¿Qué escribió Quevedo? Poemas atribuidos

Posted on 1 de septiembre de 2011 by Lía Schwartz

Qué es un autor? La pregunta suscitó particular interés en los años posteriores a 1969, cuando salió publicado un artículo de Michel Foucault con este título, en el que declaraba que su intención era determinar las condiciones funcionales de algunas prácticas discursivasMichel Foucault, «Qu'est-ce qu'un auteur», *Bulletin de la Société française de philosophie,* vol. 63, núm. 3 (1969), pp. 73-104, recogido en Dits et écrits, I, París, Gallimard, 1994, pp. 789-821. . Se preguntaba entonces cómo se individualizaba a un autor en nuestra cultura y qué estatuto se le adjudicaba, particularmente cuando se investigaban problemas de autenticidad y atribución de sus obras. Foucault contrastaba en este trabajo las tendencias críticas derivadas del pensamiento romántico a las que estaban difundiéndose en su presente. Citaba así la conocida declaración de Beckett que hizo ficción de su indiferencia por el culto romántico y aun posromántico del autor. «¿Qué importa quién habla?». Nombrado o innominado como el personaje de su trilogía, para Beckett solo contaba lo escrito y su proyección. En este sentido, el nombre de un autor, según Foucault, era únicamente un instrumento que permitía ordenar y clasificar textos para diferenciarlos de otros, ya que, continuaba, el estatuto y la recepción de los discursos firmados por un autor dependían de las normas y expectativas de la cultura histórica en que circulaba. Sin embargo, admitía que el modelo de la estética romántica seguía paradójicamente representado en la crítica del siglo xx.

En efecto, si aceptamos que todo período literario formula su propio sistema de convenciones y normas que rigen la producción artística en un momento específico del proceso histórico, cabe preguntarse qué diferencias separarían el concepto de *autoría* que predominaba en el siglo xvii del que llegó a ser funcional en la literatura europea a partir de 1800 y aún influyente en el presente. Evidentemente, la teoría de la expresión poética que se impuso desde el Romanticismo se aparta de las teorías miméticas del arte en las que fueron socializados nuestros autores que hoy llamamos clásicos, de Cervantes a Góngora y Quevedo, y a sus contemporáneos renacentistas y barrocos, y ello a pesar de que ya Platón, entre los antiguos, había expuesto ideas sobre la creación poética que podrían considerarse antecedente de las románticas. Sin embargo, como sabemos, la influencia de la *Poética* de Aristóteles fue decisiva para el desarrollo de la ficción y la poesía desde el Renacimiento, mientras que el concepto del *furor poético* –es decir, del entusiasmo o delirio de origen divino

que, según Platón en su *Fedro*, inspiraban las Musas y hacían de un poeta un verdadero poeta-filósofo, concepto que se difundió en textos neoplatónicos a partir de Marsilio Ficino– terminó por convertirse solo en un tópico que recogieron algunos tratadistas y escritores, pero siempre en una dimensión teórica. En efecto, el poeta o *poietés* de esos siglos se pensaba literalmente *hacedor*, por citar gl neologismo con que Jorge Luis Borges tituló en 1960 una pequeña miscelánea de versos y prosas. El poeta clásico *hacía* un poema recurriendo a un modelo mimético, a una especie de *ars combinatoria* por la que era capaz de construir un nuevo mosaico si poseía talento y era agudo lector. Las citas o alusiones que había escogido según el género practicado funcionaban como teselas que el buen poeta distribuía en su poema e imitaba con ingenio para construir su propio discurso.

La noción de que *poietés* derivaba del verbo *poieo* no requería explicación para nuestros clásicos ni para los especialistas que hoy estudian su obra. Sin embargo, incluso los investigadores que trabajan con modelos filológicos o historicistas caen frecuentemente en la tentación de aplicar criterios sobre la creación artística que nos retrotraen a comienzos del siglo xix, cuando se impuso la idea de que era el poeta mismo quien daba las claves de la interpretación de su obra, ya que esta se concebía esencialmente como lo interno externalizado. En efecto, según la poética romántica y su teoría del arte como expresión, la obra de arte era producto de un proceso creador que nacía de los sentimientos del artista y su fuente, los atributos y percepciones del poeta. Así, M. H. Abrams, en su tan citado estudio sobre la estética romántica, decía que la causa eficiente de una obra literaria era el impulso intrínseco a todo poeta de *expresar* sus sentimientos y deseosM. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1953. . La compulsión de verbalizar lo que su imaginación concebía constituía, por ello, un acto de auténtica creación y el poeta romántico, «otro Dios», renunciando a las normas aristotélicas de la *imitatio*, se sentía libre de construir nuevos mundos. Se concebía así el poema como una segunda naturaleza creada de modo análogo a la creación divina del universo, un verdadero *heterocosmos* que, de espejo de la realidad, había pasado a ser fuente de luz y vía de acceso a su personalidad. Por tanto, importaba conocer la vida del creador, ya que en su biografía se hallarían las claves de sus temas y de los recursos expresivos que había escogido y empleado.

Sin embargo, ya había advertido Abrams, como lo haría más tarde Foucault, que ciertas innovaciones de la estética romántica persistían parcialmente en nuestro siglo, convertidas en lugares comunes de la crítica literaria e incluso, conviene añadir, de la historia de la literatura. Se refleja en la ansiedad por asignar nombre de autor a quien hubiera compuesto poemas que circularon en manuscrito o en pronunciar variados juicios sobre la autenticidad de obras que fueron transmitidas anónimamente en los siglos xvi y xvii, pero que el

investigador actual intenta reintegrar al canon de un autor prestigioso.

Antonio Carreira analizó ya estas tendencias al estudiar el caso de Francisco de Quevedo, que no había publicado en vida su poesíaAntonio Carreira, «Quevedo en la redoma: análisis de un fenómeno criptopoético», en *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, Málaga, Thema, 1997. : *El Parnaso español* apareció póstumamente en 1648. Se supone que fue el mismo autor quien distribuyó sus poemas en nueve núcleos temáticos cada uno de los cuales aparece presidido por la correspondiente musa. Sin embargo, aunque confiamos en los textos de la prínceps, por un lado, no se sabe con exactitud en qué medida intervino su editor, González de Salas, o qué cambió en relación con el manuscrito que fue entregado a la imprenta, además de lo que él mismo se arrogaba en prólogos o en las escuetas notas que añadió a los poemas. En este sentido, el concepto mismo de autoría podría parecer a veces problemático, dada la conjunción de colaboradores que, como recordaba James O. Crosby en 1967, estuvieron abocados a la tarea de llevar a la imprenta el manuscrito de *El Parnaso español*. Según el contrato de publicación, que descubrió el propio Crosby, el manuscrito «no estaba completo cuando se firmó»«Dos contratos desconocidos para la publicación de tres obras de Quevedo», *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967. .

En cuanto a los poemas quevedianos de transmisión manuscrita, no sorprende que algunos investigadores hayan cuestionado la autenticidad de una atribución. La canción titulada «Epitalamio en las bodas de una vejísima viuda» (Blecua, 625), por ejemplo, fue transmitida en un solo manuscrito, «copia del amanuense de Quevedo», que Blecua había considerado muy auténtico «a juzgar por el tema y el estilo»Francisco de Quevedo, *Obra poética*, II, Madrid, Castalia, 1970, p. 93.. Sin embargo, José Lara Garrido señaló en 1984 que esta canción perteneció a Fernández de Ribera, como recordaba CarreiraJosé Lara Garrido, «Sobre la tradición valorativa en crítica textual: el amanuense de Quevedo a la luz de un poema mal atribuido», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 33, núm. 2 (1984), pp. 380-395. . A su vez, este editor de los romances y de dos antologías poéticas de Góngora ofrecía otro ejemplo paralelo: unas sátiras antigongorinas también de transmisión manuscrita. Atribuidas a Quevedo por Artigas y publicadas en 1925, su autoría fue cuestionada por el editor de las *Soledades* de Góngora, Robert Jammes*Soledades*, Madrid, Castalia, 1994..

Ante este juego de atribuciones y dictámenes de apócrifos, cabe también preguntarse si es posible determinar «cuán quevedesco» es un estilo, sabiendo que los códigos retóricos del siglo xvii diferían de los románticos. Más aún, según Carreira, si el estilo de un poema anónimo nos parece muy quevedesco, «habría que preguntarse de quién más puede ser», ya que –opina– todo hábil imitador puede engañar a sus lectores. Más aun, las composiciones poéticas transmitidas en manuscritos o en pliegos sueltos pueden contener erratas, carecer de identificación autorial o ser ya atribuidos por error a autor diferente del auténtico. Y cito

nuevamente a Carreira precisamente porque publicó en 1994 una colección de textos bajo el título *Nuevos poemas atribuidos a Góngora,* en la que se lee que ha hallado en algunos manuscritos composiciones atribuidas indistintamente a Góngora o a Quevedo. De hecho, una atribución es la aplicación «de algo a alguien, a veces sin conocimiento seguro» (Diccionario de la Real Academia). En este sentido y parafraseando a este editor que, sin saberlo probablemente, coincide con Foucault, empeñarse en demostrar la autenticidad de un poema es una inquietud moderna –rémora de la estética romántica, podría añadirse–, ya que en los siglos xvi y xvii «la creación artística era compatible con la colaboración de taller o espontánea».

Es en este contexto filológico y crítico en el que –creo– debe situarse una nueva colección de poemas del siglo xvii que, bajo el título *Poesía inédita. Atribuciones del manuscrito de Évora*, ha editado María Hernández. La edición lleva un prólogo de Pablo Jauralde, reconocido quevedista. María Hernández publica un breve conjunto de treinta y cuatro poemas ordenados temáticamente (poesía moral, amorosa, satírica y política) y por subgéneros poéticos (sonetos, romances y letrillas). Todos proceden de un manuscrito de la Biblioteca Pública de Évora, que encontró y estudió Eugenio Asensio, como aclaraba en su conocido *Itinerario del entremés* de 1965, en el que publicó además entremeses atribuidos a Quevedo, sin incluir, en cambio, ninguno de los poemas reunidos en esta colección. El manuscrito, titulado *Obras en verso de don Francisco Gómez de Quevedo y Villegas, Cauallero del hábito de Santiago,* contiene composiciones en letra de los siglos xvii y xviii y fue ya descrito por José Manuel Blecua en su edición de la *Obra poética* de Quevedo. Blecua había considerado apócrifos ya entonces los poemas de tema político, que debieron de ser escritos después de 1639, fecha en la que Quevedo fue encarcelado en el convento de San Marcos de León. Fue puesto en libertad, como se sabe, después de la caída del conde-duque de Olivares, quien muere en 1645, unos meses antes de la desaparición de Quevedo. Blecua rechazó, asimismo, una serie de poemas eróticos por diversas razones.

El manuscrito de Évora que María Hernández describe en deta–lle, enumerando las secciones en que se divide, contiene, además de una extensa serie de poemas varios, otros textos que son indudablemente de Quevedo, como los poemas del *Anacreonte español*, por ejemplo, del *Heráclito cristiano* e incluso de otros textos que forman parte del canon de nuestro autor. Ello explica probablemente que se adjudicaran también a Quevedo otros que no le pertenecían, pero que utilizaban motivos o subgéneros poéticos que él había desarrollado igualmente en su vasta producción.

Precede a los poemas una introducción en la que Hernández analiza el contenido del manuscrito y aclara los criterios en que se ha basado para escoger los textos a publicar, dado que el manuscrito de Évora «no es un testimonio absolutamente fiable». Se propuso

seleccionar, por ello, solo aquellos poemas que recordaban a otros muy conocidos de Quevedo por el vocabulario utilizado o por otros rasgos sintácticos y retóricos que se consideran característicos. Hernández comenta brevemente otras composiciones que no le parecieron pertinentes por razones temáticas u otras que ya habían sido asignadas a diversos autores, de Góngora a Jáuregui y a Liñán de Riaza, al conde de Villamediana o a Trillo y Figueroa. Anota, finalmente, los poemas editados sin pretensión de exhaustividad e incluye la bibliografía de obras utilizadas en el proceso de edición.

Esta antología de la poesía de la época de Quevedo será de interés especial para los lectores que no estén ya familiarizados con su obra, precisamente porque ofrece el contexto adecuado para apreciar la poesía considerada auténtica que produjo el autor del *Buscón* y los *Sueños*, así como la de otros grandes poetas del Barroco. Pablo Jauralde recuerda en su prólogo que, si bien es verdad que se perdieron muchos textos poéticos de Quevedo porque no llegaron a publicarse en vida de don Francisco, es más que probable que hayan circulado anónimos en manuscrito sin ser totalmente identificados hasta el presente. Lo cierto es que estas obras anónimas están condenadas al olvido de los lectores que no pretenden ser especialistas, a menos que se recuperen en ediciones actuales. Por ello debe celebrarse la decisión de María Hernández de publicar estos textos por su contribución al conocimiento de un período literario que, lamentablemente, resulta cada día más remoto para los jóvenes lectores del siglo XXI.

La aparición de esta breve antología nos ha permitido volver, en fin, sobre la cuestión misma de las atribuciones y rechazos de autoría a partir de códigos estéticos que difieren considerablemente. Como sugería Foucault a propósito de la función-autor, y su reflexión sigue pareciéndome pertinente, es sin duda fundamental que los especialistas intenten construir o reconstruir lo que se considera el canon de un clásico, pero conviene evitar que la voluntad de encontrar a un autor del pasado se convierta en una operación más compleja por la que se asigne a esa entidad racional una dimensión realista. El intento de describir la presunta personalidad de los autores de los siglos xvi y xvii, o sus intenciones, su poder creador o su inspiración original, peligra cuando inadvertidamente proyectamos sobre ellos nuestra manera de entender discursos construidos según normas que han dejado de estar vigentes en nuestra época.

Autor: Francisco de Quevedo

Edicion: Libros del Silencio, Barcelona

Paginas: 168 pp.

Precio: 14 €

Titulo: POESÍA INÉDITA. ATRIBUCIONES DEL MANUSCRITO DE ÉVORA