

# Modelos literarios y parodia quevedesca: algunas notas sobre el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando enamorado*

Marcial Rubio Árquez  
Università degli Studi «G. d'Annunzio» di Chieti-Pescara  
Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne  
Viale Pindaro, 42  
65127 Pescara  
Italia  
arquez@unich.it

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 20, 2016, pp. 203-220]  
DOI: 10.15581/017.20.203-220

## I. LA HISTORIA EDITORIAL DEL TEXTO: ENTRE CENSURA Y APÓGRAFO

No fue fácil encontrar acomodo textual al, por lo demás, extenso texto del *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando enamorado*<sup>1</sup>. Y así, pese a su temática burlesca y paródica, vio la luz en *Las tres musas últimas castellanas* (1670) y no, como hubiera sido lógico y pertinente, en *El Parnaso español* (1648). Como se recordará, en esta primera edición de la poesía de Quevedo, su compilador, González de Salas, pese al título que anticipaba las preceptivas nueve –como parece era el deseo de Quevedo<sup>2</sup>–, dividió su recolección solo en seis, siendo la que aquí nos interesa la sexta y última, Talía, la que «canta poesías jocosas que llamó burlescas el autor» [p. 399]. Aquí, como digo, debería haber sido publicada y no, como acaeció, en la última musa, Urania, de la recolección de 1670, la realizada por el sobrino del poeta, Pedro Aldrete<sup>3</sup>. Añádase, para mayor sorpresa, que no solo es la última composición

1. Además de las vetustas ediciones de la poesía de Quevedo, contamos con tres ediciones modernas de esta obra: Malfatti (1964), Blecua (1971, III, pp. 411-452) y, solo del Canto I con utilísima anotación textual de Arellano y Schwartz (1998, pp. 635-676)

2. «Concebido había nuestro poeta, el distribuir las especies todas de sus poesías en clases diversas, a quien las Nueve Musas diesen sus Nombres; apropiándose a los argumentos la profesión, que se hubiese destinado a cada una». Quevedo, *Parnaso español* (1648, ¶-¶v). En esta y en todas las citas modernizo la grafía. Para la labor editorial de González de Salas y su intervención en *El Parnaso español* remito al ya clásico trabajo de Cacho Casal (2001).

3. Para las complejas relaciones entre ambas recopilaciones se vea Crosby (1966) y Tobar Quintanar (2013).

de este apartado dedicado, por lo demás, a las «poesías sagradas», sino que es, de manera absoluta, la última composición del volumen<sup>4</sup>. Ya el índice de primeros versos parece transmitirnos alguna sospecha sobre esta irregularidad cuando, al contrario del resto de poesías, de las que solo se nos da el pertinente primer verso, llegando a la que aquí nos interesa indica no este, sino el título de la composición. Cuando vamos al texto, ya al final, encontramos una nota tan sintácticamente clara como semánticamente misteriosa: «Este poema no es de la musa Urania, por haber llegado tarde a la imprenta se puso en este lugar»<sup>5</sup>.

«Por haber llegado tarde» provoca, cuanto menos, una cierta perplejidad. Si Quevedo muere en 1645, ya resulta extraño que el poema no se editara tres años después, en la edición de González de Salas, pero parece más difícil aceptar que en 1670 este largo poema siguiera siendo retardatario, sobre todo porque tanto el erudito amigo como el dilecto sobrino se ufanan de haber intentado contar con gran parte de la poesía de su admirado poeta. La razón de su sorprendente ubicación, pues, ha de ser otra o, al menos, no parece ser solo la que explica Aldrete<sup>6</sup>.

Ya en la «Disertación» que González de Salas sitúa al inicio de la musa Talía se puede encontrar algún dato que fundamenta la sospecha de que las cosas no fueron así. Allí, a propósito de su labor de recolección de este tipo de poesía, expresa que

Los versos pues de este género fueron tantos, tan varios, y de tan exquisito sabor, y agudeza, que si todos llegaran a recogerse juntos, la cantidad creciera a número increíble, y la calidad a admiración nunca conseguida de otro viviente. Pero por esa misma razón vinieron a ser, donde quiera que estuvieron, tan apetecidos, que su precio propio fue el autor de su ruina. ¡Fatal desgracia! En las poesías, de que se halló dueño después su heredero, las que parecía, que él destinaba para esta musa, se reducian todas a unos pocos sonetos, descuidadamente escritos, que después se cuidaron; sin que un verso de otra especie hubiese la iniquidad dejado para su honor, y para su memoria. Y así también de la misma suerte, siendo de muchas partes el aparato grande de poesías, que a mí han concurrido; las del donaire, en todas, han sido siempre casi ningunas [...] De las empero muchas, que yo vi en sus manuscritos, y él me refirió en varias ocasiones, ni una sola<sup>7</sup>.

Si no yerro, hemos de entender entonces que de las numerosísimas composiciones que Quevedo dejó escritas para esta musa, justamente

4. Quevedo, *Las tres musas últimas* (1670); el poema ocupa los fols. 308-359.

5. Quevedo, *Las tres musas últimas* (1670, fol. 359)

6. La afirmación de Alarcos (1946, p. 25) de que este poema lo encontró Pedro Aldrete «entre los papales de su tío» es, por lo dicho, inexacta. Parece más razonable seguir la inteligente deducción de Tobar Quintanar: «Como se sabe, el libro manuscrito titulado *Las nueve musas*, que Juan de Molina —en nombre de Pedro Aldrete— vendió a Pedro Coello, no estaba completo. Y varios indicios sugieren que no todas los poemas publicados en *P* y *LTM* se encontraban entre los papeles originariamente preparados por Quevedo» (2013, p. 339). En efecto, el que aquí estudiamos puede tratarse de uno de ellos.

7. Quevedo, *Parnaso español* (1648, fol. 406).

por su notable aceptación entre sus lectores, pocas, poquísimas llegaron a manos de su heredero, y todavía menos a González de Salas. La idea, ahora aplicada no solo a la musa Talía, sino a toda la poesía de Quevedo, ya había sido apuntada por el recopilador al inicio del volumen, en la «Previsiones al lector», cuando expresa, a propósito de su continua labor de enmienda, que

Continuo fue por muchos años, el ejecutarle yo por esta diligencia, prorrogándomela siempre: hasta que llegando antes el término de su vida, que el cumplimiento, no solo no se logró; sino las poesías mismas, que muchas había ya repetido de poseedores extraños, y juntándolas en volúmenes grandes, se derrotaron, y destruyeron [...] No fue de veinte partes una, la que se salvó de aquellos versos, que conocieron muchos, quedaron en su muerte<sup>8</sup>.

Si seguimos lo expresado hasta ahora por González de Salas, la pregunta inicial parece encontrar respuesta en la pérdida de esta composición en el legado poético que Quevedo dejó tras su muerte, pérdida que se prorrogaría hasta los primeros días del mes de enero de 1670 (fecha de los preliminares), o poco antes, cuando finalmente el sobrino logró hacerse con una copia completa del poema. Y, sin embargo, la lectura de las «Previsiones» y de la «Disertación» parecen apuntar otra posible causa<sup>9</sup>. En efecto, en las citadas «Previsiones» con las que se abre el volumen, González de Salas reivindica con no poca ostentación que las poesías que edita son fruto de su elección personal y que la misma ha sido guiada por el rechazo del «vituperio», esto es, por una finalidad moral. Todavía es más claro sobre su labor censoria en la «Disertación» que acompaña a la citada musa, donde hablando de las licencias de los clásicos, afirma:

Introducir quiso pues don Francisco esta licencia en nuestras orejas, con resguardo tan fuerte; deslizándose en los donaires a libres locuciones, que exprimían atrevidos conceptos. Pero yo nunca a eso me convine, ni asentí a su dictamen, aunque instruido bien, de que no hubiesen respugnado su semejante introducción los vulgares, y cultos idiomas, italiano, y francés. Y así hoy para comunicar estas poesías a los nuestros, todo aquello hube de expungir con estilo riguroso; si corregido, y mitigado (como bastó en algunos lugares) aun no quedaba decente<sup>10</sup>.

*Expungir*, latinismo muy querido a la filología humanística para designar la eliminación de palabras o frases que no se consideraban de la tradición textual. El refinado González de Salas, eufemística y filológicamente se protege tras el culto término para avalar y legitimar su labor censoria. Es más claro, sin embargo, al final de la citada «Disertación»:

8. Quevedo, *Parnaso español* (1648, f1).

9. Un brillante análisis de la labor de González de Salas en ambos paratextos se puede leer en Candelas Colodrón (2003).

10. Quevedo, *Parnaso español* (1648, fol. 411).

Yo así lo he sentido, cuando abominado he también (como ya dije) la licenciosa libertad; pues mas fáciles de ofender en iguales disonancias co-nozco a mis oídos, que los que delicados sean más de *raer*; como dijo algún satírico: ya docto fuere, y no afectado su examen<sup>11</sup>.

Seguramente de este escrúpulo censorio se dio cuenta algunos años después, en 1670, el sobrino del poeta, cuando presentando su recopilación, en la dedicatoria «Al lector», no sin orgullo, advierte: «He procurado se junten en este libro las [poesías] que he podido conseguir, y que todas las poesías que comprehende se impriman en la misma conformidad que las dejó, sin añadir, ni quitar cosa alguna<sup>12</sup>». Lejanas, pues, las ínfulas moralizadoras de González de Salas quien, como acabamos de ver, confiesa que no solo ha intervenido en algunos poemas, sino que también ha decidido no publicar otros<sup>13</sup>. Y, sin embargo, no parece que el que aquí nos interesa formara parte de los unos ni de los otros. En efecto, de la cita anterior no interesa tanto la, en engañosa apariencia, pulcritud editora del sobrino, sino su confesión de no contar con todas las obras del tío: ha editado solo las poesías «que he podido conseguir», reconociendo *a priori* su fracaso editor. Pero es justamente esta confesión la que nos permite clasificar las poesías no editadas en dos grupos. El primero estaría formado por las poesías que él conoce pero de las que no tiene ninguna copia, por ahora, ya que parece estar en trámites para conseguir una o varias. A ellas se debe referir cuando dice, aventurando una segunda edición de la obra, que esta contará también con «otros originales, que me han prometido<sup>14</sup>». El segundo grupo estaría compuesto por «algunas que están ocultas en poder de los que las han usurpado<sup>15</sup>», esto es, composiciones que él conoce y sabe su existencia real, pero que, a juzgar por su ácido tono, supone imposible conseguir una copia. Pues bien, si unimos todos los datos editoriales aportados hasta ahora y, sobre todo, si damos una cierta credibilidad a la apostilla con la que concluye el texto («Este poema no es de la musa Urania, por haber llegado tarde a la imprenta se puso en este lugar<sup>16</sup>»), parece factible deducir que González de Salas quizás conocía la existencia del texto, pero seguramente no contaba con una copia o, más probablemente, decidió no editarlo por los motivos anteriormente expuestos; por su parte, Aldrete, tampoco contaba con una copia del texto, pero él sí sabía

11. Quevedo, *Parnaso español* (1648. fol. [413]).

12. Quevedo, *Las tres musas últimas* (1670, [15]).

13. Con razón Tobar Quintanar explica que «la declaración de don Pedro, en el prólogo “Al lector”, de que procuró se imprimiesen las obras de su tío «en la misma conformidad que las dejó, sin añadir ni quitar cosa alguna». Si don José Antonio no hubiese participado de manera sustancial en la confección de *P[El Parnaso español]*, no se entiende bien tanta preocupación en *LTM [Las tres musas últimas castellanas]* por asegurar la falta de manipulación de los textos de Quevedo» (2013, p. 337).

14. Quevedo, *Las tres musas últimas* (1670, [15]).

15. Quevedo, *Las tres musas últimas* (1670, [15]).

16. Quevedo, *Las tres musas últimas* (1670, 359).

quién la tenía y ya la había pedido cuando afrontó la edición aunque, como confiesa en la nota, llegó tarde y tuvo que insertarse torpemente al final del libro. Como sea, gracias a la, pese a todo, chapuza tipográfica del sobrino conocemos un texto importante de la poesía de Quevedo que, de otra manera, quizás se hubiera perdido para siempre<sup>17</sup>.

## 2. SOBRE LA FECHA DE REDACCIÓN: HUELLAS EN EL TEXTO

La dilucidación de los aspectos editoriales trae consigo, inevitablemente, afrontar otro de los puntos oscuros del texto: la fecha de su redacción. Su primer editor, González de Salas, nada dice al respecto, salvo anotar en la «Disertación» a la musa Talía, que «llega ya, digo, aquella musa entre todas, que, con inspiración mas propicia, y esforzada, influyó todo su numen en el feliz ingenio de nuestro poeta<sup>18</sup>». Es lícito pensar, por tanto, que la indeterminación cronológica de González de Salas expresa algo que ya sabemos, esto es, que Quevedo cultivó la poesía burlesca durante toda su vida y, en consecuencia, el *Poema heroico* bien pudo ser escrito en cualquier momento de su producción literaria.

Aldrete es mucho más puntilloso a este respecto. En la dedicatoria «Al lector» aclara: «No niego que en su juventud tuvo algunos verdoros travisos, que aquella edad facilita, danlo a tender las poesías amorosas, que entonces compuso; otras burlescas, de que no se saca moralidad, hizo para divertir el ingenio con la variedad<sup>19</sup>». Pero pocas líneas después, contradiciéndose, acota todavía más el período al que corresponden las poesías satíricas:

En las prisiones primeras que tuvo en la Torre de Juan Abad, escribió las poesías más burlescas, y de mayor chanza que hay en sus obras; en la última que tuvo en S. Marcos de León, escribió otras del mismo asunto, de donde parece se alegraba con los trabajos, que tan porfiadamente le siguieron toda su vida<sup>20</sup>.

Ante la ambigüedad temporal expresada por sus primeros editores, los estudios posteriores han intentado datar con mayor precisión la obra. El primero en hacerlo fue Fernández-Guerra cuando, editando el poema en el tercer volumen de las obras del madrileño, lo data en 1635 (1907, pp. 91-147). Idéntico parecer sostiene Astrana Marín (1945, p. 476). También Del Piero (1961, p. 42) la considera de 1635, apoyándose, como ya habían sugerido los anteriores críticos, en que se debió escribir en una fecha cercana a la publicación del *Tribunal de la justa venganza*, ya que en el texto del *Poema heroico* hay un ataque

17. Coincido plenamente con el parecer de Asensio (1987, p. 18) cuando dice que «Hemos de reconocer que pese a sus muchas faltas ha salvado quizá del olvido y la polilla escritos importantes del gran poeta».

18. Quevedo, *Parnaso español* (1648, fol. 403).

19. Quevedo, *Las tres musas últimas* (1670, [f16]).

20. Quevedo, *Las tres musas últimas* (1670, [f16v-7]).

frontal a Luis Pacheco de Narváez y a Morovelli, supuestos autores, junto con Montalbán, del libelo<sup>21</sup>. La feroz diatriba aparece en las estrofas 1, 5-9, la «Dedicatoria» del poema, y fueron seguramente compuestas con anterioridad al poema y posteriormente reutilizadas. También Malfatti (1964, p. 51, n. 1) mantiene esta tesis por idénticas motivaciones. Crosby (1967, p. 139), por el contrario, mantiene que el poema fue escrito antes de 1626-1628. Posteriormente, José Manuel Blecua (1971, p. 411) cita una carta fechada en 1638 en la que el autor pide a su amigo Álvaro de Monsalve «unas octavas de las *Locuras de Orlando*», por lo que debemos deducir que ya había sido redactado antes de esa fecha. Un nuevo y significativo dato lo aporta González Ollé (1993) quien, a propósito de la prioridad entre las «Octavas contra Morovelli» y el *Poema heroico*, fijará unos nuevos y más seguros límites cronológicos, manifestando que los versos contra Morovelli son posteriores a 1631 y, además, escritos también con posterioridad al poema extenso.

Pues bien, si fusionamos los datos hasta aquí expuestos tendremos que concluir que la fecha de redacción del *Poema heroico* se sitúa un periodo que va desde 1631 a 1638 —fecha de la carta de Quevedo pidiéndole el texto a un amigo. Es lícito suponer, no obstante, que dada la extensión del poema su autor lo hubiera compuesto en distintos momentos y que estos fueran mucho más extensos que la pinza cronológica apenas apuntada. Quizás, con todas las precauciones necesarias, podría pensarse en que la cronología sugerida por Aldrete no sea tan disparatada. Quevedo bien pudo comenzar el poema justamente después de su vuelta de Italia, en su exilio en la Torre de Juan Abad, hacia 1620, para, con las lagunas cronológicas que sus vicisitudes personales y literarias le obligaban, continuar escribiéndolo durante años para, durante la prisión de san Marcos de León, entre 1639 y 1643, concluirlo y darle la forma definitiva. Esta hipótesis, que tal es, no entra en contradicción con los datos apenas apuntados: en efecto, las alusiones a Pacheco de Narváez y a Morovelli, que parecen servir como único dato fiable para datar el poema, bien pudieron insertarse en el poema *a posteriori* —como demuestra González Ollé— y seguramente se haría durante el período transcurrido en la prisión leonesa: la carta a Álvaro de Monsalve pidiéndole «unas octavas» en 1638 no indica tanto que Quevedo hubiera terminado el poema ya en esa fecha, sino que, justamente por la escritura fragmentaria que exponemos, había ya dado a conocer entre sus amigos *algunas* octavas del largo poema y que, preparándose para darle fin y no poseyendo todo el texto, pedía a sus amistades que le restituyeran las octavas que tenían a fin de intentar completar todo lo ya escrito. Como sabemos, esta redacción espaciada y eslabonada en el tiempo casa bien con la *praxis* de Quevedo en otros casos, como la colección de silvas que le mantuvieron ocupado varias décadas (Cacho Casal, 2012, p. 23-87).

21. Todo ello perfectamente estudiado por Roncero (2008) en su edición del texto.

Esta escritura fragmentaria para la datación y / o redacción del poema, parece manifestarse también en el texto. En el cuerpo del poema aparece dos veces la indicación «Hasta aquí el autor. [Juego floral que ocupa toda la línea] Prosigue el autor.»: la primera vez después de la estrofa 43 y la segunda y última –sin el adorno floral por coincidir con el cambio de página– después de la 83, siempre en el primer canto. Ni una sola vez aparece en el segundo; por el contrario, después de la única estrofa del tercero, nos encontramos con «Hasta aquí el autor». Es muy posible que estas indicaciones de imprenta, que no textuales, hayan sido hechas por el editor o por el cajista ante la evidencia de contar con, al menos, tres manuscritos parciales de la obra: el primero, que ocuparía desde el inicio a la estrofa 43; el segundo de la estrofa 44 a 83 y el tercero y último con el resto del poema. Estas indicaciones servían al editor o cajista, claro, para protegerse de futuras acusaciones de haber editado mal los manuscritos que le habían sido entregados, ante su lógica sospecha de que justamente la fragmentación de la copia por la que se editaba el poema escondiera la inadvertida supresión de alguna estrofa. Creo que es lícito pensar que esta fragmentación textual se corresponde cronológicamente con diversas fases de redacción. Como sea, sí parece evidente que Aldrete tenía en su poder la «tercera parte», esto es, un manuscrito que contenía desde la estrofa 84 del primer canto hasta el final –la última parte que redactaría Quevedo, ya pensando en su publicación– y que ya casi impreso el libro logró completarlo con las partes que le faltaban. La citada carta de Quevedo pidiendo a su amigo «unas octavas» del poema indica claramente que su edición no se hizo a partir de un único manuscrito: su redacción fue larga, fragmentaria y, por ello, sometida a un proceso de reescritura.

### 3. EL TÍTULO: DEFINICIÓN GENÉRICA

Quizás en ningún otro lugar como en el título del poema se nota ese proceso de reescritura, ahora entendida no solo como reelaboración de lo ya escrito, sino también como paráfrasis de lo escrito por otros<sup>22</sup>: *Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado*. Las dos primeras palabras, tomadas como un único lexema perfectamente asentado en la poética de la época, ya esconden un guiño al lector, pues si por un lado un «poema heroico» es aquel que versa sobre acciones cumplidas por héroes, la así llamada épica culta, por otro, tomadas en su función sintáctica normal, tendrían una significación un tanto diversa, pues no indicaría solo el argumento o tema del poema, sino fundamentalmente la cualidad del mismo: ilustre, excelente y muy glorioso, tal y como define *Autoridades* el término. Y de ser así, las primeras palabras del título indicarían no sólo el argumento de la obra, sino también –y sobre todo, si aceptamos la fuerte vena cómica quevediana, máxime en

22. Por lo demás, ampliamente utilizada en su obra; ver Fernández Mosquera (2000) y (2005). Para la autoría de los títulos se vea Tobar Quintanar (2013, pp. 349-352).

una composición donde la parodía lo inunda todo— la calidad del mismo. De esta manera el poema sería doblemente heroico: trata —aunque burlescamente— un argumento heroico y lo hace de manera excelente, quizás, aventuro a partir del fuerte carácter paródico e irónico que denota ya el título, pensando Quevedo, justa y barrocamemente, que la única manera de tratar un argumento heroico sea hacerlo desde la perspectiva desmitificadora (Bonilla Cerezo y Luján Atienza, 2012).

Algo más compleja de descifrar parece la especificación del argumento del poema: *de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*. Llama la atención, claro, el contraste entre el género al que el poema pertenece, heroico, y el argumento del mismo: necedades y locuras. Evidentemente, ya desde el título se deja clara la intención paródica —y por lo tanto cómico-degradante— de todo el poema (González Miranda, 2004, p. 931), pero además, como ya notó Caravaggi (1963, p. 330), en la doble argumentación del título —*necedades* y *locuras*— hay, a su vez, una doble alusión a las dos obras que, inseparablemente, cuentan las aventuras de Orlando: la de Boiardo, *Orlando innamorato*, de finales del siglo xv, y la de Ariosto, *Orlando furioso*, de principios del xvi: las *necedades* corresponden al enamorado Orlando —fuente fundamental, como veremos, del poema quevedesco— a partir del concepto fuertemente negativo que Quevedo tenía sobre el amor como fuente de infinitas estupideces o necedades; por su parte, las *locuras* —ya convenientemente recalçadas en el original italiano— corresponderían al furioso Orlando de Ariosto. Esta mezcla en el título se observa todavía más claramente, como también señaló Caravaggi (1963, p. 330), en la primera estrofa, en la que Quevedo evidentemente imita a Ariosto y no a Boiardo. Lo que nunca sabremos, ya que la obra quedó inconclusa, es si esta mezcla ya anunciada desde el título se vería después plasmada en el argumento de la obra. En efecto, sería interesante saber si en los siguientes cantos Quevedo hubiera continuado la línea argumental de Boiardo o si, por el contrario, habría cambiado o, también, alternado, con la de Ariosto.

Hay, sin embargo, dos pruebas que considero definitivas para afirmar que, en efecto, Quevedo pensaba seguir, a partir del tercer canto, el texto de Ariosto. La primera es que el *Orlando innamorato* de Boiardo es una obra inconclusa de la que Quevedo había ya tomado y parodiado todo lo que le interesaba. De esta manera, el poema castellano solo podía seguir la continuación ariostesca, pues era esta la que se presenta editorial y argumentalmente como continuación del *Innamorato*. Quizás aquí resida una de las razones del carácter inconcluso del poema quevedesco: era relativamente fácil para una pluma tan aguda, inteligente y cómica como la de Quevedo parodiar el, para entonces, ridículo mundo caballeresco que retrataba el medieval Boiardo, pero era bastante más complicado hacer lo mismo con el, en tantos sentidos, coetáneo Ariosto, pues ya el italiano se había encargado, con sublime maestría, de manifestar su excepcionalismo ante el mundo de la narrativa caballeresca (Cacho Casal, 2006).



La segunda prueba aparece en 1, 3, cuando el autor hace un resumen del argumento de la obra que principia: «Diré de aquel cabrón desventurado / que llamaron Medoro los poetas». Quevedo pensaba, por tanto, tratar al final de su obra de Medoro, y este soldado sarraceno no es un personaje del *Orlando innamorato* sino del *Furioso*, apareciendo por primera vez en XVIII, 165. Siguiendo ya con el título, tampoco debe pasarnos por alto la sustantivización del adjetivo 'enamorado'. Si en la obra de Boiardo y en sus traducciones castellanas aparecía el participio en función adjetival al lado del nombre propio, caracterizando justamente al protagonista por su condición de amante, en la versión quevedesca, a través del artículo determinado que le acompaña, el adjetivo pasa a ser un sustantivo que funciona en realidad como apodo del protagonista. Debemos entender, entonces, que no es tanto una cualidad intrínseca al sujeto su condición de amante, sino que son los otros los que, evidentemente con no poca sorna, le apodan «el enamorado», sin duda para ridiculizar su sentimiento y el objeto del mismo, Angélica. Como se ve, ya desde el título se establece de forma clara y contundente todo un programa sobre el argumento que se tratará, el tono con el que será tratado y los protagonistas del poema, y todo ello, claro está, bajo la enorme –si bien no única– sombra del *Orlando innamorato* de Boiardo, su modelo.

#### 4. LA FUENTE DEL POEMA

Y, sin embargo, todavía hoy toca romper una lanza sobre esta filiación. La confusión, claro, viene de lejos. Ya en 1737 Luzán en el capítulo xx, «Del estilo jocoso» da como ejemplo «el *Orlando*, de Berni, cuyas huellas quiso seguir nuestro don Francisco Quevedo en su *Orlando*» (2008, II, 20). Para Luzán, pues, el texto que habría servido de base para la parodia de Quevedo no era el original de Boiardo, sino el *rifacimento* lingüístico y moralizante de Berni publicado por primera vez en 1541. En parecidos términos se expresaba Merimée a mediados del siglo XIX: «Cet instincto juguétón, que le travaillait, se donna une fois derrière dans un poème héroï-comique, d'après Boiardo, Arioste et Berni» (1866, p. 405). Será Alarcos el primero que de forma rotunda afirmará:

No creo que en lo conservado del poema quevedesco haya nada procedente del Ariosto ni del Berni. Puede, en cambio, afirmarse que nuestro poeta sigue paso a paso la narración del Boiardo en los dos primeros cantos del libro primero de su *Orlando Innamorato* (1946, p. 37).

Esta afirmación será posteriormente demostrada textualmente por Caravaggi (1963, p. 465). Pese a esto, Malfatti, al editar el poema solo un año después, parece no estar de acuerdo y, aun admitiendo como fuente directa el *Orlando* de Boiardo, trata «de poner de relieve unos versos de otros poemas caballerescos italianos con los cuales se podría relacionar algún que otro paso del *Orlando* castellano» (1964, p. 15).

Siguiendo este proceder intenta encontrar coincidencias o similitudes entre el poema de Quevedo y la versión de Berni y otros poemas burlescos italianos (Pulci, *Morgante*; Aretino, *Orlandino*; Folengo, *Baldus* y Tasso y su *Gerusalemme*)<sup>23</sup>. A mi modesto parecer, los casos aportados por Malfatti son circunstanciales y no implican una influencia directa en la obra quevedesca. En compensación, la estudiosa italiana nos ayuda no tanto a determinar el texto original en el que Quevedo leía, sino a entender mejor cuáles fueron los modelos y las poéticas en las que el autor castellano pudo inspirarse. Como sea, la prueba inequívoca es confrontar los textos de Boiardo y Quevedo. Curiosamente, esta labor la han realizado solo los estudiosos que coinciden en que la única y exclusiva fuente de Quevedo es Boiardo: Alarcos (1946) y Caravaggi (1963)<sup>24</sup>.

##### 5. LA *AMPLIFICATIO* COMO RECURSO RETÓRICO

El primer dato que conviene señalar es la *amplificatio* (Candelas Colodrón, 2007, p. 267) a la que se somete el texto italiano<sup>25</sup>: las 159 estrofas del texto original (I, 91; II, 68) se convierten en 214 en el texto castellano (I, 133; II, 91; III, 1). Parece claro que Quevedo no traduce ni adapta el original italiano, sino que lo utiliza a su poético antojo para crear, sí, una parodia del *Orlando* —y por tanto es indispensable la identificación con el original italiano— pero cuya finalidad última va mucho más allá de la simple degradación cómica de un modelo considerado clásico.

Esto ya se ve en las tres primeras estrofas de ambos poemas (Boiardo, I, 1-3; Quevedo, I, 1-3). Tanto Alarcos (1946, p. 27) como Caravaggi (1963, p. 328) indican que estas estrofas sirven como introducción al poema. En el texto italiano es así, pero no creo que tengan la misma función en el de Quevedo. El texto castellano se presenta, sobre todo a partir de la segunda estrofa, no tanto como una presentación del argumento, sino como un verdadero resumen de toda la trama del poema. Es fácil adivinar los motivos de este proceder: las aventuras de los dos *Orlandos* eran ya suficientemente conocidas y era inútil repetirlos. Ocorre, sin embargo, que justamente por no introducir el argumento, sino resumirlo, las tres primeras estrofas actúan como introducción no tanto argumental, sino tonal o genérica: desde el principio, a través de las numerosas aposiciones con las que se acompañan los nombres de los personajes, con la utilización de un ambiguo lenguaje épico-burlesco-picaresco, el lector tiene evidencia de que se trata de una parodia grotesca de los dos textos italianos<sup>26</sup>.

23. Plata (1999, p. 238) y Mata Induráin (2000, p. 227) recogen estos datos sin inclinarse por una u otra opción.

24. Malfatti no realiza el cotejo entre ambos textos, limitándose a examinar estrofas puntuales (1964, pp. 25-32).

25. Un estudio retórico del canto I en González Miranda (2004).

26. Para no ser demasiado prolijo, no seguiré paso a paso el razonamiento de ambos estudiosos, sino que me detendré solo en los casos en que no haya coincidencia o cuando considere que se debe aclarar algún aspecto.

El primer caso de *amplificatio* lo encontramos en las estrofas del *Orlando innamorato*, I, 21-41 que pasan a ser en Quevedo, I, 50-90<sup>27</sup> (Alarcos, 1946, p. 39 y Caravaggi, 1963, p. 329). Alarcos señala con certeza el motivo de esta ampliación: Quevedo dedica cinco estrofas (50-54) a describir a los gigantes, mientras que en el texto original apenas se hace en un verso; cuatro estrofas más para contarnos las disputas entre los caballeros (72-75) y alarga sustancialmente el discurso de Carlomagno (76-78). Sin embargo, creo que se olvida una de las más significativas amplificaciones de estas estrofas: la descripción de Angélica. En efecto, allá donde el texto italiano dedica apenas cuatro versos a su escueta descripción (I, 21, vv. 5-8), Quevedo emplea bien ocho estrofas. El retrato de Angélica, además, se aleja radicalmente del tono burlesco y paródico del poema. Pareciera que Quevedo fuese también tocado por la belleza de la misteriosa princesa y dejara su lira paródica unos instantes. El léxico utilizado sigue siendo fuertemente contrastante, pero el tono no es ya el de las estrofas anteriores. Se trata, claro, de una descripción fuertemente marcada por la lírica petrarquista y sus tópicos, pero a las habituales características Quevedo, tan barroco, le añade una fundamental: la perversión de Angélica, que sabiéndose bella goza con los estragos que causa su físico entre los caballeros de Carlomagno.

Otra ampliación interesante la encontramos en el grupo estrofas 90, vv. 3-122 de Quevedo, correspondientes a 41, v. 3 de Boiardo<sup>28</sup>. De nuevo es Alarcos quien señala con exactitud el motivo de la misma: «Quevedo —octavas 91-104— intercala una larga descripción del paraje donde se halla el monumento de Merlín y se desarrollan las escenas anteriores». Se trata, en efecto, de la descripción del habitual *locus amoenus* y, de acuerdo con la estética barroca, la abundancia reina soberana. Hay, sí, ciertas reminiscencias de la descripción que Góngora hace de Sicilia en su *Polifemo*, no tanto en el léxico, menos suntuario, pero sí en el tono, en la forma y en el estilo, rico de alusiones cultas, hipérbatos, etc<sup>29</sup>. El madrileño, tan ajeno en su poesía a dejarse llevar por la belleza del paisaje, derrocha en estas estrofas un arte nuevo, como la prueba de estilo de un consumado especialista en otras artes poéticas. Es una descripción, en breve, perfectamente paralela al retrato precedente de Angélica: se busca la belleza a través de las palabras, de los sonidos, intentando transmitir a través de ellos la, pese a todo, inefable belleza del objeto descrito. Y, en efecto, la última estrofa de la descripción, la 104, se cierra con Angélica, sublime ejemplificación de

27. Se debe aclarar, sin embargo, que solo los dos primeros versos de la estrofa 90 pertenecen a este bloque, al igual que solo los dos primeros versos de la última estrofa del texto italiano. Sería por lo tanto más correcto decir que I, 21-41, v. 2 equivale a I, 50-90 v. 2.

28. Alarcos (1946, p. 40) señala que las estrofas de Boiardo I, 41-53 equivalen a Quevedo, I, 90-122, mientras que Caravaggi (1963, p. 329) indica I, 42-53, Quevedo, I, 91-122. Creo más correcto, sin embargo, lo apenas indicado.

29. La coincidencia ya fue señalada por Valbuena Prat (1937, p. 987).

toda la naturaleza apenas descrita; es más, Angélica —cual quevedesca Galatea— es en realidad el parámetro para medir la belleza de las cosas terrestres pues estas, en realidad, intentan imitar su belleza. Estas estrofas, evidentemente, no forman, en cierto sentido, parte del poema: no tienen ninguna correspondencia con el poema parodiado y se alejan conscientemente del tono burlesco del resto de la versión castellana. Podría decirse que Quevedo en el *Poema heroico* tiene la premeditada intención de burlarse de todo —del honor, de la épica, de las leyendas, del heroísmo, etc.— pero que su afilada pluma se embota cuando encuentra la belleza, ya sea la embaucadora de Angélica, ya la benefactora de la Naturaleza. Quizás en esto resida una de las claves interpretativas de la obra: la belleza no reside en lo que los humanos hacen —y la épica es, por antonomasia, el territorio de la acción—, ni depende tampoco de cómo se narre, no siendo la función del poeta crearla, sino tan solo describirla —y por aquí se vislumbra el arponazo a Góngora—. Todo lo demás, sobre todo cuando se agranda con ínfulas falsamente estéticas, es, parece decir Quevedo, justo motivo de risa, de parodia. Máxime cuando, como es el caso, la poesía intenta esconder una realidad que, pese a todo, escapa por los pliegues de una hipócrita mimesis. Es factible pensar que, en realidad, los caballeros de Carlomagno eran, solapando alguna exageración cómica, más cercanos a los descritos por Quevedo que a los retratados por Ariosto y, sobre todo, por Boiardo, pero aunque así no fuera, aunque se engañara el escéptico madrileño, lo cierto es que, para los tres poetas, estos mismos paladines de tan intangibles virtudes se dejan arrastrar, a veces hasta la locura, como el protagonista de Ariosto, no tanto por el amor —no se olvide que Angélica solo amará a Medoro— sino por la lascivia, el falso honor y la fama. Este es, sin duda, el principio de la parodia quevedesca.

Las estrofas del *Orlando innamorato*, II, 21-29 se transforman en Quevedo, II, 83-91<sup>30</sup>. Se trata del único caso en el que el número de estrofas originales y parodiadas es exactamente el mismo: nueve. Evidentemente, ya no es el Quevedo de las primeras estrofas, aquellas en las que casi multiplicaba el número de las del original con añadidos, ampliaciones, comentarios. Añádase, además, que el tono satírico y paródico ha descendido, siendo en los últimos dos bloques y especialmente en este último casi inexistente. Se podría decir, quizás no exagerando demasiado, que en estos dos últimos fragmentos analizados Quevedo más que hacer una parodia del *Orlando*, lo parafrasea. Se nota, sí, un cierto cansancio, como si faltara ya la musa inspiradora que tan buenos resultados ha dado en los primeros envites del poema.

30. Alarcos (1946, p. 43) y Caravaggi (1963, p. 329).

## 6. EL GÉNERO

El primero en ubicar el *Poema heroico* en un contexto genérico fue Luzán, a mediados del siglo XVIII, en el capítulo «Del estilo jocoso» (2008, II, 20, pp. 367-368):

A la deformidad propia o ajena puede reducirse y atribuirse otro principio de nuestra risa y otra rama y especie de estilo jocoso, que consiste en la desproporción, desconformidad y desigualdad del asunto respecto de las palabras y del modo, o al contrario de las palabras y del modo respecto del asunto, y por este medio viene a ser muy apreciable en lo burlesco lo que sería muy reprehensible en lo serio. Lo primero sucede cuando se hacen asunto y objeto principal de un poema los irracionales más viles y ridículos o también hombres muy bajos y menospreciables por su estado y por sus cualidades; y a éstos, ya irracionales, ya hombres despreciables, se atribuyen acciones y palabras propias de hombres grandes y de héroes famosos. Lo segundo sucede cuando, por el contrario, se atribuyen acciones plebeyas, palabras y modos bajos a héroes y personas de gran calidad. De esta especie de gracia es la *Batracomiomaquia*, o sea la guerra entre ranas y ratones, célebre poema de Homero, a cuya imitación se han escrito después con extremada gracia la *Gatomaquia*, de Burguillos; la *Mosquea*, de Villaviciosa, y otros; en Italia se celebra mucho la *Secchia rapita*, de Tassoni, y el *Orlando*, de Berni, cuyas huellas quiso seguir nuestro don Francisco Quevedo en su *Orlando*, poema que quedó solamente empezado, con harto sentimiento de las musas.

Aunque con un poco de confusión, Luzán establece con precisión el nacimiento y desarrollo de la épica burlesca, género a la que se adscribe el *Poema heroico*. En efecto, inauguraría el género la *Batracomiomaquia* parodiando la *Iliada* (Bonilla Cerezo y Luján Atienza, 2012 y 2014); y desde esta obra Luzán salta a dos ejemplos más en el Siglo de Oro: la *Moschea* de Villaviciosa (1615) y *La Gatomaquia* de Lope (1634) a los que, evidentemente, relaciona con la obra de Quevedo<sup>31</sup>. Si Lope fusionaba en su obra, por citar solo los más importantes, precedentes clásicos (*Batracomiomaquia*), italianos (Ariosto) y autóctonos (Villaviciosa), la *Moschea*, por su parte, es casi exclusivamente una libre adaptación de *La Moschaea* de Teófilo Folengo. Por aquí, por la imitación de los poetas italianos, recurso ampliamente utilizado en su poesía (Cacho Casal, 2003), la obra de Quevedo se acerca a la de Villaviciosa, sí, pero sobre todo a Folengo. Conviene precisar inmediatamente que nada tiene que ver el *Orlandino* de Folengo con esta obra de Quevedo. Publicado por primera vez en 1526 y con numerosas ediciones posteriores, este poema no tiene una actitud paródica hacia el modelo, por lo demás ampliamente admirado, sino un deseo de completar a Boiardo. Pero Folengo es, como se sabe, el máximo exponente del lenguaje *maccheronico*, mezcla de latín e italiano, con el añadido de algunos dialectos, usado sobre

31. Y pese a todo, Pierce, en su clásico estudio olvidó incluir la obra de Quevedo (1968<sup>2</sup>)

todo en la poesía satírica o goliardesca italiana. Pues bien, creo que el lenguaje utilizado por Quevedo, en el que se conjugan y fusionan con absoluta libertad el léxico culto y refinado de la épica con el plebeyo y callejero de la sátira, sin atender casi nunca a las convenciones del género, tiene alguna deuda no declarada con Folengo. El italiano le servía de excusa, además, para parodiar el lenguaje gongorino, pues Quevedo bien debía saber que el mismo había sido utilizado con un fin antipedantesco por los humanistas algunos años antes (Gigante, 2007). Quizás, por ello, el *Poema heroico* no solo pueda ser definido como épica burlesca, sino también como épica macarrónica, intentando designar así la utilización de un cierto tipo de lenguaje como el recurso principal para provocar la burla y la comicidad.

Pues bien, Folengo y su *Orlandino* nos llevan inevitablemente a otro ingenio italiano y a otro *Orlandino*. Aunque Malfatti (1964, pp. 20-21) manifestaba que era poco probable que Aretino hubiera influido en Quevedo, por mi parte opino que la influencia del italiano y de su obra *L'Orlandino* en la de Quevedo no solo existe, sino que es decisiva para la interpretación del poema. Si bien es cierto que Aretino no parece tener en la literatura española la importancia que debería dada la calidad y amplitud de su obra —aunque es cierto también que todavía no se le ha dedicado el interés que merece<sup>32</sup>— no lo es menos que a un lector como Quevedo, tan interesado —e influenciado— por la literatura italiana su obra no podía dejarle indiferente<sup>33</sup>.

Para intentar demostrar esta influencia me detendré exclusivamente en un par de ejemplos. El primero lo encontramos en las estrofas introductorias<sup>34</sup>.

Ariosto, *Orlando furioso*

1

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,  
le cortesie, l'audaci imprese io canto,  
che furo al tempo che passaro i Mori  
d'África il mare, e in Francia nocquer tanto,  
seguendo l'ire e i giovenil furori  
d'Ágramante lor re, che si diè vanto  
di vendicar la morte di Troiano  
sopra re Carlo imperator romano.

Aretino, *L'Orlandino*

1

Le eroiche pazzie, li eroichi umori,  
le traditore imprese, il ladro vanto,  
le menzogne de l'armi e de gli amori,  
di che il mondo coglion si inebria tanto,  
i plebei gesti e i bestiali onori  
de' tempi antichi ad alta voce canto,  
canto di Carlo e d'ogni paladino  
le gran coglionarie di cremesino.

Malfatti cree que «parece más probable que Aretino, lo mismo que Quevedo, haya hecho, con independencia el uno del otro, la parodia

32. Valgan como excepciones, entre otras, Calvo Rigal, (2001), Pueyo Casaus (2002) y Sáez, 2015.

33. *L'Orlandino* se publicó por primera vez en torno a 1540 en Venecia y tuvo un discreto éxito editorial con ediciones que llegan, con algún cambio en el título, hasta después de 1630. Ver Romei, ed., en Pietro Aretino (1995, pp. 364-386).

34. Todas las citas corresponden a las ediciones recogidas en la bibliografía.

del exordio del *Furioso*» (1964, p. 21), pero parece poco probable que habiendo publicado Aretino su obra en 1540 Quevedo no la conociese cuando comenzó a escribir la suya. Añádase, además, que comenzar ambas obras con casi idéntica estrofa del *Furioso* y no de Boiardo no puede ser casualidad, menos todavía tratándose de Quevedo.

El segundo ejemplo se refiere a la alusión a Turpín y su función en la narración.

Boiardo, <i>Orlando innamorato</i>	Aretino, <i>L'Orlandino</i>
3	2
Questa novella è nota a poca gente, Perché Turpino istesso la nascose, Credendo forse a quel conte valente Esser le sue scritte dispettose, Poi che contra ad Amor pur fu per- dente Colui che vinse tutte l'altre cose: Dico di Orlando, il cavalliero adatto. Non più parole ormai, veniamo al fatto.	Sta' cheto, ser Turpin, prete poltrone, mentre squinterno il vangelo alla gente; taci, di grazia, istorico ciarlone, ch'ogni cronica tua bugiarda mente. Mercé vostra, pedante cicalone, ciascun poeta e ciaratan valente dice tante menzogne in stil altiero che di aprir bocca si vergogna il vero.
	3
	Per colpa tua, cronichista ignorante, nulla tenensis, vescovo Turpino, drieto carotte ci caccia il Morgante et il Boiardo <e 'l> Furioso divino; per le ciacchere tue e fole tante fa dir Marfisa al gran Pietro Aretino, vangelista e profeta, [e] tal bugia che un monsignor se ne vergognaria.

La escueta alusión de Boiardo, quizás por considerar que el personaje era ya conocido suficientemente por sus lectores, se convierte, en Aretino, en dos estrofas centradas absolutamente en el personaje. La estrofa que le dedica Quevedo, también exclusivamente dedicada a él, bien pudiera seguir la estela del italiano, sobre todo porque coinciden, además de otras burlas sobre el personaje, en considerar a Turpín un confuso narrador de la historia. Añádase, además, que ambos, Aretino y Quevedo, encuentran en la caótica narración de Turpín la razón de ser de su obra, teniendo la necesidad de poner orden en la misma<sup>35</sup>.

Como sea, creo que la principal influencia de Aretino en Quevedo se ve en la intención de su obra. Como ha puesto convenientemente de relieve la crítica<sup>36</sup>, el objetivo de Aretino en su *Orlandino* era no

35. En efecto, el verso de Aretino «mentre squinterno il vangelo alla gente», en metafórica pero clara alusión a la necesidad de explicar («squinternare») el texto («vangelo») lo imita Quevedo en los 1, est. 10, vv. 5-6.

36. La bibliografía sería demasiado amplia, por lo que me limito a remitir al trabajo de Capoferri (2000).

tanto parodiar uno u otro *Orlando*, sino ridiculizar toda la literatura caballescica italiana y, con ella, los ideales y el mundo que representaban. No puede ser casual que el intento de Quevedo con su *Poema heroico* fuera exactamente el mismo. Si *L'Orlandino* se presentaba como un ataque frontal a la canonización de Ariosto y su *Furioso* como modelos literarios imperantes, al denunciar «tante menzogne in stil altiero» (*L'Orlandino*, I, 2), esto es, poniendo de relieve la disparidad entre el majestuoso estilo utilizado y el contenido o mensaje de la obra literaria, Quevedo, por su parte, con ingeniosa inversión y pisando las huellas ya trazadas por el italiano, se ocupaba de contar con altisonante tono y alambicado léxico un mundo tan soez y degradado en la realidad como idealizado y mítico en la literatura: *tante brutezze in stil altiero*. Actualizando en clave barroca y desengañada un otrora ideal propuesto programáticamente como modelo de comportamiento, Quevedo no está solo parodiando el mundo caballescico, sino, en efecto, actualizándolo: aquello, las aventuras de Orlando, los ideales caballescicos, ese mundo maravilloso del que nos hablan los poetas, fue entonces; ahora –gruñe el madrileño escondido en la gruta de sus trasnochados ideales– los «héroes» se comportarían tal y como él nos los describe: patéticos, grotescos, animalizados. Y, sin embargo, el «estilo brujo» permanece. A la postre, Quevedo parece decirnos que en la mimesis no cuenta tanto la realidad representada sino el lenguaje que la describe y que, a través de este, es posible no solo manipularla, sino incluso eliminarla, concibiendo así el poeta una obra donde el incauto lector quede, en efecto, embrujado por la sublime fonética sin darse cuenta de la vacuidad del argumento. Sí, es un ataque tan frontal como subrepticio y culto a Góngora y a su *Polifemo*, pero ocurre que en su ejecución nunca antes estuvo Quevedo tan cerca estéticamente de Góngora, quizás porque, en el fondo, era más lo que íntima y poéticamente les unía que lo que su circunstancia les separaba.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alarcos, Emilio, «El *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el Enamorado*», *Mediterráneo*, 4, 1946, pp. 25-63.
- Aretino, Pietro, *L'Orlandino*, en *Poemi cavallereschi*, ed. Danilo Romei, Roma, Salerno editrice, 1995, pp. 215-236.
- Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, ed. Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 2015, 2 vols.
- Asensio, Eugenio, «Reloj de arena y amor en una poesía de Quevedo (fuentes italianas derivaciones españolas)», *Dicenda*, 7, 1987, pp. 17-32.
- Astrana Marín, Luis, *La vida turbulenta de Quevedo*, Madrid, Editorial «Gran Capitán», 1945.
- Boiardo, Matteo Maria, *Orlando innamorato*, ed. Aldo Scaglione, Torino, UTET, 1963<sup>2</sup>, 2 vols.
- Bonilla Cerezo, Rafael y Ángel Luis Luján Atienza, «La *Perromachia* de Pisón y Vargas: épica burlesca, novela, comedia fabulosa», *Criticón*, 115, 2012, pp. 193-218.



- Bonilla Cerezo, Rafael y Ángel Luis Luján Atienza, ed., *Zoomaquias. Épica burlesca del siglo XVIII*, Madrid, Iberoamericana, 2014.
- Cacho Casal, Rodrigo, «González de Salas editor de Quevedo: *El Parnaso español* (1648)», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, 43, 2001, pp. 245-300.
- Cacho Casal, Rodrigo, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 2003.
- Cacho Casal, Rodrigo, «L nimico empio de l'umana natura: Quevedo, Ariosto y la artillería», *La Perinola*, 10, 2006, pp. 33-46.
- Cacho Casal, Rodrigo, *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.
- Calvo Rigual, Cesáreo, «Sobre la recepción de Aretino en España a través de sus traducciones», *Quaderns d'Italìa*, 6, 2001, pp. 137-154.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel, «La erudición ingeniosa de González de Salas en los preliminares de la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 7, 2003, pp. 147-190.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel, *La poesía de Quevedo*, Vigo, Universidad de Vigo, 2007.
- Capoferri, Federica, «De' gesti antiqui una chimera: i Poemi Cavallereschi di Pietro Aretino», *Rivista di Studi Italiani*, 2, 2000, pp. 44-67.
- Caravaggi, Giovanni, «Il Poema eroico "De las necedades y locuras de Orlando el enamorado" di Francisco de Quevedo y Villegas», *Letterature moderne*, xi, 1963, pp. 325-342 y 461-474.
- Crosby, James O., «La huella de González de Salas en la poesía de Quevedo editada por Pedro de Aldrete», *Homenaje a don A. Rodríguez-Moñino*, ed. J. H. Herriot et al., Madrid, Castalia, 1966, vol. 1, pp. 111-123.
- Crosby, James O., *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967.
- Del Piero, Raúl A., «La respuesta de Pérez de Montalbán a la *Perinola* de Quevedo», *Modern Language Association*, 76, 1961, pp. 40-47.
- Fernández-Guerra y Orbe, Aureliano, ed., *Francisco de Quevedo, Obras completas*, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1897-1907, 3 vols.
- Fernández Mosquera, Santiago, «La hora de la reescritura en Quevedo», *Criticón*, 79, 2000, pp. 65-86.
- Fernández Mosquera, Santiago, *Quevedo: reescritura e intertextualidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- Gigante, Claudio, «La tradizione del macaronico nell'età della Riforma. Dagli «erasmiani» a Rabelais (attraverso Folengo)», en *Gli «irregolari» nella letteratura. Eterodossi, parodisti, funamboli della parola*, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 93-115.
- González Miranda, Marta, «La *Compositio* en el canto I del *Poema Heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado* de Quevedo», *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la AISO*, coords. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato, Madrid, Iberoamericana, 2004, vol. 1, pp. 929-941.
- González Ollé, Fernando, «El problema de la prioridad entre dos obras de Quevedo: el *Orlando* y las *Octavas contra Morovelli*», en *Ex Libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, coord. Antonio Lorente Medina et al., Madrid, UNED, 1993, vol. 1, pp. 285-298.
- Lombó Mulliert, Pablo, «Lectura y traducción en Quevedo: el «Orlando» de Hernando de Acuña», *Miríada Hispánica*, 3, 2011, pp. 81-98.
- Luzán, Ignacio de, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2008.

- Malfatti, María E., ed., Francisco de Quevedo, *Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado*, Barcelona, Sociedad Alianza de Artes Gráficas, 1964.
- Mata Induráin, Carlos, «Aspectos satíricos y carnalescos del *Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado*», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, III, 2000, pp. 225-248.
- Merimée, E., *Essai sur la vie et les oeuvres de F. de Quevedo*, Paris, Alphonse Picard, Editeur, 1866.
- Pacheco de Narváez, Luis, *El Tribunal de la justa venganza*, ed. Victoriano Roncero López, Pamplona, Eunsa, 2008.
- Plata, Fernando, «Contribución al estudio de las fuentes de la poesía satírica de Quevedo: Ateneo, Berni y Owen», *La Perinola*, 3, 1999, pp. 225-247.
- Pierce, Frank, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Credos, 1968<sup>2</sup>.
- Pueyo Casaus, María del Pilar, «La desmitificación en la sátira de Pietro Aretino (*L'Orlandino*) y en el capítulo xvi de la segunda parte del *Quijote*», en *Estudios de literatura comparada: Norte y Sur; la sátira, transferencia y recepción de géneros y formas textuales. Actas del XIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (León, 2000)*, coord. J. E. Martínez Fernández, León, Universidad de León, 2002, pp. 391-400.
- Quevedo, Francisco de, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas castellanas [...] Que con adorno, y censura, ilustradas, y corregidas, salen ahora de la Librería de Don Ioseph Antonio González de Salas*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648 [BNE, R / 15289]
- Quevedo, Francisco de, *Las tres musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español [...] Sacadas de la librería de Don Pedro Aldrete Quevedo y Villegas*, Madrid, Imprenta Real, 1670 [BNE, R-302288]
- Quevedo, Francisco de, *Obras completas. Poesía original*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1963.
- Quevedo, Francisco de, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1971, 3 vols.
- Quevedo, Francisco de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. Ignacio Arellano y Lía Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.
- Saez, Adrián J., «Aretino y Quevedo: perfiles de la poesía pictórica», en «Artes hermanas: poesía, música y pintura en el Siglo de Oro», ed. Jesús Ponce Cárdenas, *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Poetry*, 20, 2015, pp. 119-149.
- Tobar Quintanar, María José, «La autoridad de *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas castellanas*: criterio editorial para la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 17, 2013, pp. 335-356.
- Valbuena Prat, Ángel, *Historia de la Literatura Española*, Barcelona, G. Gili, 1937.