

Para la edición y estudio de un romance de Quevedo

Bienvenido Morros Mestres
Universidad Autónoma de Barcelona
Facultad de Letras
Filología Española
Edificio B, campus de la UAB
08193 Bellaterra (Cerdañola del Vallés)
Bienvenido.Morros@uab.es

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 19, 2015, pp. 181-207]

*Para Alba Flores Velasco, sin cuyas
observaciones este trabajo sería bastante
más imperfecto.*

Cuando vive retirado en sus posesiones de La Torre de Juan Abad (es a mediados de 1644), cansado ya de la vida social y recién salido de la prisión, Quevedo comunica a sus amigos en diversas ocasiones su intención de editar su obra poética, pero muere al poco tiempo, en septiembre de 1645, sin haber podido culminar ese proyecto. Uno de esos amigos, el erudito y humanista José González de Salas, que le había ayudado en la recopilación y recuperación de sus poemas, los publica en 1648 con el título de *Parnaso español [...] con las nueve musas castellanas* (un año después sale en Zaragoza una nueva edición que introduce algunos errores)¹. González de Salas, que no siempre fue respetuoso con la voluntad del autor, como él mismo admite en el prólogo, sólo llega a imprimir por falta de espacio las seis de las nueve partes o musas en que había dividido la obra poética de su amigo. Deja para un segundo volumen las tres restantes, pero no puede editarlo porque muere (1651) cuando debía estar preparándolo. El sobrino y también heredero del poeta, Pedro Aldrete Quevedo Villegas, quien había adquirido los papeles de González de Salas, publica en 1670 un libro que titula precisamente *Las tres musas últimas castellanas*. Incluye en el volumen poemas ya editados por su predecesor, otros apócrifos y muchos con errores importantes².

1. Blecua, 1969, p. 614, asigna a estas dos ediciones la sigla *D*.

2. Para algunas de las cuestiones que hemos tratado muy sucintamente en este párrafo, ver Rey, 2000.

El romance que hemos elegido para nuestro estudio sólo aparece impreso en las dos ediciones de González de Salas (la de Madrid y Zaragoza) pero ya no en la de Pedro Aldrete. El humanista madrileño no eligió la versión definitiva del romance en cuestión y recogió, como veremos enseguida, la primera que había compuesto su autor³. El romance se ha transmitido en otros testimonios que recogen poemas sueltos de Quevedo. Se imprime, por ejemplo, en las *Maravillas del Parnaso y Flor de los mejores romances graves, burlescos y satíricos* (Lisboa, 1637=*A*), y se copia también en tres manuscritos misceláneos del siglo XVII, conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid, con los números 4117 (*A*), 17716 (*B*) y 3940 (*C*)⁴.

FUENTES LITERARIAS DEL ROMANCE

El romance tiene mucho interés porque es una recreación del primer romance que Lope de Vega incluye en *El caballero de Olmedo*, publicado póstumamente en la parte xxiv de sus *Comedias* (Zaragoza, 1641) pero ya recogido en una versión no atribuible a Lope y anónima en *Primavera y flor de los mejores romances* (Madrid, 1621). Esta versión y la de Quevedo parecen derivar de la de *El Caballero de Olmedo*, que a su vez es una reinterpretación de los versos 124-331 de la fábula de *Leandro* que Juan Boscán edita al principio del libro tercero de sus *Obras con algunas de Garcilaso* (Barcelona, 1543).

Para poder analizar las variantes y entenderlas cabalmente es conveniente reproducir el romance entero en la que debe ser la versión definitiva ya fijada por José Manuel Blecua Tejeiro en la edición de las *Obras completas* de Francisco de Quevedo (vol. i, pp. 614-615) a partir de uno de los seis testimonios que lo han transmitido (es el manuscrito A):

A la feria va Floris,
Porque tenga la feria
Más joyas que el Oriente,
Más luces que la esfera.
Disfrazada, y en corto,
Con perlas pide perlas,

3. Para analizar las distintas versiones del romance hemos usado el método neolachmanniano y la filología tradicional (al igual que hace Plata Parga, 1997, en su estupenda edición de ocho poemas satíricos del propio Quevedo): siguen siendo los métodos más eficaces (a pesar de no ser infalibles) no sólo para la filiación de los testimonios sino también para determinar la cronología de las recreaciones que un poeta pueda hacer de un poema suyo. La crítica genética puede resultar útil para el estudio de los borradores de un texto (lo que quienes la practican llaman «pre-textos») con las tachaduras, sustituciones, omisiones y adiciones que ha llevado a cabo su autor en su proceso de composición: para su aplicación en manuscritos de literatura española contemporánea puede verse ahora el volumen reunido por Vauthier y Gamba Corradine, 2012. También usó este método para la complicada maraña de variantes y redacciones de *El Buscón* Cros, 1980.

4. Para la descripción de cada uno de los testimonios que han transmitido este romance, ver Blecua, 1969, pp. 9, 12, 19, 44 y 46.

Corales con corales,
 Con rosas, primavera.
 Mal se disfraza el cielo
 Con manto de tinieblas:
 Que las estrellas parlan
 Que es cielo quien las lleva.
 Esa tienda de las joyas
 Cuando va descubierta,
 Y cuando va tapada
 Es joya de las tiendas.
 La gala con que cubre
 Tan soberanas prendas,
 De su talle dio luego
 Esclarecidas señas.
 Pareciome que vía
 La aurora por la tierra,
 A mayo en zapatillos,
 Repartiendo las azucenas.
 Yo, lince de sus soles,
 Ícaro de sus trenzas,
 Hablé con el silencio
 Y adoré con mis penas:
 —«Todo amante libre
 Se ponga en cobro;
 Que, si suelta la cara,
 Morirán todos.
 —«¡Oh qué filos tienen,
 Qué aceros gastan,
 Ojos que envainados
 Cortan las almas!
 —«Cuando mira tapada,
 Prende los hombres;
 Si echa mano a los ojos,
 Dios los perdone.
 —«Cuando cubre su rostro,
 Con piedad hiere;
 Si arremeten sus niñas,
 Dios los remedie⁵.

En el romance Quevedo describe la salida de una dama a la feria de no se sabe qué ciudad o pueblo y el efecto que produce en el yo poético su contemplación (seguramente por primera vez). Al final parece reproducir los comentarios, en seguidillas simples, que hacen los diferentes caballeros que también la han admirado al verla pasar y que a diferencia del yo poético no saben o no pueden guardar silencio. Nuestro poeta sin duda se ha basado en el romance que Lope de Vega pone en boca

5. El poema está reproducido en Quevedo, *Obra poética*, pp. 614-615, y ahora perfectamente editado en Quevedo, *Poesía amorosa*, pp. 313-316.

de don Alonso al principio de *El caballero de Olmedo* para narrar el encuentro de su protagonista con doña Inés en la feria de Medina celebrada en el mes de mayo. Lope ya establece el contraste entre la actitud de los asistentes a la feria y la de don Alonso: todos le dirigen la palabra a la bella muchacha para ofrecerle diferentes joyas mientras el caballero en silencio le hace donación de su alma y de su vida. Para poder entender mejor algunas de las lecturas del romance de Quevedo es necesario tener muy presente algunos de los versos del de Lope:

Por la tarde salió Inés
 A la feria de Medina,
 Tan hermosa, que la gente
 Pensaba que amanecía.
 Rizado el cabello en lazos;
 Que quiso encubrir la liga
 Porque mal caerán las almas
 Si ven las redes tendidas.
 Los ojos, a lo valiente,
 Iban perdonando vidas,
 Aunque dice los que deja
 Que es dichoso a quien la quita
 [...]
 Los corales y las perlas
 Dejó Inés, porque sabía
 Que las llevaban mejores
 Los dientes y las mejillas
 [...]
 Unos le prometen sargas
 Y otros arracadas ricas;
 Pero en oídos de áspid
 No hay arracadas que sirvan.
 Cuál a su garganta hermosa
 El collar de perlas finas;
 Pero, como todo es perla,
 Poco las perlas estima.
 Yo, haciendo lengua los ojos,
 Solamente le ofrecía
 A cada cabello un alma,
 A cada paso una vida
 [...]
 Salió esta mañana a misa,
 Ya con galas de señora,
 No labradora fingida⁶.

A simple vista es fácil percibir las muchas semejanzas entre los dos romances. La más llamativa es la actitud que adoptan los dos protagonistas, en contraste con la de los otros asistentes a la feria, ante el

6. Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, pp. 109-112.

encuentro con la dama de la que se enamoran. También es significativo el aspecto con que Lope y Quevedo describen a sus respectivas damas: Floris sale «disimulada» a la feria y doña Inés como «labradora fingida», y no con sus galas habituales de dama («galas de señora»). En los dos casos nuestros poetas insisten en presentar a sus personajes disfrazados: el *Diccionario de Autoridades* ya recoge en su edición de 1780 el verbo «disimular» con la acepción de ‘disfrazar’, y en prácticamente todas el verbo «fingir» con el sentido de ‘contrahacer, imitar’. Con clara intención paródica Quevedo describe a su dama adornada con muchas joyas mientras Lope había descrito a la suya sin ninguna porque aclaraba no necesitarlas por considerarla a ella en sí misma una joya.

Para su romance Lope había usado de manera muy evidente los versos en que Juan Boscán refiere la entrada de Hero en el templo de Venus y su encuentro con el extranjero y desconocido Leandro (don Alonso también lo es en las calles de Medina del Campo). El poeta barcelonés, que sigue libremente el epilio de Museo, ya en la versión original o en una de sus dos traducciones al latín (la de Aldo Manucio o la de Guillermo Mara), presta atención a la belleza de la muchacha, a los estragos que provoca entre los asistentes su aparición en público y al silencio con que la mira un enamorado y prudente Leandro desde la distancia. Vale la pena reproducir algunos de sus pasajes para advertir la relación entre ambas narraciones (y también para tenerlos en cuenta a la hora de analizar las diferentes redacciones del romance de Quevedo):

Ellos estando así, veis donde asoma,
 Por la más principal puerta del templo,
 Hero, la virgen generosa, ilustre.
 Entraba con sus rayos de hermosura,
 Acá y allá mil gracias descubriendo,
 Mil gracias que'n cubrir no se podían.
 Como salir la blanca aurora suele,
 Con su color de rosas imitando,
 Y el oro figurando en sus cabellos

[...]

Así salió la virgen, cuanto entraba
 Por el templo de Venus, y así iba,
 Haciendo estar atentos mil sentidos

[...]

Levantaba los ojos a su tiempo,
 Sin parecer que se acordaba dello,
 Dando con un descuido mil cuidados

[...]

Unos decían: «Si Júpiter la viera
 Los días que acordó de andar vagando

[...].»

Decían otros: «Por esta fuera bueno,
 No por Briseis, desavenirse Achiles
 D'Agamenón [...].»

Estas tales razones y otras muchas
 Decían todos estos con ardientes
 Suspiros y alborozos entrañables.
 Sólo Leandro calla y sólo muere,
 Sólo cierra su boca y aun sus ojos,
 Apretándose en su profunda llaga
 [...]
 Porque'l llegó bien cerca donde'stava
 Ella, y allí delante se le puso,
 Y empezó con los ojos d'hablalle
 Tanta verdad, que presto fue entendido⁷.

La estructura narrativa entre los dos relatos es prácticamente la misma: la salida de la muchacha (con la metáfora de la aurora), los comentarios de los jóvenes que la contemplan (introducidos por los mismos pronombres impersonales «unos» y «otros») y la actitud diferente del protagonista que al callar denota verdadero amor. También pueden apreciarse coincidencias en los pequeños detalles de las dos escenas: la descripción de los rubios cabellos de Hero y de los ojos parlantes de Leandro.

LAS DOS REDACCIONES DEL ROMANCE

Como ya había señalado José Manuel Blecua, el romance de Quevedo tiene al menos dos redacciones distintas, fácilmente reconocibles en los versos 26-28, los más influidos precisamente por la fábula de Leandro y Hero⁸. Los tres manuscritos y la edición de las *Maravillas* reproducen la segunda redacción, que es la que imprime Blecua:

Yo, lince de sus soles,
 Ícaro de sus trenzas,
 Hablé con el silencio
 Y adoré con mis penas.

Las dos ediciones del *Parnaso español*, en cambio, ofrecen sin duda una versión anterior, bastante menos elaborada:

Yo, lince de sus soles,
 Y absorto en su belleza,
 Dentro de mi silencio,
 Pronunciaron mis penas.

El poeta se llama a sí mismo «lince de sus soles» porque debe recordar la propiedad de los ojos de este mamífero, capaces de ver incluso

7. Boscán, *Obra completa*, pp. 249-252.

8. «El texto de D presenta, frente a los restantes, lecciones únicas en los versos 26, 27 y 28, pero estas lecciones son, evidentemente, anteriores a las de los otros textos. El paso de “absorto en su belleza” a “Ícaro de sus trenzas” me parece evidente» (Blecua, 1969, p. 614).

a través de las paredes, bajo tierra y en el cielo: ha podido, merced a su aguda vista, atravesar el manto con que la dama oculta sus ojos (la *tapada*, que es como la llama Quevedo en dos ocasiones, era la mujer que encubría su rostro para no ser reconocida), o también ha podido alcanzar con sus potentes ojos las estrellas o astros del cielo, metáfora de los ojos de la dama, como ya había dejado claro en la tercera estrofa del romance. En su *Sueño* el marqués de Santillana había utilizado las propiedades del lince junto a las del basilisco para ponderar los efectos que le producen a él y a la ninfa que lo acompaña la contemplación de la casta Diana (incluso los ojos penetrantes del lince llegarían a titubear y vacilar cegados por la belleza de la diosa):

E fuémosnos acercando
 Donde la deesa estaba,
 Do mi viso vaçilaba
 En su fulgor acatando.
 Concluyo determinando
 Qu'el animal Basileo
 È la vista de Linçeo
 La miraran titubando⁹.

Es difícil, pero no imposible, que Quevedo leyera estos versos del marqués porque el poema al que pertenecen no se incluyó en ninguna de las ediciones del *Cancionero General* de Hernando del Castillo y tuvo una difusión exclusivamente manuscrita.

En el primer verso del romance de Quevedo sólo A_1 aporta una variante frente a todos los otros testimonios, que coinciden plenamente en la lectura:

Yo, lince de sus ojos,

El impresor de A_1 ha cometido voluntaria o involuntariamente una *lectio faciliior* al preferir el elemento real («ojos») al metafórico («soles»): en esa elección o error se habrá dejado llevar de manera inconsciente por la asociación del «lince» con la vista y los ojos, pero no habría reparado en una de sus propiedades, la de alcanzar con ellos los objetos más alejados, incluyendo los astros del cielo. La lectura de A_1 es importante porque lo descarta como fuente de los otros testimonios que han transmitido la segunda redacción del romance. Es prácticamente imposible que un amanuense o impresor copie o edite «soles» si en su modelo lee «ojos». Tampoco cabe pensar que se trata de una variante de autor porque la primera versión (representada por las dos ediciones del *Parnaso*) también trae «lince de sus soles»¹⁰.

9. López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Obras completas*, p. 128.

10. Para un replanteamiento en la obra de Quevedo tanto verso como en prosa sobre las variantes de autor, a veces entremezcladas con las de copistas e interpoladores, ver

Para expresar su reacción ante la contemplación de la dama nuestro poeta ha optado por una explicación bastante elemental: «y absorto en su belleza» (‘y embelesado por su belleza, entregado totalmente a pensar en su belleza’). Para esa primera versión pudo haber tenido en cuenta los versos que Boscán también utiliza para describir los efectos que en Leandro produce la hermosura de Hero:

Él, luego que la virgen vio en el templo,
Estuvo sobre sí como espantado
D'un tan grande milagro de hermosura (vv. 223-225)

A ratos la miraba con cautela,
Arrebatando presto alguna vista
Otras veces se trasportaba todo,
Y sin tener en sí cuenta con nada,
Abría los ojos ciegamente,
Dejándolos topar en aquel rostro (vv 313-319)¹¹.

En la segunda redacción, Quevedo pretende conservar la misma idea del yo poético concentrado en la belleza de la dama pero la desarrolla con una imagen mucho más conceptuosa. Recurre en primer lugar a la manida metáfora del cabello de la dama como si fuera el sol y después a la de sí mismo como si fuera él Ícaro que quema sus alas al volar demasiado cerca de sus rayos. En muchos poetas (entre ellos, Góngora, como comprobaremos enseguida) Icaro representa el pensamiento que con sus alas se muestra al sol de su amada y que al hacerlo puede o no quemarse en función del tipo de amor que pueda sentir por ella.

En las *Soledades*, el náufrago de amor precisamente identifica a su pensamiento con Ícaro, pero en su caso la representación de la amada no produce en su memoria ningún tipo de abrasamiento:

Audaz mi pensamiento
El Cenit escaló, plumas vestido,
Cuyo vuelo atrevido,
Si no ha dado su nombre a tus espumas,
De sus vestidas plumas
Conservarán el desvanecimiento
Los anales diáfanos del viento (II, vv. 137-143)¹².

El cordobés representa el pensamiento con las plumas que le permiten recordar el sol de su dama. Al llevar a cabo esa actividad, el peregrino no ha quemado sus plumas y se ha mantenido en el aire para dar a entender que no ha podido olvidar a su amada: considera una soberbia

Rey 2002.

11. Boscán, *Obra completa*, pp. 252 y 254.

12. Góngora, *Soledades*, p. 439. Para la lectura e interpretación de estos versos en relación con los otros que reproducimos a continuación, véase Morros, 2014, pp. 255-256.

(es el sentido de «desvanecimiento») el vuelo de su pensamiento, que se ha vestido de plumas para emprender la audaz empresa del recuerdo.

En esa misma obra Góngora ya había empleado el mito de Ícaro para explicar el efecto que produce en su personaje el encuentro con la serrana y la contemplación de su belleza. Describe ese efecto de tres maneras distintas, pero sólo reproduzco dos porque son las que ilustran las dos redacciones del romance de Quevedo. El poeta cordobés presenta al náufrago «arreatado» en presencia de la serrana porque lo supone inmediatamente «absorto y embelesado» por su belleza y después ‘volviendo a pensar en la de la dama que lo había desdeñado’ (en la primera versión del romance de Quevedo, el protagonista también queda «absorto» por la belleza de Floris):

Digna la juzga esposa
De un héroe, si no augusto, esclarecido,
El joven, al instante arreatado
A la que, naufragante y desterrado,
Lo condenó a su olvido.
Este pues Sol que a olvido lo condena
Cenizas hizo las que su memoria
Negras plumas vistió, que infelizmente
Sordo engendran gusano, cuyo diente,
Minador antes lento de su gloria,
Inmortal arador fue de su pena (I, vv. 732-742)¹³.

Es más que probable que Quevedo cuando retocó el romance hubiera escrito uno de los sonetos de *Canta sola a Lisi* dedicado precisamente a los cabellos rubios de su amada. En ese soneto describe los sentimientos que produce en su corazón (así ya lo interpreta González de Salas cuando lo titula «Aspectos varios de su corazón...») la contemplación de los cabellos sueltos de Lisi, y para ilustrar esos «afectos varios de su corazón» recurre a diferentes personajes mitológicos con quienes llega a identificarse plenamente (los personajes son Leandro e Ícaro):

En crespas tempestad del oro undoso
Nada golfos de luz ardiente y pura
Mi corazón, sediento de hermosura,
Si el cabello deslaza generoso.
Leandro, en mar de fuego proceloso,
Su amor ostenta, su vivir apura;
Ícaro, en senda de oro mal segura,
Arde sus alas por morir glorioso (vv. 1-8)¹⁴.

13. Góngora, *Soledades*, pp. 345-347.

14. El soneto sólo se imprimió en las dos ediciones del *Parnaso español* sin ninguna diferencia entre ellas y puede leerse en Quevedo, *Obra poética*, pp. 644-645; Quevedo, *Poesía varia*, pp. 242-243; Quevedo, *Heráclito cristiano*, pp. 180-181; Quevedo, *Antología poética*, pp. 269-270; Quevedo, *Antología poética*, pp. 165-167; y Quevedo, *Poesía esencial*, p. 78. El soneto lo han estudiado Parker, 1952, Terry, 1958, Molho, 1975, Pozuelo Yvancos,

Quevedo compara la melena desatada de Lisi primero con el mar y después con el sol para imaginar a Leandro nadando y a Ícaro volando entre sus hebras de oro. Presenta al hijo de Dédalo quemando de manera intencionada sus alas porque se ha acercado demasiado al sol de los cabellos de la amada para «morir glorioso». Si ha usado ese adjetivo es para dejar claro que con su empresa Ícaro ha logrado ser famoso pero también presuntuoso y orgulloso (esos dos sentidos de «glorioso» están perfectamente documentados en nuestra lengua). Tampoco cabe descartar que haya pensado para el adjetivo en cuestión el sentido de 'bienaventurado', 'el que disfruta de la gloria de Dios'. Al arder entre los cabellos de Lisi el poeta ha muerto también en el paraíso (por la fácil y tópica identificación de la amada con Dios).

El conde de Villamediana, gongorino donde los haya, hace el mismo uso anfibiológico de la palabra «gloria» en un soneto en que se compara con Ícaro para presentarse tan atrevido y presuntuoso como él por haber puesto su pensamiento en sujeto tan elevado:

De cera son las alas, cuyo vuelo
Gobierna incautamente el albedrío
Y llevadas del propio desvarío,
Con vana presunción suben al cielo
[...]
Mas si a la pena, Amor, el gusto igualas
Con aquel nunca visto atrevimiento
Que basta a acreditar lo más perdido,
Derrita el sol las atrevidas alas,
Que no podrá quitar al pensamiento
La gloria, con caer, de haber subido¹⁵.

Quevedo ha podido tener en cuenta para el uso tan especial del mito de Ícaro un madrigal en que Luigi Tansillo equipara su deseo al vuelo de una mariposa que acaba ardiendo ante los ojos y entre los cabellos de su amada. En una de las estrofas, el poeta italiano también compara el atrevimiento y osadía de la mariposa con la de Faetón e Ícaro:

S'un Icaro, un Fetonte
Per troppo ardir già spenti il mondo esclama:

1979, pp. 148-159; Walters, 1985; Domínguez Caparrós, 1986; Smith, 1987, pp. 77-84, y Candelas, 2007, pp. 85-86, pero ninguno de ellos llega a proponer una fecha para su redacción. Para el mito de Ícaro en la literatura de la época, véase Cabañas, 1952; Fucilla, 1960a, pp. 24-30 y 1960b; González Miguel, 1974, pp. 88-128, y Turner, 1977.

15. Tassis y Peralta, *Poesía*, pp. 131 y 172-173. Es más que probable que Quevedo conociera todas las versiones (y fueron muchas) del tema del cabello de la amada como un mar en que naufraga el amante, pero en la identificación del corazón con quien surca sus aguas se ha inspirado en uno de los dos sonetos que el conde dedica al tema: «Por este mismo proceloso Egeo / con naufragio feliz va navegando / mi corazón, cuyo peligro adoro. Y las velas al viento desplegando, / rico en la tempestad halla el deseo / escollo de diamante en golfos de oro» (Tassis y Peralta, *Poesía*, p. 136).

Quel che perder di vita, elli han di fama.
 Di me, farfalla pargoletta e frale,
 Qual fia la gloria tra' piú vaghi augelli,
 Ch'ebbi ardir di spiegar le piccol'ale
 Al gran splendor de gli occhi e de' capelli,
 Ove Amor vinto regna,
 E col volo cercai morte sí degna^{16?}

En la estrofa siguiente, Tansillo considera su muerte 'afortunada' por haberse producido en los cabellos de su dama (y piensa que aún habría sido mayor de haberle servido de sepultura por un solo día):

Fu certo avventurato il morir mio,
 Tra voi morendo, o vaghi e bei capelli,
 Che l'ambra fate e l'or parer men belli.
 Ma, s'oltre ciò, fra voi
 Un sol dí mi sí dava sepultura,
 Quanto piú seria stata mia ventura^{17!}

Quevedo puede haber previsto el «morir glorioso» de Ícaro en «senda de oro» tomando en consideración probablemente «il morir [...] avventurato» «tra [...] belli capelli» del poeta italiano.

Si nuestro poeta ha decidido introducir la comparación con Ícaro en la segunda redacción de ese verso del romance es porque conocía su faceta de ambicioso, atrevido y temerario. Para esa elección ha debido tener en cuenta precisamente los personajes de los poemas que ha adoptado como modelo en su parodia. Boscán, sin ir más lejos, presenta a Leandro con esa característica por intentar seducir a una sacerdotisa de la diosa Venus:

Pero tornar atrás no convenía,
 Porque en peligro tal, lo más seguro
 Es osar más, después de haber osado (279-281)¹⁸.

Lope de Vega asimismo considera, en una clara prolepsis de la acción, que don Alonso al haber elegido a doña Inés como el objeto de su amor se expone a un gran peligro que lo convierte en temerario. Es el razonamiento que hace la alcahueta Fabia intentando, por otra parte, encarecer la importancia de su mediación para el logro de empresa tan difícil:

16. Tansillo, *Il Canzoniere*, pp. 164-165.

17. Tansillo, *Il Canzoniere*, pp. 164-165. El madrigal de Tansillo tuvo una difusión exclusivamente manuscrita pero no fue incluido en ninguno de los que se han conservado en España (véase González Miguel, 1974, pp. 331-355). Quevedo pudo haberlo leído durante su estancia en Nápoles entre 1613 y 1620 al servicio del duque de Osuna (véase al respecto Juárez, 1990; Jauralde, 1999 y Sánchez García, 2007, p. 95 y n. 4).

18. Boscán, *Obra completa*, p. 253.

Que a gran peligro te expones (v. 184)¹⁹.

Al conocer la identidad de la dama de la que el caballero se ha enamorado, Fabia ya había hecho un comentario que confirmaba la ambición de su cliente: «Alto has picado» (v. 72)²⁰.

Cuando Quevedo decide, pues, reescribir el verso de su romance lo hace pensando en esas ‘moralizaciones’ de Ícaro que ya había empleado en su soneto sobre la cabellera de Lisi. Si compara a su yo poético con ese personaje mitológico es para seguir presentándolo embelesado ante la belleza de Floris pero también para atribuirle una osadía y una vanidad que en su situación acaban siendo realmente irónicas y paródicas. En esa segunda redacción, ha enriquecido el verso con un conceptismo que no había previsto para la primera: el símil con el hijo de Dédalo obliga al lector a un mayor «acto del entendimiento» que exprima las correspondencias entre sus dos objetos (el yo poético y el personaje mitológico). Al enamorarse de Floris, el poeta acomete una empresa que considera temeraria porque al ser imposible para él le va a costar la vida; el poeta es también en ese sentido vanidoso y presuntuoso al fijarse en una dama a la que por belleza y condición social debía haber renunciado y olvidado. El poeta acaba siendo víctima de tal fascinación por el sol que contempla, que no podrá ya apartarlo de su pensamiento y le seguirá quemando las alas cuando pretenda representárselo en el recuerdo.

Para la actitud totalmente pasiva de su personaje ante Floris, Quevedo se ha inspirado en la misma que Boscán supone a Leandro ante Hero y que Lope de Vega a don Alonso ante doña Inés²¹. En la primera versión de esos dos versos nuestro poeta incurre en su sintaxis en un claro anacoluto al empezar la oración con un sujeto («Yo») y al acabarlo con otro («penas»):

Yo, lince de sus soles,
Y absorto en su belleza,
Dentro de mi silencio,
Pronunciaron mis penas

En cuanto a su contenido Quevedo ha interpretado los versos que los poetas a quienes ha adoptado como modelos ponen en boca de sus respectivos personajes. Boscán desarrolla la idea que sus imitadores, como veremos en seguida, se limitan a enunciar más sucintamente:

19. Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, p. 114.

20. Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, p. 109.

21. Quevedo, al igual que los autores a quienes sigue en estos versos, trata el motivo del silencio amoroso que ya se remonta a los clásicos y que tuvo una difusión en todas las épocas de la literatura románica: ver Riquer, 1975, pp. 93-95; Dronke, 1965, p. 45; Velli, 1979, pp. 28-29 y, especialmente para el barroco, Egido 1986 y 1990.

Sólo Leandro calla y sólo muere,
Sólo cierra su boca y aun sus ojos,
Apretándose en su profunda llaga²².

El barcelonés subraya el silencio y sufrimiento de Leandro en dos versos prácticamente idénticos: «calla»-«cierra la boca» y «muere»-«[cierra] sus ojos». En un tercero expresa el efecto que produce en su personaje semejante actitud (el silencio suele agravar el sufrimiento): pueda haber dado al verbo «apretar» los sentidos de ‘ahogar, afligir’, ‘encoger, costreñir’ y también ‘avivar, aguijar’.

Lope de Vega, por su parte, insiste también en esa dualidad inseparable de silencio y dolor en cuatro versos que contienen los elementos mencionados por Boscán (la expresión del amor no con la boca sino con los ojos y la muerte simbólica del amante que deja de animar donde vive para hacerlo donde ama):

Yo, haciendo lengua los ojos,
Solamente le ofrecía
A cada cabello un alma,
A cada paso una vida.

Incluso Lope emplea, al igual que el barcelonés, el adverbio «sólo» para diferenciar el tipo de regalo que hace el caballero (su alma y su vida) del que le ofrecen los otros asistentes a la feria de Medina (joyas): ‘Yo, haciendo hablar a los ojos, era el único de los caballeros que le ofrecía el alma y la vida’ (tiene menos sentido entender ‘Yo... únicamente le ofrecía...’). Boscán había introducido ese mismo adverbio para dejar claro que Leandro era el único de los muchachos presentes en el templo de Venus que guardaba silencio y que por tanto sentía también verdadero amor por Hero.

Antes que Lope, Gregorio Silvestre, quizá también influido por Boscán, había ya establecido en uno de sus poemas una clara distinción entre su silencio y los lamentos de las aves:

Entre los verdes sauces destos ríos
Siembran las tristes aves sus querellas
[...]
Mientras la furia pasa,
El uno canta, el otro gime y llora.
Yo solo, cada hora,

22. Para esos versos Boscán se aparta de Museo y se ciñe a Tasso, *Rime*, p. 394: «Sol tu, Leandro, ne' be' lumi avendo / il bevuto velen mandato al core, / mostrasti ne la fronte i tui pensieri» (vv. 123-125). El barcelonés no hace sino aplicar la teoría que había aprendido de un texto que había traducido unos años antes: «el camino que el cortesano ha de seguir para descubrir su voluntad a su dama ha de mostrárselo más aína con un no sé qué que con palabras, porque verdaderamente alguna vez mayor amor se descubre en un suspiro que salga de las entrañas que en mil palabras» (Castiglione, *El cortesano*, p. 247).

Estoy mudo y penando,
Y estame preguntando
La Eco por qué²³.

Al igual que el barcelonés y el madrileño, Silvestre deja constancia de que él solo calla mientras que las aves a su alrededor expresan de diversa manera su dolor y sufrimiento. Pero el granadino presenta con respecto a los otros dos poetas una diferencia muy importante: la actitud silenciosa que adopta lo hace en ausencia y no en presencia de la amada.

Para la primera versión de su romance, Quevedo tiene en cuenta muy especialmente los versos de Lope porque ha usado para su narración también la primera persona (y no la tercera). A diferencia de su amigo (y también del barcelonés), no alude de manera explícita a los ojos de su personaje y ha preferido hacer hincapié en su sufrimiento silencioso: 'en mi silencio hablaron mis penas,' pero también 'ante mi silencio mis penas dictaron sentencia, emitieron su veredicto sobre mis sentimientos de amor'.

Para la segunda redacción, Quevedo ha pretendido deshacer el anacoluto de la primera y ha optado por un cambio drástico de los dos versos buscando cierto paralelismo entre ellos:

Hablé con el silencio,
Adoré con mis penas.

Es probable que para el primero de los dos versos haya tenido en cuenta otro en que Boscán describe a Leandro mirando atentamente a Hero pero sin atreverse aún a dirigirle la palabra:

Y allí delante se le puso,
Y empezó con los ojos de hablalle.

Pero aparte de en ese verso ha podido fijarse también y especialmente en otro en que el barcelonés presenta a Leandro volviendo a callarse después de haberle hablado a su amada por primera vez (sustituye el lenguaje de las palabras por el de las lágrimas y sollozos):

Después que de lo hondo de su pecho,
Hubo Leandro echado estas razones,
No dijo más, sino que con sollozos
Habló callando lo que hablar no pudo,
De lágrimas cuajada su garganta (vv. 690-694)²⁴.

Quevedo ha imaginado a su yo poético guardando silencio (no sólo callando) como una manera de declarar su amor: su personaje no sollo-

23. Silvestre, *Poemas*, p. 40.

24. Boscán, *Poesía completa*, p. 265.

za (podría sí derramar silenciosas lágrimas) y quizá utiliza los ojos como Leandro y don Alonso para manifestar abiertamente sus sentimientos.

Antes de agosto de 1622 el conde de Villamediana había compuesto un soneto en el que desarrolla, seguramente a partir de los versos de Boscán, además de otros de Petrarca, el tema clásico del silencio del amante como la mayor y más sincera prueba de amor. Es un soneto que aparece reproducido en la edición póstuma de sus obras (Zaragoza, 1629):

¡Oh cuánto dice en su favor quien calla
 Porque, de amar, sufrir es cierto indicio
 Y el silencio el más puro sacrificio
 Y adonde siempre Amor mérito halla!
 [...]
 Quien calla amando, sólo amando muere,
 Que el que acierta a decirse no es cuidado:
 Menos dice y más ama quien más quiere.
 Porque si mi silencio no ha hablado
 No sé deciros más que si muriere,
 Otro os ha dicho lo que yo he callado²⁵.

Es más que probable que el conde escribiera el verso «quien *calla* amando, *sólo* amando *muere*» pensando en el del Boscán, «Sólo Leandro calla y sólo muere», y también, por supuesto, en el de Petrarca, «Ché bel fin fa chi ben amando more». Pero lo más llamativo de su soneto es el uso de la expresión «mi silencio ha hablado», bastante próxima a la de Quevedo, «hablar con el silencio». En *Los cabellos de Absalón*, que pudo componer hacia 1634, Calderón saca a escena a Amón encerrado en su aposento enfermo de amor por su hermana Tamar, negándose a responder a cualquier pregunta sobre su estado de salud pero temiendo que su silencio incluso pueda llegar a delatarlo:

Es tal, que aún de mi silencio
 Vivo tal vez temeroso,
 Porque me han dicho que saben,
 Con silencio, hablar los ojos.

Calderón emplea la expresión «hablar [los ojos] con silencio», poco común en la literatura de la época, por los mismos años en que Quevedo debió introducirla para la segunda redacción de su romance. Es posible que los dos autores adoptaran la expresión por separado a partir de la que habrían leído en el soneto del conde, publicado unos años antes. No cabe descartar sin embargo que Quevedo se la tomara prestada a

25. Conde de Villamediana, *Poesías*, p. 134. El soneto también lo aduce y estudia Egido, 1990, p. 69, junto a unos versos en que Gabriel Bocángel recurre a la misma expresión: «Consultad a mi silencio, que hablará en mayor estilo».

Calderón o viceversa, pero en ese caso es difícil determinar el sentido de la influencia²⁶.

En el otro verso de la segunda redacción, nuestro poeta ha recurrido a un verbo bastante ambiguo y complejo: «adorar» conserva aún el sentido etimológico de ‘llevarse a la boca’ al documentarse en la época como sinónimo de ‘orar, hacer oración’, pero ya se había generalizado su uso con el sentido de ‘amar en exceso’, ‘amar hasta convertir a la persona amada en objeto de adoración y veneración’. Quevedo en su verso juega a propósito con esa anfibología de «adorar» al suponer a su yo poético rezando una oración hecha de penas pero también demostrando o poniendo de manifiesto su gran amor con el sufrimiento silencioso.

UNA POSIBLE REDACCIÓN INTERMEDIA

Dos de los manuscritos (*B* y *C*) que copian la versión definitiva para los versos estudiados hasta ahora traen para otros, en cambio, unas lecturas que coinciden con los dos impresos (*D*) frente a los otros dos testimonios (*A₁* y *A*). Es posible que los manuscritos en cuestión recojan una versión intermedia del romance entre una primera (la reproducida por *D*) y una última (*A₁* y *A*)²⁷. Esos versos aparecen al principio del romance y describen a Floris engalanada con todo tipo de adornos:

Disfrazada, y en corto,
Con perlas pide perlas,
Corales por corales,
Por rosas primavera.

En los primeros versos Quevedo presenta a Floris yendo a la feria con «más joyas que el Oriente», y parece emplear «joyas» con el significado de ‘adornos y vestidos que pertenecen a una mujer, especialmente cuando sale de casa para casarse» (*Dicc. de Autoridades*). Las «rosas» y la «primavera» del último verso no son joyas en el sentido actual de la palabra sino respectivamente ‘lazos de cintas’ y ‘tejidos de seda’, de acuerdo con las definiciones que ofrecen ya los primeros diccionarios de la Academia. Para estos versos nuestro poeta ha tenido muy en cuenta los de su amigo Lope de Vega, quien muestra a doña Inés primero dejando las perlas en casa y después siendo agasajada con otras por los asistentes a la feria:

26. La expresión podría haberse inspirado en los versos octosilábicos en los que Garcilaso acaba planteándose el silencio para no ofender más a su dama: «porque mi morir callando/ os ha de hablar por mí» (Garcilaso, *Obra poética*, p. 5).

27. Estos cambios que analizamos a continuación no son demasiado significativos y podrían atribuirse a la intervención de copistas o interpoladores, pero los que introducen *AA₁* mejoran tanto el texto, que difícilmente podremos considerarlos ajenos al propio autor.

Los corales y las perlas
 Dejó Inés, porque sabía
 Que las llevaban mejores
 Los dientes y las mejillas [...]

 Unos le prometen sartas
 Y otros arracadas ricas;
 Pero en oídos de áspid
 No hay arracadas que sirvan.
 Cuál a su garganta hermosa
 El collar de perlas finas;
 Pero, como todo es perla,
 Poco las perlas estima.

Floris, en cambio, parece haberse llevado de casa toda su colección de joyas y adornos para en la feria, por si no tuviera suficientes, pedir aún más: a ellas no se las ofrecen sino que las reclama a quienes debe encontrarse a su paso (también cabe la posibilidad que las compre, por tratarse de una feria el lugar a donde se dirige). Es posible que Quevedo también, al igual que hace Lope, use «perlas» y «corales» con el doble sentido de 'dientes' y 'mejillas' (había podido pensar, además, para «perlas» en la acepción muy habitual y documentada de 'lágrimas' y casi seguro que atribuye a «rosas» la de 'labios'). Tras estas aclaraciones podríamos parafrasear la cuarteta del siguiente modo:

'con el rostro cubierto, y en falda que deja ver los zapatos,
 Riendo o llorando, pide perlas,
 Por sus mejillas corales,
 Por sus labios tejidos de seda'²⁸

En una segunda redacción Quevedo cambia las preposiciones para construir los tres versos por el mismo patrón en un doble quiasmo:

Con perlas pide perlas,
 Corales con corales,
 Con rosas primavera.

Aparte la interpretación anterior, que también puede mantenerse con las nuevas preposiciones, los versos permiten otra en que «perlas» y «corales» estarían usados con el mismo sentido:

Llevando o teniendo perlas pide perlas,
 Llevando o teniendo corales pide corales,
 Llevando o teniendo lazos de cintas pide tejidos de seda'

28. En unos de sus romances burlescos (anterior a 1628), Góngora, *Romances*, p. 178-179, describe a una mujer a la que llama Anica bajando por su calle también «en corto» pero «cubriendo el semblante» para enseñar «lo lascivo» y tapar «lo divino» (vv. 21, 25 y 27-28). Calderón, *La dama duende*, p. 8, presenta a doña Ángela y doña Isabel «en corto» y «tapadas».

La lectura que los testimonios *BCD* traen en otro verso frente a *AA* también podría tratarse de autor a pesar de plantear un problema de hipo o hipermetría. En la última seguidilla, los asistentes (más que el yo poético) se refieren a los diferentes efectos que causan los ojos de Floris de tenerlos a no tenerlos tapados. En *BCD* se copia o edita un verso hexasílabo en una seguidilla con dos pentasílabos y otro heptasílabo:

Si su rostro cubre,
Con piedad hiere;
Si arremeten sus niñas
Dios los remedie.

El primer verso se corresponde claramente con el tercero al presentar su misma construcción con el «si» condicional, pero no tiene su mismo número de sílabas. En la seguidilla anterior esos dos versos sí son isosilábicos pero difieren en el uso de la conjunción con que comienzan:

Cuando mira tapada,
Prende los hombres;
Si echa mano a los ojos,
Dios los perdone.

En *AA*, el primer verso es heptasílabo pero no arranca con la conjunción de condicional sino con la temporal, en una correlación con el verso tres de la estrofa curiosamente idéntica a la que le precede («Cuando...; si...», «Cuando...; si...»):

Cuando cubre su rostro,
Con piedad hiere;
Si arremeten sus niñas,
Dios lo remedie.

No es raro que Quevedo compusiera en una primera versión un hexasílabo y que ya en una segunda optara por un heptasílabo porque el género de la seguidilla se lo permitía. En muchos autores de los Siglos de Oro (Lope de Vega, Tirso de Molina, Valdivielso, etc.) incluso la seguidilla más culta, por su origen popular, es de versos fluctuantes y admite que su primer verso pueda ser hexasílabo en vez de heptasílabo. Sólo Calderón de la Barca fue una excepción y en su obra la estrofa adquiere la forma definitiva de heptasílabo-pentasílabo-heptasílabo-pentasílabo²⁹.

En estas dos primeras seguidillas hay tres versos también hexasílabos: uno en la primera que se corresponde con un heptasílabo y

29. Para las fluctuaciones en el número de sílabas de los versos de las seguidillas, véase Baehr, *Manual de versificación española*, pp. 247-253. En otros romances, Quevedo, *Heráclito cristiano*, p. 515, también utiliza seguidillas cuyos primeros versos unas veces son hexasílabos y otras heptasílabos o incluso otras alternan los hexasílabos con los pentasílabos.

dos en la segunda que alternan con pentasílabos. Para lograr un exacto paralelismo entre esas dos seguidillas (6-5-7-5 y 6-5-7-5) podemos leer fácilmente como heptasílabo el segundo hexasílabo de la segunda si se aplica la licencia poética de la diéresis («ojos que envainados»).

En la redacción definitiva de las seguidillas Quevedo introdujo el cambio que ya hemos señalado pensando también en una equivalencia exacta entre las dos últimas seguidillas: 7-5-7-5 y 7-5-7-5. Para que esa equivalencia aún fuera mayor reprodujo también la misma construcción sintáctica entre las dos estrofas: «Cuando...; si...» y «Cuando...; si...»). En la primera redacción de las cuatro seguidillas, la representada por *BCD*, nuestro poeta había elegido el hexasílabo para el verso inicial, al igual que había hecho para las dos primeras.

LOS ERRORES COMUNES CONJUNTIVOS Y LOS SINGULARES SEPARATIVOS

Los manuscritos *BC* leen en común en la segunda y tercera redacción del romance pero también parecen traer un error común al copiar «zapatillas» cuando el resto de testimonios había leído «zapatillos»:

Pareciome que vía
La aurora por la tierra,
A mayo en zapatillos,
Repartiendo las azucenas.

Quevedo sin duda había escrito «zapatillos» pensando en el sentido exacto de la palabra como ‘zapato pequeño y adornado’ porque pretende ponderar la pequeñez del pie de Floris como atributo indiscutible de su belleza y llamar también la atención sobre el ornamento que la dama lleva en su calzado. En el verso siguiente emplea «azucenas» en el sentido de ‘flores blancas’ pero también en el de ‘pies pequeños y blancos’, como lo hará también Lope de Vega en *La Dorotea* al referirse a los zapatos pequeños de su protagonista, que «pueden calzar el pie con una azucena» (II, v)³⁰. Es posible, además, que Quevedo se imagine a Floris, que asocia con la diosa Flora y su fiesta en el mes de mayo, haciendo brotar con sus azucenas otras tantas en los lugares donde la dama pone las suyas en forma de pies.

BC cometen, por tanto, una *lectio faciliior* al optar por una palabra de uso más difundido y menos restringido que la correcta. Las «zapatillas» no eran zapatos específicamente pequeños sino de suelas muy delgadas y de muy poco peso: solían designar (aunque no siempre) las ‘pantufas’. Los dos manuscritos, como veremos enseguida, se remontan a uno perdido que les ha transmitido el error porque presentan errores singulares que descartan la posibilidad de que uno sea la fuente del otro.

30. Lope de Vega, *La Dorotea*, p. 132.

BC difieren en la lectura de diversos versos del romance y de las seguidillas. *B*, sin ir más lejos, incurre en un grave error al copiar el verso 33:

¡Oh qué tienen!

C no parece haber usado como antígrafo a *B* porque difícilmente ha podido enmendar el verso por conjetura por más que el «aceros» del verso siguiente pudiera darle alguna pista sobre el modo de hacerlo. En el verso 37 *B* aporta una lectura distinta con respecto a los demás testimonios que conviene interpretar como una innovación suya o como una *lectio facillior* sobre un «prende» escrito tal vez como «pende»:

Cuando mira tapada
mata los hombres.

Es prácticamente imposible que ningún copista donde lee en su modelo «mata» llegue a copiar «prende». *C*, por tanto, no puede derivar directamente de *B* sino de un testimonio perdido al que como veremos a continuación se remontan los dos.

Pero la lectura que aporta *B* podría estar influida por un romance o romancillo en que Góngora presenta a una mujer llamada «Anica» bajando por su calle al amanecer y vistiendo «en corto» y «cubriendo el rostro» (exactamente igual que Floris). El cordobés también la describe provocando estragos con sus ojos tapados:

Al tiempo que aplica
La embozada cara,
Por celajes mira,
Por tronera mata³¹.

Cuando fija la vista con especial atención (aquí Góngora traslada a los ojos la manidísima expresión «aplicar el oído»), Anica emplea de distinta manera la pequeña abertura que deja en su manto para reconocer a quien tiene delante: si es como «celaje» (‘ventana pequeña’) se limita a mirar pero si es como «tronera» dispara con el fuego de sus ojos para matar («tronera» era término militar que indicaba la abertura en las baterías para descargar la artillería de un ejército). Es posible que Quevedo, también conocedor de este romance de su gran rival, evitara el verbo «matar» y se decidiera por «prender» pensando en unos versos del romance de Lope que había decidido parodiar:

Rizado el cabello en lazos;
Que quiso encubrir la liga,

31. Góngora, *Romances*, p. 179.

Porque mal caerán las almas
Si ven las redes tendidas (vv. 79-82)³².

Quevedo, pues, prevé para los ojos tapados de Floris los mismos efectos que causan los cabellos ocultos de doña Inés: elige un verbo, como «prender», más adecuado y usado para la metáfora de los cabellos-redes que la de los ojos-flechas.

C, por su parte, también comete una serie de errores que *B* tampoco puede haber corregido de manera independiente. De los diversos errores en los que incurre quizá el más difícil de detectar es el que introduce en el verso 9:

Mas se disfraza el cielo
Con manto de tinieblas.

Es evidente que el copista de *C* ha confundido una «s» alta con una «l» (es uno de los errores más frecuentes en textos del Siglo de Oro) y ha propiciado un nuevo verso que no carece de sentido tanto si se interpreta «Mas» como adverbio o como conjunción³³: pero la dama, identificada con el cielo, se oculta con su manto y deja en tinieblas al mundo al privarle del sol de sus ojos (o la dama se tapa aún más si cabe al usar un manto que deja a oscuras y en tinieblas al mundo). A partir de un verso como el transcrito por *C* es improbable (nunca imposible) que *B* advierta el error y lo corrija por sí mismo.

En el primer verso del romance *C* trae una lectura curiosa porque podría tratarse de una variante adiafora. Es el único testimonio que llama «Cloris» en vez de «Floris» a la protagonista, y son nombres perfectamente intercambiables porque «Flora» y «Cloris» designan a la misma diosa, según explica Ovidio en los *Fastos* (v, 195). En cualquier caso Quevedo usó el nombre de Floris como pseudónimo poético de la dama a la que dedica bastantes poemas amorosos³⁴. Es una variante que también descarta a *C* como fuente de *B*.

Los otros dos errores que comete *C* ya no cumplen tan claramente la condición de errores comunes conjuntivos porque *B* los ha podido detectar (uno por *res metrica* y el otro por sentido) y enmendar por conjetura. En el verso 31 lee «que, se suelta la cara» en vez de «que, si

32. Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, p. 109.

33. Este tipo de confusión entre una «s» normal y una «s» alta también ha sido la causa de un error evidente en uno de los sonetos que Lope de Vega incluye al principio de sus *Rimas* (Sevilla, 1602): donde todos editan «vestido de mis dulces fantasías» cabe enmendar «vestido de mil dulces fantasías» porque las «dulces fantasías», al igual que «sus falsas alegrías», son las que proporciona Amor y no el yo poético (Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, p. 119).

34. Empleó el de Cloris precisamente en el madrigal en que también plantea el tema de la mirada de la dama que lleva velo: «Tu sola, Cloris mía, / que si miras sin velo, / la vida puedes alargar al día» (Quevedo, *Ocho poemas satíricos*, pp. 41 y 47, y Quevedo, *Antología poética comentada*, p. 265).

suelta la cara», y en el 39 «si echa manos a los ojos» en lugar de «si echa mano a los ojos».

AA_1 representan la versión definitiva del romance pero se remontan directamente al original porque no tienen errores comunes. A no puede ser el modelo de A_1 porque comete el mismo error que B en el verso 33:

¡Oh qué tienen!

Es muy difícil que A_1 haya podido subsanar el error sin haber manejado un testimonio que reprodujera el verso completo. Como veremos al final, cabe la posibilidad de que en su modelo tuviera el mismo error (porque también lo presenta B) y que al advertirlo lo corrigiera con el testimonio de otra rama. En ese caso habría que remontar el error a un arquetipo que lo contuviera.

Tampoco A_1 parece proceder de A porque trae errores singulares que no siempre son difíciles de advertir. En el verso 39 comete un error mecánico por haber leído seguramente en su modelo el sustantivo «mano» con la abreviatura de la «n» («mao»). Es un error no demasiado fácil de subsanar por producirse en una expresión bastante rara y poco común («echar mano a los ojos»):

Si echa mas a los ojos,
Dios los perdone.

A_1 tampoco parece ser el modelo directo de A porque, como hemos visto al principio, trae una lectura que da pleno sentido al verso en que la introduce y que impide leerlo como erróneo: es también bastante improbable que un copista llegase a reconstruir «lince de sus soles» donde en su antígrafo lee «lince de sus ojos».

EL EPÍGRAFE DEL ROMANCE

DA son los únicos testimonios que titulan el poema por su contenido pero difieren a la hora de hacerlo:

Floris disimulada va a una feria D

A una dama que disfrazada y en corto fue a la feria A

El epígrafe de C es claramente de copista porque está elaborado a partir de varios versos del romance: «disfrazada, y en corto» y «A la feria va Cloris». Es así como proceden los copistas y editores cuando deben dar un título a una obra que no lo tiene. D , en cambio, podría estar reproduciendo el del autor (pero tampoco es cien por cien seguro) porque ha usado un sustantivo que es, por una parte, un sinónimo de «disfrazada» (v. 5) y, por otro, de «tapada» (v. 15). Es muy difícil que un copista o editor (no el humanista González de Salas) haya buscado

la palabra precisa (ausente en el poema que titulan) que defina a la perfección el aspecto de su protagonista.

Los otros testimonios se limitan a hacer constar (si se trata de un manuscrito o edición miscelánea) el nombre del autor o la métrica (los romances heptasílabos e incluso hexasílabos pueden ser denominados endechas):

El mismo Quevedo *A*

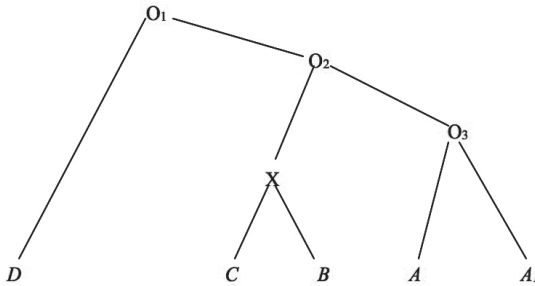
Endechas *A₁*

Otro *B*

Es evidente que el título original (O_1) no ha pasado a las redacciones posteriores porque ninguno de los testimonios que las han conservado lo ha recogido. En el arquetipo de *BC* debía aparecer un epígrafe muy similar al de *B* que *C* decide cambiar por su cuenta, como hace con otros poemas de Quevedo que incluye en su manuscrito.

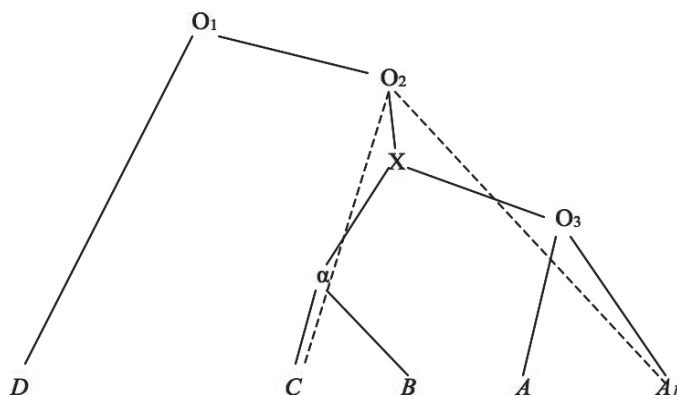
UN POSIBLE ESTEMA Y FECHA DEL ROMANCE

Sin tener en cuenta la variante del verso 33, es factible la elaboración de un estema de todos los testimonios que han transmitido el romance. *D* representa la primera redacción y remonta al original que ya la contenía (O_1); *BC* atestiguan ya una segunda redacción pero ya no se retrotraen directamente a O_2 , sino a un arquetipo (*X*) que transmite el único error común que presentan; *AA₁* conservan los cambios de la segunda redacción pero aportan otros nuevos de una tercera O_3 , de la que los dos derivan también de manera directa porque carecen de errores comunes.



Sólo hay una variante que desmiente este estema. Es una variante que se produce en el verso 33 y obliga a postular una doble contaminación dentro del estema (es la llamada contaminación intraestemática). *AB* cometen, como ya hemos visto, un error común que conviene supo-

nerlo ya en un arquetipo de O_2 porque lo habría trasmitido a dos de los cuatro testimonios al que todos remontan. Para ese verso C y A_1 habrían advertido independientemente el error (es muy fácil hacerlo) y habrían usado un manuscrito entre O_2 y X para enmendarlo. Es evidente, pues, que en ese caso puntual los dos contaminan con otros testimonios dentro del estema:



Es la única manera que se nos ocurre de explicar esa variante en un estema. Como señala Alberto Blecua en su *Manual de crítica textual*, «rara vez se contaminan los errores», sino que más bien «donde existen errores evidentes es fácil que el copista contamine para subsanarlos»³⁵. CA_1 debían tener en su texto base el error y, tras advertirlo, intentaron subsanarlo utilizando otros testimonios. Es prácticamente imposible que BA hubieran cometido el error de manera independiente y fortuita: su aparición en ramas diferentes del estema obliga a suponerlo ya en la más alta.

CONCLUSIÓN

Quevedo, pues, debió de redactar la primera versión de su romance hacia 1620 o 1621: podía haberlo empezado en 1620 si es que para entonces su amigo ya había acabado *El caballero de Olmedo*; o si no, lo habría compuesto ya en 1621, que es cuando se imprime por primera vez el romance de Lope en la *Primavera y flor de los mejores romances*. Antes de 1637 tendría acabada la tercera versión porque es la que se reproduce en las *Maravillas del Parnaso y flor de los mejores romances graves*. Entre esos años, 1620-1621 y 1637 habría compuesto el famoso soneto «En crespa tempestad del oro undoso», incluido en su libro *Canta sola a Lisi*. La imagen conceptista que introduce para la segunda redacción de su

35. Blecua Perdices, 1983, p. 94.

romance («Ícaro de sus trenzas») sólo se explica por tener ya compuesto el soneto en que la había desarrollado ampliamente («Ícaro, en senda de oro mal segura»). Es posible que el soneto lo escribiera un poco después de 1620 o 1621, después de su regreso de Nápoles, porque en esos años todavía no había preparado la segunda versión de su romance.

BIBLIOGRAFÍA

- Baehr, Rudolf, *Manual de versificación española*, tr. K. Wagner y Francisco López Estrada, Madrid, Gredos, 1970.
- Béhar, Roland, «Empezó a recibir aquella vista de aquel sol que aserenaba el mundo. El *Leandro* de Boscán y la filografía del Renacimiento», *Studia Aurea*, 7, 2013, pp. 267-302.
- Blecuá Perdices, Alberto, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983.
- Boscán, Juan, *Obra completa*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1992.
- Cabañas, Pablo, «La mitología grecolatina en la novela pastoril: Ícaro o el atrevimiento», *Revista de Literatura*, XXI, 1952, pp. 453-460.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, con estudio preliminar de Marc Vitse, Barcelona, Crítica, 1999.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel, *La poesía de Quevedo*, Vigo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 2007.
- Castiglione, Baltasar, *El cortesano*, ed. Mario Pozzi, Madrid, Cátedra, 1994.
- Cros, Edmond, *Ideología y genética textual: el caso del «Buscón»*, Madrid, Cupsa, 1980.
- Domínguez Caparrós, José, «Comentario estilístico de un soneto de Quevedo (*En crespa tempestad*)», *Epos*, 2, 1986, pp. 59-74.
- Dronke, Peter, *Medieval Latin and the Rise of European Love Lyric*, Oxford, University Press, Oxford, 1965.
- Egido, Aurora, «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia», *Bulletin Hispanique*, LXXXVIII, 1986, pp. 93-120.
- Egido, Aurora, «La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco», *Edad de Oro*, VI, 1987, pp. 79-183; reimpreso en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 9-55.
- Fernández Mosquera, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y sentido desde «Canta sola a Lisi»*, Madrid, Gredos, 1999.
- Fucilla, Joseph G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960a.
- Fucilla, Joseph G., «Etapas en el desarrollo del mito de Ícaro en el Renacimiento y en el Siglo de Oro», *Hispanófila*, VIII, 1960b, pp. 1-34.
- Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.
- Góngora, Luis, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- Góngora, Luis, *Romances*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, vol. 4.
- González Miguel, Jesús Graciliano, *Presencia napolitana en el Siglo de Oro español (1510-1568)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1974.
- Jauralde Pou, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1999.
- Juárez, Encarnación, *Italia en la vida y obra de Quevedo*, Nueva York / Bern / Frankfurt / París, Peter Lang, 1990.

- López de Mendoza, Iñigo, Marqués de Santillana, *Obras completas*, eds. A. Gómez Moreno y M. P. A. M. Kerkhof, Barcelona, Planeta, 1988.
- Molho, M., «Sur un sonnet de Quevedo: *En cresspa tempestad del oro undoso* (Essai d'analyse intratextuelle)», en *Mélanges offerts à Charles-Vincent Aubrun*, Paris, Editions Hispaniques, 1975, vol. II, pp. 87-124; recogido y traducido en *Francisco de Quevedo*, ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 343-377.
- Morros Mestres, Bienvenido, «Artículo reseña de Ignacio Arellano, *El ingenio de Lope de Vega. Escolios a las «Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos»*, IDEA/ICAS, Nueva York, 2012», *Anuario de Lope de Vega*, 20, 2014, pp. 251-261.
- Morros Mestres, Bienvenido, «La fábula de Leandro en *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega», *Boletín de la Real Academia Española*, (en prensa).
- Ovidio, *Fasti*, ed. J. G. Frazer, revisada por G. P. Goold, London, Harvard University Press, 1989.
- Parker, Alexander A., «La 'agudeza' en algunos sonetos de Quevedo», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, 1952, vol. III, pp. 345-360; recogido y traducido en *Francisco de Quevedo*, ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 44-57.
- Plaza Parga, Fernando, «Introducción», en Quevedo, *Ocho poemas satíricos*, Pamplona, Eunsa, 1997.
- Pozuelo Yvancos, José María, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1979.
- Quevedo, Francisco, *El Parnaso Español o las Nueve Musas*, tomado de la primitiva edición publicada el año 1648, Zaragoza, Cabranque Delgado y C.ª, 1886.
- Quevedo, Francisco, *Antología poética*, ed. José María Pozuelo Yvancos, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- Quevedo, Francisco, *Antología poética*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Austral, 2002.
- Quevedo, Francisco, *Antología poética comentada*, ed. F. Gómez Redondo, Madrid, Biblioteca EDAF, 2004.
- Quevedo, Francisco, *Poesía amorosa (Erato, sección primera)*, eds. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Pamplona, Eunsa, 2011.
- Quevedo, Francisco, *Poesía esencial*, ed. José María Micó, con prólogo de Dámaso Alonso, Barcelona, RBA, 2013.
- Quevedo, Francisco, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969, vol. I.
- Quevedo, Francisco, *Ocho poemas satíricos*, ed. Fernando Plata Parga, Pamplona, Eunsa, 1997.
- Quevedo, Francisco, *Poesía varia*, ed. James O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1981.
- Quevedo, Francisco, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. Ignacio Arellano y Lía Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.
- Rey, Alfonso, «Las variantes de autor en la obra de Quevedo», *La Perinola*, 4, 2000, pp. 309-344.
- Riquer, Martín de, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975.
- Sánchez García, Encarnación, *Imprenta y cultura en la Nápoles virreinal: los signos de la presencia española*, Florencia, Alinea Editrice, 2007.

- Silvestre, Gregorio, *Poemas. Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*, ed. Ralph A. DiFranco, José J. Labrador y C. Ángel Zorita, Madrid, Patrimonio Nacional, 1989.
- Smith, Paul Julian, *Quevedo on Parnassus*, London, The Modern Research Association, 1987.
- Sobejano, Gonzalo (ed.), *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1978.
- Tansillo, Luigi, *Il canzoniere edito ed inedito*, ed. Erasmo Pèrcopo, vol. 1, Nápoles, Tipografia degli Artigianelli, 1926; edición facsímil Nápoles, Liguori, 1996.
- Tansillo, Luigi, *Rime*, ed. Tobia R. Toscano, Roma, Bulzoni, 2011, 2 vols.
- Tassis y Peralta, Juan, conde de Villamediana, *Poesías*, ed. María Teresa Ruestes, Barcelona, Planeta, 1992.
- Tasso, Bernardo, *Rime*, ed. Domenico Chiodo, Torino, Res, 1995.
- Terry, Arthur, «Quevedo and the Metaphysical Conceit», *Bulletin of Hispanic Studies*, xxxv, 1958, pp. 211-222; recogido y traducido en *Francisco de Quevedo*, ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 58-70.
- Turner, John H., *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*, London, Tamesis, 1977.
- Vauthier, Bénédicte, y Jimena Gamba Corradine, (ed.), *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.
- Vega, Lope de, *El caballero de olmedo*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1989.
- Vega, Lope de, *Rimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.
- Vega, Lope de, *La Dorotea*, ed. Donald MacGrady, Madrid, Real Academia Española, 2011.
- Velli, Giuseppe, *Petrarca e Boccaccio. Tradizione. Memoria. Scrittura*, Padova, Antenore, 1979.
- Walters, David Gareth, *Francisco de Quevedo, Love Poet*, Cardiff, University of Wales, 1985.

