia actúa como marco narrativo, marco que será recurrente en su obra. En *La estafeta del Dios Momo*, sátira de costumbres y reflexión sobre la escritura, la crítica literaria se presenta bajo un discurso culinario en un banquete literario en el que el lector puede entresacar las opiniones estéticas de Salas. En consonancia con la importancia del banquete literario en la narrativa de Salas, el libro que reseñamos está presidido en la portada por la pintura de un bodegón. El apartado cuarto constituye una diatriba contra tres elementos concretos del paisaje cortesano: el coche, presentado por Salas como polémico en *El coche mendigón*; el arquetipo del soldado, protagonista de *La lonja de San Felipe*; y los cosméticos en *Corrección de vicios* y *El curioso y sabio Alejandro*. El quinto capítulo se articula en torno al análisis de tres comedias en prosa de Salas: *El sagaz Estacio, marido examinado*; *La sabia Flora, malsabidilla* y *El cortesano descortés*. En

ellas, el autor deja traslucir su sentimiento negativo hacia el matrimonio, al que considera infeliz por definición y, al fin, como una mercancía más como convención social que es, en una invectiva en la que tanto la mujer como el hombre salen malparados.

En ciertas lecturas de los textos de Salas el autor realiza asociaciones que tal vez necesitarían alguna matización. Un ejemplo es el de la novela *El coche mendigón*, en donde el personaje de Cristina es una mujer obsesionada con el coche —la controversia generada por el uso de este vehículo en la época es bien recogida por García Santo-Tomás (pp. 127-131)— que, tras un accidente en él con su marido, es interpretado así:

el hombre sin coche, el hombre sin órgano sexual, incapaz de suministrar placer a su mujer, y cuyo único contacto con ella es la bofetada que le arrea al salir ésta, sin estar curada del todo, a dar nuevos paseos por la ciudad; es el coche [...] el verdadero amante de la joven [...]. El pañuelo sangrado de Cristina es, en cierta forma, símbolo de su tardía pérdida de virginidad, la única marca que puede infligir su marido sobre ella como objeto de posesión (pp. 135-136).

Otra muestra se halla en *El cortesano descortés*, en donde se nos presenta un cortesano madrileño (don Lázaro) que, a consecuencia de su ofuscación de no quitarse nunca su sombrero para saludar, como símbolo de su pertenencia a la aristocracia, sufre una caída del caballo. Más tarde, un amigo suyo, en venganza por una descortesía de aquel, le roba el sombrero, que acaba en manos de unas damas, «que deciden adornarlo con ornamentos femeninos» (p. 177), situación que explica García Santo-Tomás en los siguientes términos (p. 177):

El elemento fálico queda ahora reducido a un flácido adorno femenino [...] lo masculino —el conducto sin savia que ahora se «adorna» por Cristina— se feminiza y domestica, desprovisto de toda su semántica previa.

Conviene destacar, por otra parte, la completa e interesante bibliografía varia que, en notas al pie a lo largo de su libro, acopia García Santo-Tomás acerca de aspectos tan diversos como la ropa en el siglo xvii (pp. 27, 46 —nota núm. 92—), la historia económica (pp. 29-34) y, dentro de esta, la historia del consumismo (p. 159), el fetiche (p. 41), la historia de la higiene personal (p. 147), la figura de la pícara (p. 156), etc.

Por último, García Santo-Tomás cierra el libro con un epílogo: «Epílogo. 400 años de fantasía (1603-2005)», en donde reúne una elaborada síntesis de la bibliografía primaria de Salas Barbadillo desde sus inicios hasta la actualidad —también recoge su trascendencia fuera de fronteras españolas—. Le sigue una «Bibliografía selecta» en la que se incluye una exhaustiva y actualizada lista de las referencias de bibliografía secundaria de Salas Barbadillo.

En suma, García Santo-Tomás ofrece en este libro un estudio abarcador de la obra de Salas desde el sugerente examen de la estrecha

relación de sus personajes —para cuyo retrato se inspira en su realidad— con su entorno inmediato, además de presentar una rigurosa bibliografía primaria y secundaria del escritor áureo.

En definitiva, el libro resulta de lectura obligada para quien desee adentrarse en la cultura material del siglo XVII, así como profundizar en el legado literario de Salas Barbadillo. La obra es atractiva incluso para un lector que, aun no especialmente interesado en las vertientes anteriores, pretenda indagar sobre la génesis de la cultura del objeto en España —o, en términos actuales, sobre la génesis del consumismo— y en cómo aparece la relación entre mercancía e individuo en las narraciones de un cronista del momento, Salas Barbadillo, pues «El lector moderno que se acerque a estos textos se verá a sí mismo, por fortuna para Salas, en muchas de las preocupaciones verdaderamente modernas que se filtran en su trama. El Madrid generoso y plural del siglo XVII no es entonces tan diferente como el de nuestros días» (p. 183).

Noelia IGLESIAS IGLESIAS  
Universidade de Santiago de Compostela

**Pérez-Abadín Barro, S., *La «Farmaceutria» de Quevedo. Estudio del género e interpretación*, Málaga, Analecta Malacitana (Anejo LXVI), 2007, 216 pp. (ISBN: 978-84-95073-51-8)**

Indigna resulta la labor del reseñista que, desde el distanciamiento odioso de la crítica indolente y despegada, se ha otorgado privilegios inmerecidos para ponderar obras que, como la de Soledad Pérez-Abadín, por su exhaustividad filológica e ingente tarea investigadora largamente sobrepasan el mero ejercicio de vanidosa síntesis en el que de manera indefectible la reseña se convierte, incapaz de trasladar con plena justicia toda la rigurosidad intertextual y la riqueza literaria que recoge *La Farmaceutria de Quevedo*.

Con un detenido rastreo en la tradición poética precedente la autora del trabajo sobre la silva «¿Qué de robos han visto del invierno» comienza a desmenuzar todo un nutrido repertorio de fuentes literarias con el propósito de establecer el adecuado asentamiento de la silva incluida en *Las tres musas* dentro de los cánones genéricos de la *pharmaceutria*. Así, partiendo del análisis pormenorizado del poema de Quevedo, se indaga en un cúmulo de referentes poéticos que, por su despliegue de tópicos ligados a la magia literaria, son susceptibles de vincularse a la *silva sexta* quevediana. El estudio culmina con la fijación, aparato crítico y análisis de variantes del poema a partir de sus diferentes testimonios manuscritos e impresos. De este modo, la lectura definitiva del texto de Quevedo sólo consigue hacerse plenamente efectiva gracias a la labor investigadora de Pérez-Abadín, que opera en una triple vertiente analítica (intertextual, textual y ecdótica) mediante el rastreo de los tópicos

en los diferentes testimonios de la tradición de magia literaria, la confluencia de los mismos en la silva de Quevedo y la redacción final del texto poético. Asimismo, en el último capítulo del libro la autora aporta de su propia mano (junto con la edición de la *égloga quinta* de Bernardo de Balbuena) las traducciones de los principales poemas neolatinos utilizados para esclarecer rigurosamente la génesis literaria y la filiación genérica de la *Farmaceutria o medicamentos enamorados*.

El estudio monográfico se lleva a cabo, por tanto, con un coherente planteamiento tripartito, a través de capítulos en los que, de manera sucesiva, se diseccionan los modelos genéricos de la *Farmaceutria* (capítulo primero), se aborda el análisis individual del texto teniendo en cuenta criterios internos que no desestiman los paralelismos intertextuales (capítulo segundo) y, por último, se cierra el trabajo con la fijación definitiva del poema de Quevedo, al que acompañan la traducción y ediciones de los poemas neolatinos (capítulo tercero). Toda esta laboriosa tarea investigadora va encaminada a desentrañar el sentido último de la *silva sexta*, entendida ésta como una variedad poética que se integra en la tradición poética precedente pero que, por sus desviaciones formales y conceptuales, se erige como una obra original y con identidad propia dentro del universo de la magia literaria.

El primer capítulo del libro, «Aproximación a un género: la *pharmaceutria*», examina en los principales referentes de la tradición (modelos clásicos, neolatinos y castellanos) unos cauces comunes y unas posibles variedades canónicas que permitan consolidar una definición válida e inherente al género de la *pharmaceutria*, ya que, «para reconstruir con rigor la historia del género se hace imprescindible considerar estos exponentes [...], eslabones en el proceso que conduce a la silva de Quevedo, en tanto testimonios de la difusión del poema sobre magia» (p. 19). El *corpus* textual analizado está constituido por: el idilio II de Teócrito y la bucólica VIII de Virgilio, de los que «surge un molde genérico que, con el título de *Pharmaceutria*, reproduce los ensalmos y describe los gestos de un hechicero, aplicado a las artes mágicas con fines amorosos» (p. 19); una compilación de piezas neolatinas compuestas por Sannazaro, Amalteo, Pigna, Leech, Figueira Durão y un autor anónimo; y cuatro églogas castellanas de Juan de la Cueva, Bernardo de Balbuena, Carrillo y Sotomayor y Lope de Vega. Además, el repaso de los principales rasgos semánticos y formales de cada uno de estos ejemplos viene reforzado por la autora con un ilustrativo esquema estructural de las distintas fases o núcleos que componen el ritual. A los moldes genéricos de esa definición, a sus convenciones y a sus códigos se acoge el poema de Quevedo que, sin embargo, desligado de un único y atávico parentesco se revela al mismo tiempo como una obra poética original y con señas identificativas propias. Asimismo, la ausencia de una filiación textual directa la certificaría el hecho de que Quevedo, profundo conocedor de la bucólica VIII de Virgilio, construye su *Farmaceutria* a partir de los elementos del texto clásico que fueron perpetuados en sucesivas recrea-

ciones neolatinas y castellanas, sin mostrarse por ello deudor exclusivo del modelo latino.

Del exhaustivo estudio que la autora realiza en el primer capítulo concluye, de manera primordial, que la *Farmaceutria* de Quevedo se postula como la heredera de toda una extensa tradición de literatura sobre magia, tal y como lo atestiguan las no pocas coincidencias de tópicos, motivos temáticos e imágenes de orden litúrgico y ritual que hacen del poema una muestra constituyente del género de la *pharmaceutria*, término que designa «un modelo de composición que dispone de rasgos formales y semánticos propios, reiterados para asegurar la evidencia del paradigma genérico» y que a la vez «se presta a variaciones que subdividen el arquetipo sin desfigurarlo» (p. 49). Así, el marco bucólico, los actantes, el uso simbólico del número tres emparentarían la silva de Quevedo con la obra de Virgilio, mientras que el decorado nocturno e intimista y la nigromancia se corresponderían con los moldes adoptados por Teócrito, Pigna, el autor anónimo y Juan de la Cueva. Tanto la incursión del poema de Quevedo dentro los cauces del género como la propia definición tipificadora del mismo quedan, de este modo, perfectamente establecidas a causa de las concomitancias constructivas expuestas. No obstante, no conviene descuidar que la innegable originalidad de la *silva sexta* se pone de manifiesto al intervenir el genio artístico e individual de su autor en la reformulación de las convenciones genéricas de la *pharmaceutria* y al quedar evidenciada la ausencia de modelos directos en el proceso creativo, donde la imitación poética sólo en apariencia puede ser considerada voluntaria (pp. 51-52).

El capítulo II, «Magia y poesía en la silva *Farmaceutria* de Quevedo», se centra en el estudio particularizado de la *Farmaceutria o medicamentos enamorados*. Estructuralmente se dispone en varios apartados o secciones que, tras un acercamiento previo al título del poema, se ordenan correlativamente en función de los distintos períodos constitutivos del ritual mágico-amoroso allí planteado («marco bucólico», «ritual de purificación», «culto de Venus», «restitución», «culto de Hécate», «exhorto a la luna», «desenlace» y «epílogo»). El análisis de cada una de las estrofas, transcritas según el texto de *Las tres musas* y vinculadas, en el mayor número de los casos, a los correspondientes núcleos temáticos del capítulo, se aborda desde una doble vertiente investigadora, que atiende respectivamente tanto a un estudio detallado e interno del propio poema como a una interpretación intertextual del mismo. De esta forma, el adecuado entendimiento poético de los versos de Quevedo sólo será efectivo si se tiene en cuenta todo el amplio despliegue de motivos de índole mágica y pastoril, muchas veces recurrentes en distintos pasajes del poema, que se extraen de la tradición (aspectos relativos a las plantas mágicas, la luna y su descenso a la tierra, las divinidades infernales, los agüeros y el paisaje pastoril) y que acaban por converger, de forma culminante, en la silva quevediana. De dicho análisis se viene



a desprender, una vez más, la ausencia de filiaciones textuales únicas y directas en cada uno de los períodos considerados.

En definitiva, en este segundo capítulo del libro se trata de dilucidar cuestiones referentes a la pertinencia de incluir a la *silva sexta* dentro del género de la *pharmaceutria*. Para ello se consideran todas las influencias y las relaciones que con la tradición pueda tener, así como aquellas variantes constructivas que, no obstante, no excluyen al texto de Quevedo de los moldes genéricos. Sin embargo, aunque apoyada en los cauces de otras variedades poéticas como la égloga y la silva y en los motivos de la literatura de magia, bucólica y amorosa, se inferirá que la silva de Quevedo se erige como un texto original y con identidad propia, tamizado por el ingenio creativo de su autor.

Por tanto, el carácter experimental del poema y su amplitud descriptiva hacen posible su concepción de silva, el género dúctil que mejor representa la cosmovisión barroca de la realidad, precisamente por su carácter versátil e indefinición: «Inicialmente concebida como silva, responde al patrón de pieza de circunstancias, en el que los *magica sacra* se reproducen conforme a las pautas fijadas por las composiciones referenciales» (p. 156). Sin embargo, la herencia literaria del idilio II de Teócrito y la bucólica VIII de Virgilio pone claramente de manifiesto la inclusión de la *Farmaceutria* dentro de la tradición de la égloga, al entenderse el poema de Quevedo como un discurso mágico que se hilvana a través de una «sucesión de ensalmos pronunciados con fines amorosos» (p. 156). El entorno paisajístico natural, restituido a su primigenio estado de armónico equilibrio tras el desarrollo del ritual, contribuye asimismo a este encasillamiento bucólico. En tal sentido, el epígrafe que sigue al título en el testimonio de *Las tres musas (T)*, «Es imitación de Teócrito y de Virgilio», cobra una coherente validez referencial.

Al mismo tiempo, el enorme acervo intertextual aportado por la autora en su minucioso análisis de las distintas fases del ritual remite, aparte de a los ya mencionados Teócrito y Virgilio, a otras fuentes más dispares y extensas (la tragedia, la elegía, la épica y obras enciclopédicas). Explícitamente menciona obras de Séneca (*Edipo, Medea, Fedra*) y de Ovidio (libro VII de las *Metamorfosis*, los *Remedios contra el amor*, las *Pónticas, los Fastos*) la égloga IV de Nemesiano, la *Arcadia* (prosa X) y la *Ecloga V* de Sannazaro; la *Odisea* (X-XII) de Homero, la *Eneida* (VI) de Virgilio y el *Inferno* de Dante proyectan topográficamente la atmósfera del inframundo subyacente en la silva; las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas y de Valerio Flaco, y la *Farsalia* de Lucano amplían la relación de epopeyas; las *Metamorfosis* de Apuleyo, el libro IV del *Filocolo* de Boccaccio, los epigramas de la *Antología palatina* y las odas de Horacio, así como numerosos pasajes de la literatura castellana (*La Celestina*, la égloga II de Garcilaso, Francisco de la Torre, e incluso poemas del propio Quevedo), junto con otros tratados de corte enciclopédico y misceláneo (*Historia natural* de Plinio, *Materia médica* de Dioscórides, la *Historia de los animales* de Eliano, el *De divinatione* de Cicerón, las *Genealogie*

*deorum gentilium* de Boccaccio y la *Officina* de Ravisius Textor), cierran el vasto *corpus* documental que la investigadora suministra con el fin de indagar de manera rigurosa en el sustrato constructivo y genético del poema de Quevedo.

La factura compleja de la *Farmaceutria o medicamentos enamorados* queda pues constatada tras este amplio caudal de concomitancias con la tradición poética, de las que, a su vez, se desprende categóricamente la imposibilidad de relegar la silva quevediana a una única categoría genérica (p. 156). El ensalmo, declamado con fines amorosos, y el marco bucólico subyacente vertebran un poema proteico que, partiendo de los cauces formales de la silva y trascendiendo el sustrato de la égloga, se afianza como una manifestación propia y original dentro de una variedad genérica heterogénea y perfectamente discernible. «Esta alianza entre naturaleza, magia y amor determina la factura órfica de un discurso en el que poesía y canto se confunden con el ensalmo» (p. 159).

A modo de soporte ilustrativo al inmenso trabajo documental e investigador elaborado en las páginas precedentes, el estudio concluye en su capítulo III con la recopilación de los textos poéticos considerados indispensables para la correcta asimilación de todo el entramado teórico expuesto previamente. La propia *Farmaceutria* de Quevedo, la edición y traducciones de los poemas neolatinos y la *égloga quinta* de Bernardo de Balbuena componen la relación de textos referida. Dentro de este último capítulo, el apartado que incluye la edición de la *silva sexta*, junto con su aparato crítico y el análisis textual, que relaciona las múltiples variantes de los diversos testimonios, quizás resulte, en una dimensión ecdótica, el más significativo del mismo, por mostrar el poema estudiado en su lectura final. Las diferentes versiones de la *Farmaceutria* que han circulado, muchas de ellas atribuidas a su autor, culminan con la impresión en 1670 de *Las tres musas últimas castellanas* (T); Pérez-Abadín, siguiendo criterios actualizadores de modernización de grafías y puntuación, se basa fundamentalmente en ese testimonio para establecer la fijación definitiva de la silva.

Por otra parte, en el pormenorizado análisis textual que la estudiosa efectúa, además de constatarse el continuo proceso compositivo que la férrea voluntad del autor sometía a permanentes revisiones, se contraponen primordialmente dos estadios redaccionales distintos. Al primer estadio, anterior a 1611 pertenecerían los testimonios de *Flores de poetas ilustres* (F), y los manuscritos de la Biblioteca Nacional *b<sub>3</sub>* y *b<sub>6</sub>*; y a ese grupo de lecturas se opondrían las ejemplificaciones textuales de la última fase, compuesta por el documento impreso de T y los manuscritos allegados de Évora (copia en estado fragmentario) (e), y Nápoles (n).

Se consolida así un riguroso y exhaustivo trabajo, que extensamente rebasa la pretensión de entender la *silva sexta* «¡Qué de robos han visto del invierno» de acuerdo a los criterios genéricos de la *pharmaceutria*. El estudio de los rasgos y motivos propios del poema posibilitan todo un recorrido por la historia del género, que queda perfectamente asentado

en unos concretos moldes compositivos derivados de la literatura de magia precedente. A pesar de ello, el texto de Quevedo se muestra incapaz de perder plenamente su particular astro creativo y su originalidad poética, al aportar soluciones y fórmulas innovadoras que traspasan las imposiciones genéricas, en consonancia con las concepciones constructivas de la *imitatio*. No se ha de olvidar, asimismo, la gran aportación que Pérez-Abadín realiza con la fijación definitiva del texto, así como con las traducciones de las composiciones neolatinas, que contribuyen tanto a su más factible asimilación por parte de la comunidad investigadora, como a su mayor esclarecimiento genético y literario.

Juan Manuel NOGUEROL GÓMEZ  
Universidade de Santiago de Compostela

**Quevedo, F. de, *El Buscón. Edición crítica de las cuatro versiones*, ed. A. Rey, Madrid, Anejos de la Revista de Filología Española, 2007, LXII + 441 pp. (ISBN: 978-84-00-08588-9)**

La transmisión de la obra de Francisco de Quevedo es, sin duda alguna, de las más ricas y complejas de la literatura occidental. La complejidad quevediana viene dada no sólo por la abundancia de manuscritos de algunos de sus textos (*Grandes anales de quince días*, *La Perinola*), sino por el hecho de que el escritor se dedicó a revisar algunas de ellas y a introducir cambios que, en algunos momentos, suponen la redacción de una nueva versión: en el caso de los ya citados *Grandes anales* tenemos tres redacciones que reflejan la evolución de opinión que Quevedo tenía sobre el conde-duque de Olivares. Además, tenemos que añadir la difícil relación que mantenía con los libreros, que en algunas ocasiones llegaron a publicar obras suyas sin su permiso. Todos estos factores, y algunos otros, contribuyen a que la transmisión de las obras quevedianas presente singulares problemas a todos los que nos dedicamos a la edición de sus textos.

Dentro de esta complejidad textual merece un lugar sobresaliente su única novela: *El Buscón*. Parafraseando el título de un trabajo de Dámaso Alonso sobre *El libro de buen amor*, podríamos decir que nos encontramos ante una obra «toda problemas». Desde la edición que publicó en 1852 don Aureliano Fernández-Guerra hasta este mismo año la novela ha despertado las polémicas más variadas: intención del autor, fecha de redacción, estructura, género al que pertenece. Pero a todas ellas antecede la cuestión fundamental: la fijación del texto. Esta debe ser y ha sido la gran preocupación de todos los que hemos editado la novela, porque si hemos de entender a Quevedo, hemos de leer lo que Quevedo escribió o, por lo menos, acercarnos lo más posible a ese texto original; esa es, al fin y al cabo, la labor de la ecdótica y esa es la única forma en que podemos escribir con acierto acerca del escritor y su pen-

*La Perinola*, 15, 2011 (349-384)

samiento; todo lo demás son elucubraciones personales sin ninguna o escasa conexión con nuestro escritor.

Alfonso Rey es, sin duda alguna, uno de los mejores conocedores de la novela quevediana; a esta le ha dedicado esclarecedores artículos, muchos de ellos tratan de los problemas textuales, e incluso ha editado un libro en el que destacados especialistas analizan los puntos más importantes de la obra<sup>1</sup>. Pero también se ha propuesto la tarea de editar todos los testimonios de la novela: en 2005 salió a la luz su edición crítica y facsímil del manuscrito S de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, y el año 2010 acaba de publicarse su edición crítica y facsímil de la edición *princeps* de 1626. Esta edición que reseño viene a culminar, pues, una labor de casi 10 años de dedicación al *Buscón*. Y digo culminación no sólo por su cronología, sino también porque en el presente libro se editan críticamente los cuatro primeros testimonios de la novela: los manuscritos S, C y B, y la ya mencionada edición *princeps*, Z, publicada por Roberto Duport en 1626.

La edición viene precedida de una amplia introducción (páginas XI-LXII) en la que se analiza con gran detenimiento la historia editorial de la obra desde el año 1852, fecha en la que salió a la luz la edición de don Aureliano Fernández-Guerra en la edición de las obras en prosa de Quevedo que apareció en la meritoria colección de la Biblioteca de Autores Españoles, citada más a menudo con sus siglas BAE. La panorámica editorial se cierra en 2001 con lo que Alfonso Rey abarca 150 años de ediciones de la novela. La introducción lleva por título «El problema textual del *Buscón*» y supone un minucioso estudio de la trayectoria editorial de la novela, así como un análisis detallado y crítico de los cuatro testimonios que se conservan del siglo XVII.

Las primeras páginas dedicadas a esta obra, relato «uno y vario» (p. XI), exponen las que van a ser las ideas fundamentales de su teoría: la existencia de cuatro versiones distintas, todas ellas de autoría quevediana; las causas que llevaron a Quevedo a retocar tantas veces su texto, incluida la autocensura; y la imposibilidad de datar con certeza los testimonios conservados, excepto, por supuesto, la edición zaragozana de 1626. La principal teoría de Rey sobre la cuestión ecdótica del *Buscón* se resume en la siguiente afirmación, más bien declaración de principios: «no existe ni un *codex optimus* ni un texto ideal, sino un proceso redaccional complejo» (p. XI). A partir de aquí su introducción desmenuza la historia editorial de esta novela quevediana y detalla las bases en las que asienta su teoría acerca de las diferentes versiones.

Alfonso Rey comienza su estudio con un recorrido breve pero riguroso sobre las ediciones anteriores que aportaron algo nuevo en el panorama textual del *Buscón*; concretamente hace referencia a tres: la de Fernández-Guerra, que pareció en 1852; la de Américo Castro, de 1927, y, por último, la de Lázaro Carreter, cuya primera edición es de 1965.

1. *Estudios sobre el «Buscón»*, ed. A. Rey, Pamplona, Eunsa, 2003.

Las tres suponen hitos importantes en la historia de la novela y del conocimiento de la obra quevediana: Fernández-Guerra editó la *princeps*, aunque ya conoció B; Américo Castro editó el manuscrito S. Pero la más importante de las tres es, sin duda, la de Lázaro Carreter que fue el primero que editó íntegramente el manuscrito B, considerado hoy por los quevedistas como la versión que más se aproxima a la última voluntad quevediana. El ilustre académico llevó a cabo una edición siguiendo los criterios de Lachmann y fue el primero que se dio cuenta de la importancia del manuscrito Bueno, aunque lo consideró como la primera versión, por lo que las tres restantes representan la que debe considerarse como la definitiva. A propósito de esta versión, afirma Rey:

Los cuatro testimonios [...] son imperfectos y precisan ser enmendados, pero nunca en los mismos lugares [...] indicio de que cada versión se remonta por separado al autor (p. xxix).

Con esta frase resume Alfonso Rey su teoría sobre las problemas redaccionales de la novela. Para el quevedista gallego Quevedo redactó cuatro veces la obra, cada una de ellas reflejada en cada uno de los cuatro testimonios que conservamos. El primer problema que zanja el editor es el del orden de las distintas redacciones; Rey propone que S representa la versión más antigua de las conservadas, le sigue C, a continuación sitúa a Z (la edición de Zaragoza de 1626) y, como última y definitiva versión considera la que copia B. En este último punto el editor acepta la teoría defendida por Cros, Arellano, Cabo y Roncero que consideraban B como el texto que debía ser editado.

Las páginas siguientes las dedica el editor a analizar detenidamente cada uno de los testimonios. Para ello sigue un orden cronológico, comenzando por el manuscrito S, representativo de la versión más temprana de la novela y en el cual «el copista se basó en un original sin errores, o con muy pocos errores» (p. xxxiii). Este manuscrito permaneció prácticamente inédito, ya que aunque Castro y Valbuena afirman haberlo seguido en sus respectivas ediciones, en realidad siguieron la versión que aparece en la *princeps* zaragozana.

A continuación revisa el manuscrito C, que fue propiedad de don Antonio Rodríguez-Moñino y que actualmente se conserva en la biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Se trata de una «versión prácticamente inédita» (p. xxxiii), que se aproxima más a S que a Z o B. Tras cotejar detenidamente este manuscrito el editor llega a la conclusión de que el copista «se basó en un original esmerado, al que corrompió con su desaliño» (p. xxxiii).

En el orden cronológico establecido por Rey la siguiente redacción es la que refleja la edición de Zaragoza. La primera conclusión a la que llega es que esta versión se halla más cerca de B que de S y C. El escritor corrigió lecturas de estas dos primeras versiones que pudieran «ser consideradas irreverentes o inadecuadas» (p. xxxv), algo natural puesto

que este texto tenía que recibir el visto bueno de la censura oficial para poder ser publicado. Durante muchos años se ha venido discutiendo si Quevedo autorizó esta impresión o, por el contrario, Duport se apropió del texto y lo imprimió sin el permiso ni conocimiento de Quevedo. Una parte importante de esta polémica se centraba en la autoría del prólogo que encabeza la edición y que los editores y estudiosos anteriores creían haber sido escrito por el propio Duport. Sin embargo, Alfonso Rey defiende la autoría quevediana, basándose en varios puntos: no lleva firma, por lo que debe ser del autor de la novela; no se corresponde con el estilo de Duport; la ironía, el estilo y el sentido cómico son auténticamente quevedianos (p. xxxix). De la misma manera también sería quevediano el poema de Luciano, «amigo» de Quevedo, por la alusión al *Caballero de la tenaza* (p. xli). La última razón que sostiene esta teoría es que Quevedo dejó que Roberto Duport imprimiera más obras suyas después de 1626.

La versión definitiva de la novela sería la que recoge el manuscrito Bueno, que actualmente se conserva en la Biblioteca Lázaro Galdiano de Madrid. Como ya he indicado antes es el texto que han editado los editores de la novela desde la aparición en los años 80 de la edición de Edmond Cros. Para Rey la versión de B está muy alejada de S y es la más cercana a Z, lo que explicaría su proximidad cronológica a esta última. En cuanto a la cronología de B, Rey sólo aventura que debe ser posterior al *Memorial* que Luis Pacheco de Narváez escribió contra las obras de Quevedo en 1629 o del *Tribunal de la justa venganza*, publicado como anónimo, aunque posiblemente del mismo Pacheco de Narváez, en Valencia en 1635<sup>2</sup>. Rey ve que en la versión de B se introducen más detalles en la descripción de los personajes (pp. xlii-xliii), también destaca la ausencia de alusiones «susceptibles de ser consideradas irreverentes» (p. xliii-liv). Estos últimos cambios, según el quevedista gallego, pudieron ser inducidos por las críticas recogidas en los dos panfletos mencionados anteriormente: *Memorial* y *Tribunal de la justa venganza*. De esta manera, veríamos como el mismo autor se autocensuró, algo que ya también había llevado a cabo en Z, para tratar de «evitar el malestar que podrían haber provocado algunas referencias a la religión o a la sociedad» (p. liv).

La existencia de las cuatro versiones representa la gran aportación de Alfonso Rey a la crítica quevediana y, más concretamente, a aquella que se ha centrado en el estudio del *Buscón*. Su intención ha sido la de presentar una edición crítica de la novela que, según él, no se había hecho todavía, puesto que para poder llevarla a cabo había que hacerla de cada unos de los cuatro testimonios:

2. Sobre esta autoría ver mi introducción a Luis Pacheco de Narváez, *Tribunal de la justa venganza*, ed. V. Roncero, Pamplona, Eunsa, 2008.

Cada una de las cuatro versiones requiere su específica operación crítica, reconstructiva, consecuencia inevitable de una transmisión imperfecta que exige enmiendas y explicaciones de lo sucedido (p. lv).

Por ello la última, y la más extensa, de las partes de este libro es la edición crítica, por orden cronológico de los cuatro testimonios analizados en la introducción. El estudioso quiere ofrecer «el *Buscón* en su diacronía, mostrando el orden en que lo fue modificando Quevedo» (p. lv) para que el estudioso de la novela pueda apreciarla «con toda su complejidad textual a la vista» (p. lvi). Ayudado por jóvenes colaboradores Rey ha hecho una cuidada y excelente edición de los cuatro textos: S con Ana García Fuentes (pp. 7-106); C con Santiago Díaz Lage (pp. 107-211); Z con Rosario López Sutilo, incluyendo la lista de variantes de Z2 (Zaragoza, 1626) y Z3 (Zaragoza, 1628) (pp. 213-344); B con Javier López Quintáns (pp. 345-441).

En conclusión, nos hallamos ante una magnífica y muy útil edición de los cuatro testimonios más importantes de la tradición textual del *Buscón* quevediano. Alfonso Rey expone su teoría de que Quevedo retocó su obra cuatro veces, introduciendo cambios que o mejoraban el texto de la versión anterior o evitaban alusiones que podían ocasionarle situaciones embarazosas con la Inquisición. Ciertamente, no sería esta la primera obra que el escritor madrileño hubiera retocado; ya hemos mencionado como, por ejemplo, *Grandes anales de quince días* fue retocado por haber variado su consideración sobre algún personaje importante de la corte de Felipe iv. Hasta ahora todos, o casi todos, los que hemos editado la novela quevediana hemos aceptado la existencia de dos versiones: la primera representada por S, C y Z; la segunda, y definitiva, por B. La teoría de Alfonso Rey introduce la novedad de considerar que cada uno de los cuatro testimonios representa una versión nueva, retocada por Quevedo. Estemos o no de acuerdo con sus conclusiones, no podemos negar que se trata de un trabajo serio y concienzudo que nos obliga a replantearnos algunas de las ideas sobre Quevedo y su actitud frente a sus obras, a sus prácticas de reescritura. Una de las grandes aportaciones de esta edición es que por primera vez se ha afrontado la edición crítica de los testimonios fundamentales en la transmisión del *Buscón*. A partir de este momento todos aquellos que nos dedicamos al estudio y edición de esta novela tenemos una edición fiable de todos y cada uno de ellos que podemos utilizar en nuestros estudios.

VICTORIANO RONCERO-LÓPEZ  
Stony Brook University



Quevedo, F. de, *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*, ed. A. Rey, col. R. López Sutilo, Zaragoza, Cometa S.A., Institución «Fernando el Católico», 2010, 227 pp. (ISBN: 987-84-9911-0406-2)

La edición crítica de una obra publicada y editada, desde el siglo xvii hasta la actualidad de manera incansable y consecutiva, implica dos preguntas básicas e intrínsecas: ¿por qué y para qué? Dichas preguntas suelen ceñirse, aún más, cuando se trata de una obra de Francisco de Quevedo y, a su vez, la obra en cuestión es *El Buscón don Pablos*. La presente edición del *Buscón*, está constituida por un estudio preliminar, el texto crítico y la edición facsímil de la edición impresa en Zaragoza, 1626, por Roberto Duport. Tomando como base este texto, Alfonso Rey ha realizado un excelente aparato crítico que coteja e integra las múltiples variantes y filiaciones.

Sobre el estado de la cuestión, merece la pena recordar que el famoso manuscrito B ha sido considerado por muchos críticos (empezando ya por Fernando Lázaro Carreter y acabando por Fernando Cabo Aseguinolaza) como el *bon manuscrit*, mientras que la de Zaragoza de 1626 se ha venido considerando, en el mejor de los casos, como una versión prematura e inmadura. En la problemática sobre las diferentes versiones del *Buscón*, se ha producido un debate muy enriquecedor donde, por ejemplo, Francisco Rico ha remarcado que el manuscrito B está por encima de la edición de 1626 o es interesante recordar los trabajos publicados en otro libro de la editorial Eunsa y coordinado por el propio Alfonso Rey (*Estudios sobre el Buscón*) donde este tema de las variantes de B y la edición de 1626, está muy presente. En este sentido, esta nueva edición me parece muy interesante porque aporta una «novedosa» herramienta para encarar este enmarañado asunto.

Evitando la simpleza de una introducción cargada de elementos biográficos sobre el autor, Alfonso Rey prefiere remarcar el carácter perfeccionista de Francisco de Quevedo, llevado de la mano con su obra y los elementos que la componen. Sin embargo, esta indagación sobre el carácter de dicho escritor es una invitación a la tesis que sustenta la presente edición del *Buscón don Pablos*. Rey defiende la premisa de que Quevedo era un concienzudo escritor propenso a la constante revisión de sus obras, por lo cual se deduce que la, generalmente desechada, edición príncipe de 1626 resultaría ser la primera versión de esta obra entregada al librero para su publicación.

Rey comienza, en su estudio preliminar, discutiendo dos ideas muy comunes cuando se trata de la edición zaragozana, para resolverlas posteriormente: la primera idea sostiene que esta edición transmite una versión que no es obra del autor madrileño y la segunda idea crítica defiende que el texto impreso contiene errores. El editor se esfuerza en explicar y argumentar los motivos por los que Duport es blanco de dichas críticas. Entre estos motivos que aporta Rey para justificar la

autenticidad de esta impresión, está el problema de la censura y expone una serie de ejemplos que se ligan a la corrección, omisión o exclusión de apartados relativos a la fe católica.

Por otra parte, el aparato crítico de la presente obra explica la importancia que tiene esta novela picaresca dentro de las obras del propio Quevedo y alega su destacado estilo, crítica e inventiva por encima de sus otras dos obras narrativas: *Cartas del caballero de la Tenaza* (1627) y *Cuento de cuentos* (1628). Entre los motivos múltiples y desarrollados que presenta Alfonso Rey en dicho aparato crítico para afirmar la destacada mejora de dicha novela picaresca por encima de las otras dos, enuncia que la configuración de los personajes se subvierten a los elementos aristotélicos canónicos y referenciales con respecto a sus esquemas.

A su vez, Rey menciona un lineamiento interpretativo con respecto al pícaro, en quien ve un vehículo de las ideas del autor. Lo que concluye Rey de don Pablos es la necesidad de analizarlo sin anacronismos culturales y sociales, anulando, de forma genérica, las críticas que aun pesan sobre la obra de Quevedo, tanto en el momento de la confección y constitución de la obra, como en los estudios contemporáneos. Por ello, enmarca esta novela picaresca dentro de las funciones orales y escritas de la literatura popular que rescata y evidencia las tradiciones de la época, compuestas con las estructuras barrocas.

El estudio preliminar también se embarca en la búsqueda de elementos ideológicos en la novela de Quevedo, haciendo múltiples lecturas socioeconómicas, entre las cuales enmarca a la burguesía-capitalista de la época y a la arcaica nobleza española. Esta última parece tener el favor del autor del *Buscón*, y Rey destaca una serie de elementos que se conjugan para fijar esos rasgos ideológicos en favor de la aristocracia. Posterior a este apartado Rey matiza los elementos más polémicos de la literatura quevediana, como lo son sus presuntas críticas al catolicismo (que, según explica Rey, le infiere un aire de crítica a lo popular y masificado, por encima de lo verdaderamente católico) y los elementos despectivos hacia los judíos, que menciona, descrita como una postura más teórica que práctica. Todo esto Rey lo compara con las ideas de Erasmo de Rotterdam que, paradójicamente, contrarias a las de Quevedo, son funcionales en las dinámicas críticas de la sociedad que los circunscribe.

Interesante me parece el capítulo titulado «La presente edición» que justifica el presente trabajo, así como también, dentro de la excelente bibliografía presentada, encontramos un apéndice que recoge las ediciones del *Buscón* durante el siglo xvii y al final del estudio preliminar se proporciona un *stemma* que considera el testimonio zaragozano de 1626 como la edición príncipe. El apartado de la anotación cuenta con un preciso y claro aparato positivo. Sin embargo, la presente edición carece de notas explicativas con respecto a las palabras arcaicas, los elementos culturales y los giros lingüísticos de la obra. No obstante, no parecen necesarias dichas notas, ya que contamos con ediciones que cuentan con una extensa bibliografía, con excelentes aparatos críticos

con respecto a las anotaciones textuales, como lo son las de Fernando Lázaro Carreter (1993) y la de Ignacio Arellano (1997).

Alfonso Rey hace un estudio que se traduce, a través de sus comentarios, en una comprensión del autor para acceder a su obra sin los prejuicios críticos que se han formado a su alrededor a través de los siglos. Hace de Quevedo un observador puntual de rasgos deformes y amorales de una sociedad estratificada, de la cual no puede evitar ser parte. Por ello cuando hace mención del estilo de la obra, se implica el agudo sentido que se establece a través de las dinámicas y contrastes que se producen entre los estratos sociales del barroco español y que, en los comentarios y en la obra, quedan claramente plasmados. En definitiva, creo que esta edición es muy interesante porque acerca al estudioso el texto publicado por Duport en 1626. Estamos, pues, ante otra herramienta que nos va a permitir entender mejor la novela picaresca quevediana.

Alejandro LOEZA  
Universidad de Navarra

**Quevedo, F. de, *Teatro completo*, ed. I. Arellano y C. C. García, Madrid, Cátedra, 2011, 651 pp. (ISBN: 978-84-376-2733-5)**

Entre los géneros literarios que legó el Siglo de Oro a las épocas venideras, está el de la sátira, la ironía y la picaresca. Francisco de Quevedo cultivó todas ellas y lo hizo, de tal forma, que aportó una singular lectura social y creó un registro propio con el cual podemos apreciar un estilo característico en sus textos. La obra de Quevedo se adscribe, generalmente, a los géneros del verso y la prosa. Complicadas, extrañas y escasas son las piezas teatrales que dejó el autor madrileño, por lo cual, la edición de *Teatro completo* que Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés presentan consiste en un esfuerzo particular dentro de la filología.

La presente edición consta de una introducción, que explica y describe las problemáticas textuales y críticas de abordar a un Quevedo dramaturgo, pasando a explicar, en el mismo apartado, cuales son las comedias (*Cómo ha de ser el privado*, *Pero Vázquez de Escamilla* y *Fragmento en el reverso de una carta*), entremeses (*Bárbara*, *Diego Moreno*, *La vieja Muñatones*, *Los enfadosos*, *La venta*, *La destreza*, *La polilla de Madrid*, *El marido pantasma*, *El marion*, *El caballero de la Tenaza*, *El niño* y *Peralvillo de Madrid*, *La ropavejera* y *Los refranes del viejo celoso*), loas y bailes (*Efectos del amor y los celos*, *Los valientes y tomajonas*, *Las valentonas y destreza*, *Los galeotes*, *Los sopones de Salamanca*, *Cortes de los bailes*, *Las sacadoras*, *Los nadadores*, *Boda de pordioseros*, *Los borrachos*, *Las estafadoras*), el apartado que explica los parámetros de edición y una extensa bibliografía sobre la obra, referencias críticas, textuales y contextuales a pie de página.

*La Perinola*, 15, 2011 (349-384)

El primer apartado de la introducción indaga sobre el corpus del teatro quevediano y los problemas que presenta el género en el autor. Desde una perspectiva crítica, se establece la negación de Quevedo como dramaturgo, se le desconoce, o bien las obras en cuestión presentan múltiples problemas de adjudicación y lectura (las cuales, finalmente, se resuelven en esta edición). El motivo por el cual se ponía en tela de juicio la autenticidad de las obras, corresponde a la perspectiva que la obra de Quevedo ha generado: el tono satírico es tenue y la cantidad de obras teatrales, en nada se compararían con el enorme número de obras en prosa y verso. Sin embargo, los editores comienzan explorando la situación desde la propia obra de Quevedo, recordando que en numerosas piezas escritas por él, existe una crítica (satirizada) hacia el dramaturgo, la cual está contenida en obras como la *Premática del desengaño*, *El Buscón*, *El discurso de todos los diablos*, entre otras más. Además, es de sobra conocido los versos que el autor utiliza en *Sueños*, para criticar la comedia nueva y otros rasgos del teatro español. Por ello se establece como un género en el que, muy probablemente, y como Arellano explica en un trabajo anterior sobre el mismo autor, Quevedo quizás buscaba satirizar el género, con y desde el género mismo.

La introducción también hace un recuento de quienes han estudiado y / o recopilado las obras teatrales de Quevedo, empezando con Aureliano Fernández-Guerra, quien durante el siglo XIX preparó un repertorio del teatro quevediano en el cual dejó entrever obras que realmente son del autor, así como otras falsamente atribuidas. A este le siguieron, en la época moderna, Astrana Marín, Miguel Artigas y Alberto Blecuá. A partir de una completa y rigurosa revisión de los antes mencionados editores-estudiosos, el criterio de selección se establece a partir de a) las comedias que indiscutiblemente pertenecen al autor (*Cómo ha de ser el privado*, *Pero Vázquez de Escamilla* y *Fragmento en el reverso de una carta*); b) los entremeses antes señalados, c) la loa *Efectos del amor y los celos*, de la cual, su cualidad teatral está en duda y d) diez bailes, de las cuales, igualmente, los rasgos dramáticos son cuestionados. Por lo tanto, las obras que se presentan son a partir de un criterio que va, de lo más teatral a lo menos teatral, de las obras que, con certeza, se saben son del autor, a las que es posible cuestionar dicha autoría (aunque bastante despejadas en esta edición) y finalmente, en orden cronológico.

A su vez se establecen los temas y lineamientos de las obras, de las cuales destaca (por la complejidad y su innegable autoría) la obra *Cómo ha de ser el privado*, ya que se le acusa de ser una propaganda maniquea al Conde Duque de Olivares, careciendo de acción y motivos dramáticos que la enriquezcan, a la vez que se dejan de lado los acontecimientos históricos de la época. Otras críticas sobre la obra, en general, los editores las atribuyen a una lectura sugestionada y torpe, ya que, explican, la obra tiene su origen en una serie de eventos históricos que, al argumentar a favor de Olivares, establece un marco, paradójico, en el cual se traslucen las problemáticas y acusaciones en contra del mismo.

Además, Arellano establece que una pieza teatral con tono laudatorio, no es una extravagancia, ya que es común dentro de las dinámicas del Siglo de Oro y el mecenazgo de la época. Otras interpretaciones de carácter extravagante (de las cuales Arellano y García Valdés contrastan) van desde el homoerotismo, hasta la referencia a los amoríos del Rey con su amante. Después de mencionar las fechas y eventos históricos a los cuales se hace alusión de manera indirecta dentro de la obra, los editores explican que el Rey presentado en la pieza adquiere características de Alfonso X, y de Felipe III: uno sabio y el otro santo. La pieza teatral en cuestión establece las obligaciones del Rey que no deben estar subordinadas al valido y si carece de acción es porque el género cortesano no le permite la riqueza de la dramaturgia.

Posteriormente se describen, temática y críticamente, el resto de obras que se presentan en la actual edición, destacando (algunas de las más interesantes); *Diego Moreno*, por el uso de uno de los temas de la época y del mismo Quevedo: el cornudo. Por su parte el entremés *La vieja Muñatonos* recrea las constantes de la alcahueta, un clásico dentro de la literatura española; *Los enfadosos*, de carácter grotesco que también hace uso de elementos picarescos, tan presentes en otras obras de Quevedo; *La polilla de Madrid*, que trata, al igual que otros entremeses presentes en esta edición, la calidad de las damas pidonas y ladronas; *El marido fantasma*, que satiriza el matrimonio; *El caballero Tenaza*, que trata sobre el mencionado y Anzuelo, esta última exigiendo dinero y el primero negándolo y *Los refranes del viejo celoso*, que trata sobre un arquetípico marido celoso que es engañado; esta pieza contiene elementos de alta comicidad proporcionados por Justa (la esposa), el Vejete (el engañado) y Rincón (el amante).

Para concluir el apartado que repasa las temáticas de las obras teatrales de Quevedo, se explica que el rasgo de mayor característica dentro de la obra son los giros verbales aunados a la sátira y a lo burlesco, por lo cual, su aporte es, evidentemente, de carácter verbal, más allá de los elementos escénicos.

En el apartado titulado «Esta edición», se establecen básicamente los criterios de las obras a través de los cuales se logra la edición presentada. En el caso de *Cómo ha de ser el privado*, se utilizan dos criterios el cual recurre a testimonios manuscritos e impresos y también utilizando ediciones modernas no contaminadas por malas lecturas o interpretaciones confusas. Con respecto a *Pero Vázquez de Escamilla*, se da noticia de los problemas que presenta el manuscrito, que sirve de base al texto aquí presentado, evidenciando los errores de la edición de Artigas y de Bleuca, quien acepta los errores de éste; a su vez, no se recogen los errores de otros editores. Con respecto al *Fragmento en el reverso de una carta* (ms. 108) se establece su filiación directa con el manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Menéndez Pelayo en Santander; en el entremés de *Bárbara* se remite a las diferencias con editores previos a esta edición por carecer de importancia textual; en el caso de la *Vieja*

*Muñatonos*, se apega al manuscrito de la Biblioteca Provincial de Évora; para el entremés de *El marido pantasma*, se sigue la edición de Arellano y García Valdés apoyados en el manuscrito de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona; *El marión* se fijó a partir del texto de una edición de Cádiz de 1646, la cual contiene numerosas deformaciones y erratas; En *Los refranes del viejo celoso* se utiliza la edición de James O. Crosby, de la cual se transcribe sin mayores problemas. Sin embargo, se destaca que no es autógrafa, con lo cual se plantea la duda de que realmente pertenezcan a Quevedo, aunque el criterio para incluirla en la presente edición está basada en el estilo, tema, personajes, etc., que presenta la misma; por último las loas y bailes surgen a partir de la edición de la comedia *Amor y celos hacen discretos* de Tirso de Molina, y del *Parnaso español*.

Los criterios editoriales para la edición del *Teatro completo* de Francisco de Quevedo están basados en los parámetros del GRISO, que corrige las erratas sin mayor importancia, compulsa ediciones modernas, y se establecen algunas variantes (si los textos en cuestión lo permiten). El aparato crítico-positivo presente en la obra, se completa y detalla con respecto a los elementos que se circunscriben a la obra de Quevedo, a la vez que se indican problemas textuales, variantes, interpretaciones o bien se retoman notas de ediciones anteriores, ya sea para contrastarlas o bien para reafirmarlas. Antes de adentrarse en las obras de Quevedo, se ofrece una extensa bibliografía constituido por numerosos estudios, ediciones y críticas que aportan una cantidad de materiales lo suficientemente necesarios para adentrarse en los motivos y temas que se presentan en la edición de Arellano y García Valdés.

En conclusión, estamos ante la edición mejor cotejada, compulsada y fijada sobre las obras teatrales de Quevedo, con lo cual, a nivel textual, se cuenta con una edición completa, compleja y correctamente justificada. Por su parte, no es menor la calidad del aparato crítico, que aquí se ha desarrollado brevemente, pero del cual se puede observar un estudio complejo y profundo sobre los rasgos culturales, sociales y artísticos que rodean al autor y su obra. Creo, por tanto, que la presente edición se establece como un precedente fidedigno para estudios, análisis y críticas a un corpus genérico que logra conformarse en una obra consolidada sobre la cual erigir la crítica literaria quevediana.

Alejandro LOEZA  
Universidad de Navarra

Roncero López, V., *De bufones y pícaros: la risa en la novela picaresca*, Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2010, 328 pp. (ISBN: 978-84-8489-516-9)

Nos encontramos ante un magnífico libro cuya idea esencial es la de que el humor bufonesco unifica y caracteriza el género de la novela picaresca. Este humor es el que nos encontramos en la primera novela del género *El Lazarillo Tormes* y después irá evolucionando hasta llegar a la simbiosis del bufón-pícaro en el *Estebanillo González*, último ejemplar del género. Roncero defiende que la risa de este género picaresco no es eutrápélica sino que es agresiva y humillante, destinada a la exclusión de seres marginales. Aunque el libro trate más bien de la evolución del género picaresco, creo que es importante reseñarlo en las páginas de esta revista dedicada a la investigación de la figura y la obra de don Francisco de Quevedo, por la importancia que tiene el *Buscón*. Este trabajo nos permite entender los recursos humorísticos utilizados por Quevedo en su novela picaresca dentro de un contexto evolutivo que Roncero estudia a la perfección.

Como se puede apreciar en el «Índice» del libro, Roncero estructura muy bien el desarrollo de este: en un primer capítulo, «Antecedentes de la risa picaresca: la risa popular y el bufón» (19-54) plantea los diferentes tipos de risa que podemos encontrar. A partir de ahí y con las premisas obtenidas en este apartado, analizará el autor evolutivamente el resto de obras en diferentes secciones: el *Lazarillo de Tormes*, *El Guzmán de Alfarache*, *La pícara Justina*, *El Buscón* y *Estebanillo González*.

En el primer capítulo, Victoriano Roncero delimita con precisión dos tipos de risa: la aristocrática o eutrápélica y la plebeya. La primera, la llamada risa eutrápélica, ya aparece definida por Aristóteles como un tipo de risa educada: un exceso atemperado por la educación que expone las faltas del cuerpo y de la mente sin dolor y sin buscar la destrucción de la persona o cosa ridícula. Este tipo de risa es la defendida por Cicerón o Quintiliano y por los humanistas del Renacimiento. Por ejemplo, Castiglione en *El Cortesano* defiende la risa moderada, la risa aristocrática. En España, los tratados poéticos recogen con precisión esta línea teórica porque siguen las mismas teorías que los humanistas italianos sobre la risa eutrápélica. Y en este aspecto, es muy importante el papel que juega la Iglesia en relación con el humor. Para la Iglesia, la risa es la gran aliada del mundo y por lo tanto se manifiesta a favor de este primer tipo de risa aristocrática. Para algunos Padres de la Iglesia la risa precede a la fornicación por lo que es un humor inaceptable y además en numerosos textos aparece la risa y la burla asociada al pecador: es la burla de las autoridades judías en la crucifixión o la burla de los paganos ante el sufrimiento de los primeros mártires cristianos, aunque también se encuentran ejemplos en los que los santos se burlan de sus torturadores, como es el caso de san Lorenzo. En todos estos ejemplos



ya nos encontramos que con otro tipo de risa diferente que ataca al contrario, lo ridiculiza y lo sitúa como inferior.

Este segundo tipo de risa es la llamada plebeya, carnavalesca y bufonesca que se caracteriza por su carácter humillante y su capacidad destructiva. Esta es la risa que van a emplear muchos creadores literarios. Es la risa que encontramos en la comedia, caracterizada por la carcajada hiriente y humillante y que corresponde al humor carnavalesco que estudió Bajtin. El autor se remonta a la Grecia antigua para demostrar que esa risa popular se enclaustraba en determinados marcos festivos como eran las fiestas leneas o dionisiacas en las que se empleaba el humor de la escatología y la obscenidad y que aparece, por cierto, también en el humor desarrollado por Aristófanes. Pero es en Roma cuando aparece otra clave importante en la asociación de la risa a la política: aquí el humor se utilizará como arma política, instrumento de agresión del adversario con el que nos reímos de sus ideas, su apariencia o sus defectos para ridiculizarlo. Este tipo de humor agresivo se intenta controlar encauzándolo en determinadas celebraciones como es el carnaval, cuyas funciones sociales son claras: es una oposición a la vida ordinaria, una forma de escape de la dura realidad y subversión amenazadora del sistema social imperante. En este aspecto Roncero sigue a Bajtin con matizaciones ya realizadas por Gurevich y Cesáreo Bandera.

Este humor está también representado por una figura clave en este estudio: la del bufón que se caracteriza por dos rasgos: la familiaridad y la burla y Roncero hace un estudio preciso de la evolución de este personaje desde Grecia y Roma hasta la España medieval, destacando el papel que tiene en el siglo xv en lo que Márquez Villanueva ha denominado como el «poeta bufón». Durante el siglo xvi esta figura experimenta un progresivo refinamiento dándose además un elemento interesante: la unión de la crítica y la verdad con el bufón: esta figura ridícula será la única que se atreva a denunciar ciertas verdades incómodas ante el poderoso, convirtiéndose en un consejero real, en alguien en quien el poderoso confía y al que pide consejo, como bien explica Erasmo de Rotterdam en su *Elogio de la locura*.

El siglo xvi es el siglo de la bufonería en España y los ejemplos históricos que encontramos permiten hacer un estudio de sus características: su naturaleza eminentemente cortesana, ya que practican un humor destinado a la diversión del poderoso o del público de la corte; su poder, porque son capaces (con la protección real o del poderoso) de humillar con sus gracias a todos los demás criados y nobles de la corte y además consiguen beneficios y prebendas de sus señores; su origen manchado o judaizante; su cobardía, que el bufón enarbola como un mérito y que contrasta con la escala de valores propios de la nobleza.

A partir de este punto, el autor se dedica a estudiar una selección de novelas picarescas desde el *Lazarillo de Tormes* hasta la aparición del *Estebanillo González* en las imprentas de Amberes de 1646. Es una evolución completa en la que se analizan exhaustivamente los rasgos de

cada una de las obras para ver la evolución de este tipo de entretenimiento bufonesco hasta la culminación: la identificación de las figuras del pícaro y el bufón en la persona de Estebanillo.

En el primer capítulo dedicado a esta evolución Roncero se fija en que el humor es un componente fundacional de la novela moderna, encontrándonos en ella más la risa plebeya que la risa eutrapélica. Es necesario advertir, como hace muy bien Roncero, que el lector de la época se caracterizaba por su insolidaridad e inhumanidad porque se reía de los males, los sufrimientos y las humillaciones constantes del pícaro. En este sentido, nuestra recepción de la obra es diferente ya que según Elías se ha producido un proceso de civilización. Las desventuras que en otras épocas eran risibles, ahora, en nuestro tiempo, pueden producir cierta repugnancia. Pero hay que tener en cuenta que las novelas picarescas son reflejo de un tiempo y una sociedad, sus valores y su violencia y la humillación pública del pícaro serán uno de los pilares esenciales y constantes en estas obras. Incluso «la escatología se convierte en un arma denigratoria empleada contra aquellos seres inferiores que han infringido las normas de la conducta social» (60).

Los críticos siempre se han interesado por el humor desplegado en *El Lazarillo*, pero solo tres estudiosos han alcanzado a darse cuenta del tipo de humor empleado por el autor de la obra: es la risa plebeya como han notado Francisco Márquez Villanueva, Valentín Núñez y Victoriano Roncero. Este humor popular queda reflejado en la tradición bufonesca que impregna toda la obra: Lázaro es un bufón de «Vuestra merced» dentro del modelo de carta petitoria. En el fondo, Lázaro quiere hacer pasar un buen rato al poderoso «Vuestra merced» contándole sus aventuras (bufonadas), no habiendo ninguna incompatibilidad entre la risa y la intencionalidad crítica que muestra la obra. Lázaro se compara con todos los demás, rebajando socialmente a todos porque, al final, todos son tan pícaros y honrados como él y su mujer. En el fondo se nos describe un *cursus honorum* burlesco caracterizado por la inversión de los valores tradicionales de la sociedad: un nacimiento oscuro, unos antecedentes familiares manchados (padre ladrón y posiblemente morisco y madre prostituta), unos oficios degradantes y bajos y, finalmente, un matrimonio desventajoso e infamante.

Este humor bufonesco se caracteriza por las burlas y la violencia física como se puede ver en las aventuras con el ciego, donde los bufones necesitan toda su habilidad e ingenio para engañar al rival. Lázaro, al principio magullado y herido, ríe las gracias del ciego contando sus desventuras, pero pronto se va a establecer una guerra cruel entre los dos ingenios con la intención de burlarse y humillar al otro. Este humor plebeyo también contempla como característicos otros elementos: por ejemplo, la escatología (se puede ver en el episodio del vómito en la cara del ciego) o la importancia que tiene la comida y bebida, en este caso el falta de alimentos, porque el hambre desarrolla la astucia del protagonista y es utilizado como recurso para entretener a los lectores y en concreto a

«Vuestra merced». Lo mismo ocurre con el tema de la honra. Los bufones debían reírse de aquellos valores más apreciados por sus señores y por la sociedad en la que se encontraban y uno de los valores supremos de aquella sociedad era el honor. *El Lazarillo* muestra distintas maneras de burlarse de esta obsesión: por ejemplo a través de escudero que se muere de hambre por mantener las apariencias o incluso con su propia situación marital. De hecho, esta novela puede ser considerada como un *encomium cornuum*, causando risa la negación de un hecho que todos conocen y nadie puede negar: que su mujer es la amante del clérigo.

En definitiva, apreciamos que la primera «novela picaresca de la literatura española convierte la risa, una risa de orígenes bufonescos, en componente fundamental del nuevo género literario, de la novela moderna, tal y como lo entenderán casi cincuenta años más tarde Mateo Alemán y Miguel de Cervantes» (95).

Estos rasgos prototípicos y enunciados en la primera novela picaresca aparecerán en el resto de textos analizados. El *Guzmán de Alfarache* destaca porque Roncero ve una teorización sobre la risa y una contradicción entre los modelos que defiende y la práctica que ejerce. En principio, la obra aboga por la presencia de un humor que atraiga y entretenga al lector, pero el deseo de llevar a cabo una risa eutrapélica y moderada queda pronto traicionado. El mundo de la picaresca es un mundo marginal porque el lector se entretenía con los golpes y la humillación constante que recibía el pícaro. Y este pícaro se va identificando cada vez más con la figura del bufón; de hecho, *El Guzmán de Alfarache* teoriza sobre la figura del bufón en el capítulo segundo de la segunda parte en la que se describe la estancia del pícaro al servicio del embajador francés. Mateo Alemán realiza una taxonomía de los bufones que clasifica en naturales y fingidos y son muy útiles en las cortes para comunicar ciertas verdades incómodas a sus señores que nadie más se atreve a enunciarlas, como ya explicaba Erasmo. Guzmán aprende que debe tener un gran conocimiento de los sucesos cotidianos de la corte y de las personas, teorizando también sobre el tipo de bromas que se pueden ver en la corte: a) aquellas en las que el burlador triunfa o fracasa; b) aquellas en las que tanto el burlador como el engañado sufren la broma y c) aquellas bromas que utilizan la risa eutrapélica.

El siguiente capítulo analiza con detalle *La pícara Justina*. Como era de esperar, el personaje comparte muchas características con las obras anteriormente analizadas (origen degradante, falsas pretensiones finales...). Pero Roncero se fija en el tipo de público al que va destinado esta obra: su propósito esencial es la de divertir a la aristocracia. Desde esta perspectiva del humor bufonesco, Roncero aclara algunas posturas críticas que defienden que el propósito esencial de la obra es la reforma y la crítica hacia ciertas casas nobiliarias. El bufón es un personaje despreciado y humillado por las clases dirigentes en esa época, pero vive empotrado dentro del sistema, por lo que no tiene ninguna intención reformadora, ya que pertenece al *establishment*. Puede tocar todos los

temas prohibidos y se gloria de elementos que los demás esconderían, pero no tiene intención de cambiar la situación porque también obtiene mucho provecho de su posición privilegiada cercana al poder. En cuanto a la relación de esta obra con don Rodrigo Calderón, Roncero defiende que la novela no está escrita contra nadie sino con la intención de provocar en sus lectores aristocráticos la risa de una serie de prácticas y personajes de la época (162) y uno de los temas de los que más se burla es la obsesión nobiliaria de la sociedad. La pícara Justina procede de unos orígenes manchados, pero defiende que en el fondo los nobles también engañan a la sociedad ya que todos proceden de ancestros poco limpios en última instancia: el pueblo judío.

Este humor bufonesco queda en la práctica determinado por la utilización de unas animalizaciones descriptivas degradantes que forman retratos en los que la técnica utilizada es la formación de un conjunto mediante la unión de diferentes partes muy distintas. Este tipo de humor queda también caracterizado con la utilización de un tipo de recursos groseros y en ocasiones muy agresivos. Un ejemplo estaría en las descripciones macabras de las muertes de los progenitores de la pícara, donde la degradación puede llegar a límites repugnantes para un lector de nuestra época, pero que servirían de entretenimiento a los lectores aristocráticos a los que va dirigido el texto. Dentro de estos recursos groseros, deberían tenerse en cuenta también elementos escatológicos que se han comentado anteriormente.

Muy interesante es también el estudio del humor y la construcción de los personajes en la novela picaresca *El Buscón* de Quevedo (185 y ss.). En este caso, el autor de este trabajo insiste en señalar que las intenciones de Quevedo eran políticas: advertir a la sociedad de los peligros en los que se hallaba por la ascensión social de ciertos individuos. Quevedo debió pensar que la mejor manera de transmitir sus ideas era por medio del humor, ya que la risa bufonesca implicaba un importante correctivo social, humillando a un bufón (Pablos) que en realidad es un fante cuyo hilos mueve el propio escritor. La risa barroca, plebeya y agresiva, queda entonces convertida en una columna que sustentaba el edificio social del conservadurismo quevediano. Todo está planeado para humillar públicamente al bufón Pablos que intenta por medios ilegítimos ascender socialmente: sus orígenes (como el de sus antepasados picarescos) son manchados, sus aventuras acaban en la humillación pública (recuérdese la batalla nabal, sus estancia en la Universidad de Alcalá y las novatadas que ha de sufrir, el encuentro con su tío, Alonso Ramplón, en Segovia, el cortejo con diferentes damas que le llevan a continuas humillaciones públicas hasta que acaba en su posición natural: la de un marginado perseguido por la justicia). En definitiva, «Quevedo decidió crear su “fante de hilos”, Pablos, como personificación de ese grupo inferior al que debía ridiculizar, humillar para evitar la ruptura del sistema estamental que empezaba a hacer aguas en la España de principios del siglo XVII» (242).

El último capítulo se dedica al análisis de la novela *Estebanillo González*, donde la unión entre el pícaro y bufón es completa. Comienza analizando la intención del autor cuyo objetivo es doble: por un lado, regalar entretenimiento a la nobleza con un libro que intenta divertir a los lectores de la época y, por otro, comunicar ciertas verdades al poderoso como, por ejemplo, señalar la corrupción existente en ciertos niveles de la administración y la venalidad de la sociedad. Pero además, resulta ser una parodia de la literatura de soldados: el bufón cuenta sus hazañas burlescas para conseguir la fama. Una fama un tanto peculiar porque su historia estará caracterizada por la cobardía y la bufonería. Sin embargo, Roncero advierte que las críticas de Estebanillo son ligeras y no van contra el sistema ni las clases gobernantes, siendo estas bromas una válvula de escape en cortes de etiqueta tan rígida como la de los Austrias.

Uno de los aspectos que llaman la atención es la afición al vino que caracteriza al personaje. No es un elemento nuevo si recordamos los ejemplos de Lázaro, la de Pablos y la cena en casa de su tío y si tenemos en cuenta ejemplos como el del histórico bufón Perkeo. Este elemento permite describir situaciones caóticas, duelos burlescos, espectáculos ridículos cuyo objetivo es el de provocar la risa del lector. En todos estos pasajes, el bufón es visto como un objeto, como un animal de compañía y nunca como un ser humano. Por eso, en muchísimas ocasiones el rasgo que domina es el de la animalización, tanto para describir las acciones del propio bufón como la de los otros personajes con los que tiene que combatir. Se describe, por lo tanto, un mundo de violencia extrema en el que el bufón debe sobrevivir y aceptar la violencia ejercida contra él como un gaje más del oficio.

Para concluir, debemos decir que el profesor Victoriano Roncero ha escrito un magnífico libro en el que analiza la evolución de cien años de literatura picaresca a la luz de uno de sus recursos esenciales: el humor. Una risa que no es la eutrápica defendida por los teóricos y filósofos, sino caracterizada por la carcajada plebeya humilladora y agresiva. Como muy bien defiende en algunos lugares el autor, «Los escritores cultos que escribían estas novelas no veían el menor inconveniente en “apoderarse” de estos rasgos de humor más “popular” en sus obras, como una clara muestra de que la línea de separación entre lo culto y lo popular era muy ténue y fácilmente franqueable, frente a lo que había manifestado Bajtin» (136). Creo que es exactamente lo que ocurre en los siglos XVI y XVII, lejos todavía del proceso civilizador que se vivirá a partir del XVIII.

J. Enrique DUARTE  
Universidad de Navarra-CRISO

**Weiner, J., *Trasfondo y estela de «La Perinola» (1632) de Francisco de Quevedo*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, 59 pp., (ISBN: 978-84-96915-74-9)**

El profesor Jack Weiner nos propone una introducción muy interesante a una de las obras más difíciles de Quevedo: *La Perinola*. Esta obra crítica de la que toma nombre nuestra revista de investigación quevediana creó una polémica muy importante entre los escritores de la época, siendo este uno de los objetivos del profesor Weiner: explorar las huellas que esta obra de crítica literaria dejó. Quevedo también destaca como crítico literario, pero en este caso sorprende la virulencia de sus críticas. Para la complejidad de la obra, tanto en el establecimiento de un texto fiable como de la aclaración de sus múltiples pasajes oscuros, hay que recordar los magníficos trabajos realizados por el profesor Fernando Plata, alguno de ellos publicado en esta revista.

La obra está estructurada en torno a dos capítulos clave: «La perinola y su historia» y «The It-Narrative». En el primero de ellos analiza con gran detalle y precisión el objeto de la perinola (peonza destinada a los juegos de azar que Quevedo debió conocer y utilizar) en relación a las fiestas judías de la Jánuca. El profesor Weiner supone dos posibles formas de que Quevedo tuviese noticia de este juguete: la primera pudiera ser mediante los asentistas luso-judíos que mantenían estrechas relaciones con otros colegas judíos de centroeuropa o también, sospecha el autor de este trabajo, que pudo haberla visto don Francisco en sus viajes por Italia. Lo cierto es que hay un trabajo de investigación metódico en el que propone una corrección de unos cincuenta años a la fecha propuesta por Corominas, ya que no aparece en los juegos descritos por Alfonso x ni Covarrubias la cita (como se puede comprobar en la flamante edición del *Diccionario* realizada por los profesores Ignacio Arellano y Rafael Zafra). Sin embargo, la palabra está citada en un libro de 1590 escrito por el padre Murúa en el que compara un juego de los indios con la perinola. Por tanto, el vocablo parece que ya debía existir hacia 1577 y que para la altura de 1632 todo el mundo conocía el juguete y lo utilizaba para entretenerse.

El segundo capítulo se titula «The It-Narrative», término con el que la crítica inglesa denomina a una serie de narraciones caracterizadas por un narrador no animado que describe con un tono picaresco las acciones de las que es testigo. Lo interesante es que este tipo de obras se haría muy popular en la Inglaterra del siglo XVIII, por lo que Quevedo podría haber sido el creador de este género como defiende el profesor Jack Weiner. Este capítulo describe más tarde, a grandes rasgos, las acciones de esa academia femenina encabezada por don Blas que las ilustra sobre las maldades del *Para todos*, la obra de Pérez de Montalbán.

Dentro de este segundo capítulo, Weiner describe las consecuencias que esta obra tuvo y la reacción a favor de Pérez de Montalbán. Se analiza con bastante detalle la contestación de este autor titulada *La trompa*

y la defensa que de este escritor y sacerdote hicieron Luis Pacheco de Narváez en *El tribunal de la justa venganza* y *Peregrinos discursos y tardes bien empleadas* y fray Diego Niseno.

La única crítica desfavorable que puedo hacer es el intento del profesor Jack Weiner por justificar la actitud tan despiadada que tiene Quevedo en esta obra hacia la persona de Juan Pérez de Montalbán, explicando que posiblemente Quevedo padecía un tipo de tuberculosis de columna vertebral llamado mal de Pott's. Defiende que los bacilos de Koch pueden afectar seriamente a las funciones del cerebro y, por tanto, esta enfermedad podría provocar una conducta variable e irregular, potenciada por unos defectos físicos (la ceguera, la cojera...) evidentes que llegaron a afectar a una personalidad tan exaltada como la de nuestro escritor. No tenemos datos para tales afirmaciones y hasta el momento no podemos explicarnos qué sucedió realmente en la relación entre los dos escritores. La historia está llena de enemistades profundas que partieron de relaciones normales e incluso cordiales.

Tampoco estoy de acuerdo con alguna afirmación de su trabajo donde llega a manifestar que el nacionalismo de Quevedo llega al fascismo. En sus propias palabras, explica que: «Tanto es así que se podría sugerir que su nacionalismo llega al borde del fascismo. Quevedo es un protofascista» (19) y después completa esta afirmación con un análisis de la tipología de la personalidad según el sociólogo nazi E. R. Jaensch en el que hay varios tipos de personalidades: el S-Type, que serían personas débiles y flexibles (judíos, orientales y comunistas) y el J-Type caracterizado por ser etnocéntrico: Quevedo sería uno de estos (20) porque odia a todo el mundo y incluso a los que no piensa como él. No niego que sean muy interesantes trabajos en los que se estudie cómo el fascismo utiliza a ciertos escritores, géneros y figuras históricas (Quevedo, Cervantes, Calderón de la Barca, el auto sacramental o Carlos V) para construir un ideario o que también se puedan encontrar ciertos antecedentes del fascismo en el XIX. Sin embargo, aplicar un concepto propio del siglo XX para acercarse al XVII no sé si nos puede ser de gran utilidad.

En definitiva, nos encontramos con un libro muy interesante porque nos ayuda a comprender lo que provocó la genial y polémica *Perinola* de Quevedo con algunas visiones particulares y anacrónicas con las que no estoy de acuerdo.

J. Enrique DUARTE  
Universidad de Navarra-CRISO