

# FRANCISCO DE QUEVEDO

## *SILVAS*

Edición crítica y anotada de

**Alfonso Rey & María José Alonso Veloso**



Ediciones Universidad  
**Salamanca**







FRANCISCO DE QUEVEDO

*SILVAS*

TEXTOS RECUPERADOS

XLI

*Colección fundada por*

PEDRO M. CÁTEDRA

*Dirección*

FRANCISCO BAUTISTA

*Consejo científico*

AMAIA ARIZALETA (UNIVERSIDAD DE TOULOUSE-JEAN JAURÈS)

JUAN CARLOS CONDE (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA)

INÉS FERNÁNDEZ-ORDOÑEZ (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID & RAE)

ALEJANDRO GARCÍA REIDY (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA)

ALBERTO MONTANER (UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA)

MARÍA MORRÁS (UNIVERSIDAD POMPEU FABRA)

LOLA PONS (UNIVERSIDAD DE SEVILLA)

PEDRO SÁNCHEZ-PRieto BORJA (UNIVERSIDAD DE ALCALÁ)

JAVIER SAN JOSÉ LERA (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA)

REBECA SANMARTÍN BASTIDA (UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID)

JESÚS R. VELASCO (UNIVERSIDAD DE YALE)

JUAN MIGUEL VALERO MORENO (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA)

MARÍA JOSÉ VEGA RAMOS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA)

*Coordinación*

IVÁN PÉREZ MIRANDA (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA)

FRANCISCO DE QUEVEDO

*SILVAS*

EDICIÓN CRÍTICA Y ANOTADA DE  
ALFONSO REY  
MARÍA JOSÉ ALONSO VELOSO



Ediciones Universidad  
**Salamanca**

TEXTOS RECUPERADOS, XLI

© Ediciones Universidad de Salamanca  
y los autores  
1.ª edición: septiembre, 2024

ISBN (impreso): 978-84-1311-999-1 DL: S-234/2024  
ISBN (PDF): 978-84-1311-328-9

Motivo de cubierta:  
Dibujo de Francisco de Goya: *Vista de Madrid desde la Puerta del Ángel  
en las proximidades del Manzanares*, ca. 1775-1776.

Ediciones Universidad de Salamanca  
eusal.es

Maquetación:  
Intergraf

Impresión y encuadernación:  
Nueva Graficesa

Hecho en la Unión Europea-Made in the EU

*Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse  
ni transmitirse sin permiso escrito de Ediciones Universidad de Salamanca.*



La colección Textos Recuperados de Ediciones Universidad de Salamanca  
está acreditada con el sello de calidad en ediciones académicas CEA-APQ,  
sello promovido por la Unión de Editoriales Universitarias Españolas (UNE),  
y avalado por ANECA y FECYT.



QUEVEDO, Francisco de, 1580-1645, autor  
Poesía. Selección

Silvas / Francisco de Quevedo ; edición crítica y anotada de Alfonso Rey, María José Alonso  
Velo. — 1.ª edición: septiembre, 2024. — Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, [2024]  
412 páginas. — (Textos recuperados ; XLI)

DL S 234-2024. — ISBN 978-84-1311-999-1 (impreso). — ISBN 978-84-1311-328-9 (PDF)  
1. Quevedo, Francisco de, 1580-1645-Crítica e interpretación. I. Rey, Alfonso, autor de contenido  
textual suplementario. II. Alonso Velo, María José, 1967-,  
autor de contenido textual suplementario.  
821.134.2-14<sup>7</sup>16<sup>7</sup>  
821.134.2 Quevedo, Francisco de 1.07

---

## TABLA

NOTA PRELIMINAR.....	11
SIGLAS Y ABREVIATURAS .....	13

## ESTUDIO

I. LAS SILVAS DE QUEVEDO .....	17
Inventario.....	17
El libro de silvas .....	24
Quevedo y Estacio .....	31
Temas, estilo y métrica.....	38
II. ESTUDIO TEXTUAL.....	45
III. FUENTES MANUSCRITAS E IMPRESAS.....	135
IV. TEXTO CRÍTICO Y NOTAS .....	157

## EDICIÓN

SILVA PRIMERA. <i>La soberbia</i> .....	161
SILVA SEGUNDA. <i>El sueño</i> .....	167
SILVA TERCERA. <i>La mina de oro. Contra la codicia</i> .....	174
SILVA CUARTA. <i>Roma antigua y moderna</i> .....	181
SILVA QUINTA. <i>Exhortación a una nave nueva al entrar en el agua</i> .....	197
SILVA SEXTA. <i>Farmaceutria o medicamentos enamorados</i> .....	203

SILVA SÉPTIMA. <i>El reloj de arena</i> .....	219
SILVA OCTAVA. <i>Reloj de campanilla</i> .....	223
SILVA NONA. <i>Al polvo de un amante que en un reloj de vidrio servía de arena a Floris, que le abrasó</i> .....	228
SILVA DÉCIMA. <i>El reloj de sol</i> .....	232
SILVA 11. <i>Execración contra el inventor de la artillería</i> .....	235
SILVA 12. <i>A los huesos de un rey que se hallaron en un sepulcro, ignorándose, y se conoció por los pedazos de una corona</i> .....	244
SILVA 13. <i>A un ramo que se desgajó con el peso de su fruta</i> .....	252
SILVA 14. <i>Amante que vuelve a ver la fuente de donde se ausentó</i> .....	256
SILVA 15. <i>Himno a las estrellas</i> .....	263
SILVA 16. <i>El yelmo de Segura de la Sierra, monte muy alto, al austro</i> .....	270
SILVA 17. <i>El escarmiento</i> .....	274
SILVA 18. <i>Ansia de amante porfiado</i> .....	283
SILVA 19. <i>Al jabalí a quien dio muerte con una bala la serenísima infanta doña María, después reina de Hungría y emperatriz de Alemania</i> ....	288
SILVA 20. <i>Describe una recreación y casa de campo de un valido de los señores Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel</i> .....	296
SILVA 21. <i>Quéjase del rigor de una hermosura que no le miró por mirar a un hombre muerto, que tenían en público para que le reconociesen</i> ..	304
SILVA 22. <i>El pincel</i> .....	307
<i>Apéndice. En alabanza de la pintura de algunos pintores españoles</i> ..	318
SILVA 23. <i>A don Jerónimo de Mata, en el libro de Las tristezas de Amarilis</i> .....	326
SILVA 24. <i>Abomina el abuso de la gala en los disciplinantes, con que alguno ha quedado ya persuadido y se azota retirado; y se podría esperar el mismo efecto en muchos que lean ésta</i> .....	334
SILVA 25. <i>Alaba la calamidad</i> .....	343
SILVA 26. <i>El arroyo</i> .....	347
SILVA 27. <i>Exequias a una tórtola que se quejaba, viuda, y después se halló muerta</i> .....	350
SILVA 28. <i>Túmulo de la mariposa</i> .....	355
NOTAS BIBLIOGRÁFICAS.....	359
BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	381

---

## NOTA PRELIMINAR

**L**A PRESENTE EDICIÓN crítica y anotada de la colección de silvas escritas por Quevedo a la manera de Estacio forma parte del proyecto de editar del mismo modo toda su obra poética, tal como dejamos establecido en el estudio introductorio de *Francisco de Quevedo. Poesía completa*, Barcelona, Castalia, 2021. La realización de este libro corresponde a lo previsto en la memoria del proyecto *Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 1: las silvas* (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, PGC2018-093413-B-I00; AEI/FEDER, UE).



---

## SIGLAS Y ABREVIATURAS

- Aj* Lisboa, Biblioteca da Ajuda, ms. 52-IX-27  
*Aq* *Cancionero antequerano* (ms.) tomo tercero (Lara Garrido 1988)  
*Hs* Nueva York, Hispanic Society of America, ms. B/2361  
*Cb* Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina, ms. 83-4-39  
*E* Évora, Biblioteca Pública, ms. CXIV/1-3  
*F* Palma de Mallorca, Biblioteca de Bartolomé March, ms. MA23-05-08 (*Flores de poetas*)  
*N* Nápoles, Biblioteca Nazionale, ms. XIV.E.46  
*Rm<sub>1</sub>* Madrid, Real Academia Española (Fondo Rodríguez-Moñino), ms. Rm-6709  
*Rm<sub>2</sub>* Madrid, Real Academia Española (Fondo Rodríguez-Moñino), ms. Rm-6215  
*Rm<sub>3</sub>* Madrid, Real Academia Española (Fondo Rodríguez-Moñino), ms. Rm-6636  
2883 Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 2883  
4117 Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 4117  
4141 Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 4141  
8486 Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 8486  
18405 Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 18405  
*T* *Las tres musas últimas castellanas*, Madrid: Imprenta Real, 1670  
*T<sub>2</sub>* *Las tres musas últimas castellanas*, Madrid: Imprenta Real, 1670, segunda edición  
*Blecua* Blecua 1969-1981  
*Rocha* Rocha de Sigler 1994



# ESTUDIO



---

# I

## LAS SILVAS DE QUEVEDO

### INVENTARIO

UN CATÁLOGO APROXIMADO de las silvas escritas por Quevedo ofrece estas cifras en bruto: 12 en *Anacreón castellano*, 13 en *Heráclito cristiano*, 5 en *El Parnaso Español*, 30 en la musa *Calíope*, de *Las tres musas últimas*, 15 en la musa *Urania* de ese mismo libro, 10 en el manuscrito M-139 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, 19 en *Lágrimas de Jeremías*, 60 en la traducción del *Manual de Epicteto* y una de 594 versos en la traducción de Focílides<sup>1</sup>. Este cómputo, orientativo, es susceptible de ser ampliado o reducido según la noción que se tenga de silva, vocablo que se empleó en el siglo xvii de un modo poco preciso. En una anotación marginal de su ejemplar de la *Retórica* de Aristóteles (Lyon 1547, f. 414), Quevedo hizo este comentario: «Oración pedestre es la que corre libre como quiere y por eso pierde gravedad. Deste género es la que yo usé primero con nombre que yo la puse de silva en España». A juzgar por esas palabras lo decisivo en su caso sería el estilo suelto, la libertad constructiva más que la métrica propiamente dicha. Solo así cabe explicar ese papel inaugural que se atribuye, pues desde un punto de vista estrictamente métrico es difícil saber a quién le correspondería la primacía. En cualquier caso, esas palabras no suponen una reivindicación pública, sino una confidencia que Quevedo hizo para sí mismo, por lo cual no cabe dudar de la sinceridad de su convicción, exacta o no<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Más adelante matizamos lo relativo al número de silvas de *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas*, explicando ciertas interferencias y duplicaciones.

<sup>2</sup> El comentario parece posterior a 1623, porque en otro lugar Quevedo menciona la jácara «Añasco el de Talavera», compuesta por esa fecha. Véase Luisa López Grigera 1998, 38. La caligrafía

En la conciencia de género juega un papel importante la denominación con que se le identifica, y una razón por la cual esta novedosa forma poética tardó en tener un reconocimiento inequívoco radica en que careció en muchos casos de un rótulo preciso. Esto es aplicable a Quevedo, que no parece haber bautizado a sus silvas con tal nombre hasta un momento relativamente tardío, más o menos en torno a la etapa reflejada en los manuscritos Rodríguez-Moñino, Évora y Nápoles<sup>3</sup>, acerca de los cuales damos información en el estudio textual de la presente monografía. En *Heráclito cristiano* hay once silvas que conviven con sonetos, pero todas esas composiciones se denominan salmos. No llevan título las silvas de las *Flores* de 1611. El manuscrito de Ajuda, que recoge muy ordenadamente varios poemas de Quevedo, rotula correctamente sus romances, sátiras y madrigales, pero en lo tocante a las silvas se limita a indicar «de don Francisco de Quevedo». Lo mismo se puede decir de las recopilaciones de los manuscritos de la Biblioteca Nacional. Hay que centrarse en los tres manuscritos antes citados –cuyas fechas de redacción son difíciles de precisar– para conjeturar que, en algún momento de entre 1615 y 1618, Quevedo decidió dar el nombre de silva a los poemas que iba escribiendo.

Hasta donde se sabe, tampoco ofreció una definición de silva. Desde el punto de vista métrico parece haberla entendido muy flexiblemente, pues del mismo modo que denominó así a composiciones en estrofas regulares dejó sin definición a poemas formados por una sucesión regular de heptasílabos y endecasílabos<sup>4</sup>. Esa escasa concreción terminológica contrasta con la coherencia y disciplina versificatoria de sus silvas, basadas en una cuidadosa alternancia

---

de esas anotaciones se asemeja a la de los autógrafos de fecha tardía como, por ejemplo, *Virtud militante* (1635). Por todo ello se puede decir que Quevedo manifestó esa opinión en un momento avanzado de su vida, con suficientes elementos de juicio.

<sup>3</sup> Según Antonio Alatorre 1988, 20 durante la juventud de Quevedo la palabra silva no indicaba una forma métrica determinada. Sobre el concepto de silva que Quevedo podría haber tenido hacia 1613, véase María José Alonso Veloso 2022, 104-109. Esa noción parece que se fue precisando con el transcurso de los años.

<sup>4</sup> Tomando como referencia la lista de 37 silvas y canciones que aparece en las páginas 124-125 de *Las tres musas últimas*, Manuel Ángel Candelas Colodrón 1997, 77-81 resumió: ocho composiciones escritas en sextetos, con diversas innovaciones sobre el esquema usual; tres en octavas reales, una en quintillas, otra en estancias, otra en tercetos, otra en forma de estrofa pindárica y otra en forma de romance. Es obvio que Quevedo denominó silva a lo que quiso, con independencia de su forma métrica, permitiéndose, incluso, alterar sus rótulos: por ejemplo, los poemas «¡Ay, cómo en estos árboles», «Pues reinando en tus ojos», «¡Oh vos, troncos, anciana» y «¡Oh Floris, quién pudiera», que forman parte de la colección de silvas del manuscrito de Nápoles, dejaron de pertenecer a tal categoría cuando, trasladados posteriormente a la musa Erato, pasaron a denominarse madrigales.

de versos cortos y largos, regularidad en las rimas, profusión de pareados y preferencia por los poemas de moderada extensión.

En la sección de *Rhitmica de Primus Calamus*, Juan Caramuel dedicó el capítulo 18 al deslinde entre la canción, el madrigal y la silva, aunque apenas se interesó por esta última. Se explicó así: «Si el poema tiene varias estrofas con la misma forma [...] sea denominado *canción*, a no ser que posea un vocablo específico. Si no está dividido en estrofas uniformes, y, sin embargo tiene veinte versos o menos, sea denominado *madrigal*. Y si tiene más, *silva*»<sup>5</sup>. Tal vez la justificación de dicha cifra se encuentra en esta otra afirmación: «ninguna de las estrofas de las canciones sobrepasa los veinte versos, pues si alguno de los poetas antiguos los sobrepasa, han sido reducidos por los más modernos». También mostró su desacuerdo con quienes proponían que el madrigal «contenga doce versos o menos». En realidad, toda su disertación, con referencias a Esquilache, Salcedo Coronel y Góngora, está orientada a mostrar que los madrigales carecen de ley. Su criterio diferenciador no sirve para Quevedo, quien, por citar un ejemplo, rotuló como madrigal el poema de 37 versos «Quién dijera a Cartago» incluido en *Lágrimas de Jeremías castellanas*, el cual, con leves diferencias y un verso más, aparece como salmo en *Heráclito cristiano*<sup>6</sup>. En consecuencia, será conveniente hablar de las silvas de Quevedo con un criterio flexible<sup>7</sup>.

Volviendo al cómputo de las silvas quevedescas, habrá que contentarse con ofrecer una cifra orientativa, porque en ella entran poemas sin título alguno junto a los que llevan otro diferente, como sucede con los salmos de *Heráclito cristiano* y *Lágrimas de un penitente*<sup>8</sup>. En el caso de la traducción de Epicteto

<sup>5</sup> Caramuel 2007, 313.

<sup>6</sup> Los poemas de Juan de Jáuregui «Esta imperial efigie, en oro impresa» y «Güésped que mi semblante», que tienen, respectivamente, 25 y 45 versos, se denominan madrigales en las *Rimas* de 1618.

<sup>7</sup> Escribió Manuel de Faria y Sousa en *Fuente de Aganipe* (fol. L4r): «Esta silva, y otra que va delante, he distribuido en ramas, para suavizar la lección; y ellas ordenadas de manera que parece cada poema una composición de madrigales». Las silvas de Quevedo rara vez ofrecen esa sensación de agrupación de unidades menores. Sobre sus madrigales, véase Alonso Veloso 2012a.

<sup>8</sup> Quevedo escribió simultáneamente silvas y salmos –cuya delimitación no es fácil de establecer–, buscando en ambos casos nuevos caminos con relación al petrarquismo profano y la poesía religiosa de sus días. Su temprano interés por el salmo penitencial coincide con la boga del mismo en otras literaturas, como la italiana, la francesa (el salterio de Clément Marot) y la inglesa. En el caso de esta última pueden recordarse los salmos penitenciales de Wyatt, basados en modelos italianos, los de Earl of Surrey, con diversas combinaciones métricas, y los de Sidney. Como señalaron Hannibal Hamlin et alii 2009, xii, en su edición del salterio de Sidney, «the metrical Psalm rivalled the Petrarchan love poem as the popular lyric mode for English poets». Más información en Rivkah

se puede debatir si se trata de una sola silva o de una serie de 54, una por cada capítulo del *Manual*, aunque parece más adecuado el segundo criterio, en la medida en que los capítulos del original griego fueron traducidos por Quevedo en silvas métricamente independientes.

La cronología y el itinerario de sus silvas se pueden reconstruir con fechas precisas: *Anacreón castellano*, 1609; *Focílides*, 1609; *Flores de poetas*, de Antonio Calderón, 1611<sup>9</sup>; *Lágrimas de Jeremías castellanas*, 1613; *Heráclito cristiano y segunda arpa a imitación de la de David*, 1613. Estos datos indican el temprano interés que sintió Quevedo por la silva, convertida en un instrumento esencial de su producción lírica. Aunque en esos años predominó la temática moral y religiosa basada en fuentes clásicas y bíblicas, las paráfrasis de *Anacreón castellano* y los siete poemas incluidos en las *Flores de poetas* de Calderón indican que otras tradiciones y asuntos también despertaron su interés. Probablemente son de redacción posterior sus silvas burlescas, cuatro de ellas contra Góngora. Más tardía –si no en su redacción, en su publicación– fue la traducción del manual de Epicteto, que apareció impreso en 1635 junto con la del pseudo Focílides, del que se conoce una versión manuscrita anterior datada en 1609. Las silvas incluidas en la musa *Calíope* de *Las tres musas últimas castellanas* (1670) contienen revisiones de redacciones previas, de modo similar a la transformación de *Heráclito cristiano* en *Lágrimas de un penitente*. Esas silvas que, convencionalmente, podemos denominar eruditas no tienen equivalente en los núcleos andaluces –Espinosa, Rioja, Arguijo, Jáuregui, Góngora, el grupo granadino–, y este rasgo distingue a Quevedo. También lo hace el hecho de que desde el comienzo de su trayectoria tendió a articular sus silvas dentro de una estructura mayor, libro<sup>10</sup>, cancionero o serie, coincidiendo en ese aspecto con

---

Zim (1987). Sobre la presencia del salterio en Quevedo, véase Antonio Ramajo Caño 2022, y sobre las versiones de los salmos en el Siglo de Oro español, Valentín Núñez Rivera 1993.

<sup>9</sup> «Segunda parte de las Flores de poetas ilustres de España es título inapropiado que, con intención de vincularla a la Primera parte [...] de las Flores de Espinosa, pusieron J. Quirós de los Ríos y F. Rodríguez Marín al editar la antología poética que realizó don Juan Antonio Calderón, y cuya dedicatoria dirigida a don Diego López de Haro, marqués del Carpio, aparece fechada en 1611 [...] su portada conserva el título original de *Poemas ilustres* y, sobrepuesto el definitivo: *Flores de poetas*» (José Lara Garrido 1997, 169-170).

<sup>10</sup> Propiamente el vocablo libro, que Quevedo no utilizó, habría que entenderlo como lo que finalmente llegó a ser: parte de un volumen, en este caso *El Parnaso español*, siguiendo una de las acepciones que tiene esa palabra. No hay indicios de que hubiese pretendido su publicación en forma de volumen exento, manuscrito o impreso, como hizo Estacio. Tampoco preparó para sus silvas un prólogo similar al que escribió en su día para *Heráclito cristiano*, concebido en aquel momento como un cancionero independiente, dedicado a una persona concreta. Pueden recordarse aquí las

lo que más tarde harían, aunque de modo diferente, Lope de Vega o Soto de Rojas. Debe añadirse que la influencia de Estacio convive con otros estímulos, de modo que resulta difícil deslindar los que desembocan en Quevedo, cuyas silvas aparecen inmersas desde su inicio en una «atmósfera densa de poesía clásica, italiana y española [con] el lenguaje de una cultura ya moldeada por otros maestros»<sup>11</sup>.

En España se llegó a la silva principalmente por dos caminos, transformación de alguna modalidad poética preexistente e imitación de algún autor foráneo. El primero de esos dos factores, tal vez el más decisivo, vino determinado por la evolución del madrigal, el prestigio del endecasílabo suelto<sup>12</sup>, la modificación de la oda moral, el cultivo de los salmos religiosos, el creciente gusto por la poesía descriptiva y la búsqueda de nuevos cauces métricos<sup>13</sup>. El segundo factor

---

precavidas palabras de Petrarca al comienzo de *De sui ipsius et multorum ignorantia*: «Liber quidem dicitur, colloquium est: nil de libro haber praeter nomen, non molem, non ordinem, non stilum, non denique gravitatem, ut qui cursim in itinere appropriante conscriptus sit. Sed ideo librum appellare mens fuit, ut parvo te munere» ('He llamado a esta obra un libro, pero es en realidad una conversación. Excepto por el nombre, no tienen ninguna de las cualidades de un libro –ni amplitud, ni estructura, ni estilo o gravedad–, pues fue escrito rápidamente durante un viaje apresurado [...] He querido dignificar mi obrita con una envoltura atractiva, y la he llamado libro cuando la podría haber llamado carta').

<sup>11</sup> Con estas palabras Eugenio Asensio 1983, 35 señaló el contexto de Quevedo. Rey 2021 estudió la posición de Quevedo ante la silva. Otros investigadores aportaron datos sobre influjos concretos. Rodrigo Cacho Casal 2012a analizó cuatro silvas de Quevedo dentro de un escenario cultural europeo. Enrique Moreno Castillo 2017 y Ramajo Caño 2021 y 2022 señalaron las abundantes reminiscencias clásicas, junto con otras de diferente procedencia. Las fuentes italianas de las silvas de relojes fueron comentadas por Asensio 1988, Antonio Gargano 2004 y Adrián J. Sáez 2022. Añádase a ello Vitaniello Bonito 1995. Es preciso recordar que dos silvas, «Al tronco y a la fuente» y «Yace pintado amante», epicedios elegíacos de dos animales, no figuran en la edición de 1670 sino en la poesía funeral de la musa I, por decisión de José Antonio González de Salas.

<sup>12</sup> Suele recordarse la traducción en verso suelto de la *Aminta*, por Jáuregui 1607, pero es preciso tener en cuenta a otros poetas del xvı que escribieron valiosas composiciones en versos sueltos, como Juan de Mal Lara o Francisco de Aldana (*Fábula de Faetonte*, *Cartas*), poeta bien conocido por Quevedo, el cual, podemos recordarlo aquí, tradujo a Lucano en endecasílabos sueltos en un pasaje de *Discurso de todos los diablos*.

<sup>13</sup> Véanse Karl Vossler 1946, Mauricio Molho 1977, Asensio 1983, Alatorre 1988, Elias L. Rivers 1988, Aurora Egido 1990a, Pablo Jauralde Pou 1991a y 1991b y Juan Montero Delgado y Pedro Ruiz Pérez 1991 en lo relativo a la aparición de la silva. Esta conoció un notable desarrollo didáctico (religioso, civil y moral, respectivamente) en *Aula de Dios* (1637) de Miguel de Dicastillo, en la *Selva militar y política de Bernardino Rebolledo* (1652) y en *El siglo pitagórico* de Enríquez Gómez (segunda edición 1682). En las dos últimas se puede discernir el influjo de Quevedo y su *Sermón estoico de censura moral*.

se encuentra en el impulso proporcionado por la silva neolatina,<sup>14</sup> la influencia de la poesía italiana<sup>15</sup> y la directa imitación de Estacio, que será analizada con más detalle en páginas ulteriores<sup>16</sup>. Todos esos cauces confluyen en Quevedo desde una época temprana, señal de que estuvo presente desde el principio en el desarrollo del nuevo género. Es comprensible el orgullo que muestra en su ejemplar de la *Retórica* aristotélica, atribuyéndose un papel destacado. Sus silvas, pues, deben entenderse dentro de la dinámica de los géneros poéticos del siglo XVII, cuando se diluyen los contornos tan definidos que tenían en el siglo anterior. Es fácil imaginar el interés de Quevedo por la novedosa forma poética, entre otros motivos porque le permitió situarse de un modo original ante el panorama poético de sus días. El hecho de que hubiese vertido en silvas el manual de Epicteto cuando El Brocense y Gonzalo Correas lo habían hecho en prosa es otra muestra del aprecio que sintió por el novedoso género poético.

No quedaría completo este esbozo de los antecedentes de la silva de Quevedo sin una referencia a aquellos contemporáneos suyos que también la cultivaron<sup>17</sup>. El caso más interesante lo ofrece Francisco de Rioja, con quien Quevedo mantuvo

<sup>14</sup> No parece que la silva neolatina hubiese tenido incidencia visible en Quevedo, pero debe ser recordada en la medida en que contribuyó a afianzar el interés por el libro de Estacio. «Para el humanismo el modelo de Estacio es un modelo abierto en el que se puede colocar, como estipula Escalígero, cualquier tema de carácter panegírico de la vida de un hombre, desde el nacimiento, como el *genethliacon*, hasta el epicedio, pasando por otras circunstancias y sus correspondientes géneros», señaló Juan Francisco Alcina Rovira 1991, 139. Según él, de las colecciones italianas de Poliziano y Mantuano derivan las silvas españolas de Juan Ángel González y la peculiar serie narrativa de Antonio Serón, cuyo *Silvarum liber* está fechado en 1566. No se conoce en detalle la influencia de esta poesía neolatina, que suscitó tanto fervor en la Universidad de Leiden, sobre la española.

<sup>15</sup> Entendida como una forma muy flexible, la silva en lengua vulgar parece haberse originado en Italia antes que en España, tal vez por influjo de algún seguidor de Poliziano, como Lorenzo de Médicis con sus *Selve d'amore*. Un pionero habría sido Francesco Grazzini (Il Lasca), 1503-1584, con una composición sobre artistas florentinos donde alterna libremente endecasílabos y heptasílabos. En *La Sampogna* (1620) Giambattista Marino publicó los cuatro *Idilli pastorali*, en estrofas regulares, a continuación de sus ocho *Idilli favolosi*, composiciones formadas por endecasílabos y heptasílabos con algunas secuencias de versos sueltos. El idilio Atteone, por ejemplo, parece atenerse a un esquema próximo al de la canción en estancias. Reseñables son también Teófilo Folengo y Bernardo Tasso con su drama pastoril *Aminta* (1573). Las *Opere Toscane* de Luigi Alamanni contienen tres libros de *selve* dedicados al rey de Francia; escritas en verso suelto son, mayoritariamente, poemas de circunstancias, también con cierta apariencia de improvisación.

<sup>16</sup> Sobre la presencia de Estacio en el siglo XV español, puede consultarse Pere-Enric Barreda 1998.

<sup>17</sup> Candelas Colodrón 1997, 31-57 comparó las silvas de Quevedo con las de Jáuregui, Góngora, Lope de Vega, Villamediana y otros poetas recogidos en recopilaciones diversas.

una amistosa relación durante años. El manuscrito 3888 de la Biblioteca Nacional de España, titulado *Versos de Francisco de Rioja. Año 1614*, denomina como silvas a once poemas –cinco de contenido moral más una guirnalda de cinco flores– que forman un conjunto relativamente afín a las quevedescas de 1611. Esa afinidad es casi literal en el caso, respectivamente, de «Diste crédito a un pino» y la silva de Rioja «Ocio a los dioses pide»<sup>18</sup>. Los dos poetas mostraron un interés temprano por la silva lírica y tal vez ejercieron un estímulo mutuo, si bien Rioja, ocupado luego en tareas no literarias, careció del empeño que mostró Quevedo en explorar a fondo las posibilidades de la, entonces, novedosa forma poética. También en un entorno sevillano se movieron Juan de Arguijo, Rodrigo Caro y Francisco de Calatayud, tempranos cultivadores de la silva, el primero de los cuales tiene una amplia presencia en las *Flores* de 1611. Mención especial merece Lope de Vega, autor de la que parece haber sido la primera silva impresa en España, «¿Que me llaman a mí dios de poetas?», incluida en las *Rimas* de 1604<sup>19</sup>. Lope fue un original cultivador de la silva, especialmente la de asunto metaliterario, como se observa en *La Filomena* (1621), *El laurel de Apolo* (1629), *La vega del Parnaso* (1637) –sin olvidar las silvas del código Daza–, publicadas cuando Quevedo ya había avanzado considerablemente en la redacción de las suyas, de modo que en este aspecto no se percibe una influencia directa, aunque la atmósfera común a ambos pudo haber sido estimulante para los dos, cada uno en su estilo. No sabemos si Quevedo estuvo al tanto de las silvas, los madrigales y salmos de Esquilache; de haber sido así, la comunicación habría tenido lugar en una época más tardía. El camino de Quevedo no se cruzó con el de Góngora, cuyas silvas «Por este culto bien nacido prado» y «Perdona al remo, Lícidas, perdona» pertenecen a otro ámbito, igual que las *Soledades*<sup>20</sup>. La

<sup>18</sup> Y lo mismo se percibe cotejando el *Sermón estoico de censura moral* con la silva «¡Oh mal seguro bien, oh cuidadosa», aspecto comentado en Alfonso Rey 1995, 222-227.

<sup>19</sup> Como señaló Tomás Navarro Tomás 1991, en su *Métrica española*, Lope también practicó la combinación de heptasílabos y endecasílabos en su teatro, y empleó la silva de endecasílabos en la comedia *Don Juan de Austria en Flandes* (1604) escrita conjuntamente con Alonso Remón. Sobre las oraciones para justas poéticas escritas por Lope en silvas entre 1605 y 1622, véase Antonio Sánchez Jiménez 2022.

<sup>20</sup> En opinión de Jauralde Pou 1991a, 179, 2021, 237 y 2022, 442-444, Quevedo modificó el rumbo de sus silvas al tener noticia de la publicación de las *Soledades*, poema al que replicó con su *Sermón estoico de censura moral*. Rodrigo Cacho Casal 2012, 86 expuso una opinión similar: «la silva-soledad del poeta cordobés vino, en cierta medida, a frustrar la originalidad del proyecto quevediano. Quizás ello explique en parte su animadversión por las *Soledades*». Lo cierto es que hacia 1613 Quevedo tenía maduras sus ideas y esbozado el proyecto final, aunque no sabemos con exactitud qué avance cuantitativo había dado a lo recogido en las *Flores* de 1611. Del mismo modo, la

trayectoria de Quevedo es singular hasta en detalles menores, lo cual se percibe contemplando el contexto en que desarrolló su labor<sup>21</sup>.

#### EL LIBRO DE SILVAS

Dentro del amplio escenario de las silvas de Quevedo la presente monografía se circunscribe a las que reunió en una colección autónoma, perfilada a lo largo de varios años. Para diferenciarlas de otras silvas de contenido y emplazamiento diferentes las llamaremos estacianas, en atención al autor cuyo libro de *silvae* sugirió una recopilación análoga a la vez que modelos concretos para varios poemas. La mejor plasmación documental de su voluntad se encuentra en las páginas 132-215 de la musa *Calíope*, que forma parte de *Las tres musas últimas castellanias*, libro impreso en 1670, veinticinco años después de fallecido el poeta. Sobre el exacto contenido, la ordenación y las implicaciones ecdóticas de las silvas ahí reunidas, nos remitimos al capítulo segundo de la presente monografía, cuyo objetivo es la edición crítica y anotada de esa treintena de poemas.

En la ya mencionada antología<sup>22</sup> de *Flores de poetas* (1611) aparecen siete silvas de Quevedo, cuyo tema y estilo difieren de las publicadas un poco antes o un poco después de esa fecha, pues no son ni salmos, ni glosas, ni traducciones, sino piezas sueltas en las cuales el amor y el paisaje tiene un papel preponderante. Se trata de las siguientes:

---

fase redaccional representada por el manuscrito de Nápoles es la lógica continuación de un proyecto lejano, ajeno a la novedad gongorina, y lo mismo sucede con la edición de 1670, culminación de una trayectoria muy personal. Las silvas de Quevedo, como las de Lope y otros escritores de la época, pertenecen a un universo que poco tiene que ver con Góngora. A Quevedo le desagradó la oscuridad de las *Soledades*, no su condición de silva. En las polémicas sobre el citado poema, por ejemplo, en el *Antídoto* de Jáuregui y en la réplica de Fernández de Córdoba, no se comenta la métrica, sino el decoro, los latinismos, las metáforas y la dificultad resultante de todo ello. Como señaló Candelas Colodrón 1997, 45, el poema gongorino tuvo escasa repercusión en el desarrollo de la silva. Sobre el punto de vista de Quevedo en torno a la oscuridad gongorina, véase Rey 2022.

<sup>21</sup> Según Egidio 1990a, 18, «las *Sylvae* proporcionaron a fray Luis un modelo clásico de variado signo, muy distinto al modelo de libro boscaniano-garcilasista», pero parece más adecuado relacionarlo con las odas de Horacio, más cercanas en métrica, temas y estilo. La distribución que llevó a cabo el agustino entre obras propias y ajenas -ordenadas las segundas en profanas y sacras- responde a criterios usuales en los poetas españoles pero ajenos a Estacio.

<sup>22</sup> Obra custodiada en la Biblioteca de la Fundación Bartolomé March de Palma de Mallorca.

- «¡Qué de robos han visto del invierno» (págs. 350-356)
- «¿Dónde vas, ignorante navecilla» (págs. 356-358)
- «¡Qué alegre que recibes» (págs. 359-360)
- «¿Qué tienes que contar, reloj molesto» (págs. 360-361)
- «¿Con qué culpa tan grave» (págs. 361-363)
- «Diste crédito a un pino» (págs. 363-367)
- «Pues quita Primavera al tiempo el ceño» (págs. 367-369)

Las dos primeras son poemas en sextetos; las cuatro siguientes, lo que hoy denominamos silvas; la séptima, una canción. El poema «Qué de robos...», que más tarde se rotularía como *Farmaceutria*, tiene interesantes paralelismos con algún pasaje de *Anacreón castellano*, lo cual muestra la estrecha conexión entre los distintos tipos de silva que escribió Quevedo desde un momento muy temprano de su carrera<sup>23</sup>. En esta pequeña muestra preparada por Calderón no encontramos la palabra *silva*, pero hay que indicar que los seis primeros poemas permanecieron siempre en las posteriores agrupaciones de silvas que Quevedo fue redactando, mientras que el séptimo, «Pues quita Primavera al tiempo el ceño», abandonó el grupo para quedar finalmente titulado «canción», si bien en uno de los manuscritos se lo denomina «silva». Estas siete obras constituían, a la altura de 1611, una cifra notable en el ambiente poético español<sup>24</sup>, sin duda el embrión de lo plasmado finalmente en 1670 tras varias revisiones y ampliaciones.

Este corpus de 1611 posee variedad de temas y géneros poéticos. Dos poemas morales recogen el motivo de la navegación codiciosa, más o menos a semejanza de Horacio<sup>25</sup>; también con intención moral aparece un poema de relojes, tal vez de tradición italiana. La bucólica ofrece otras dos muestras, una de ellas directamente inspirada en Teócrito y Virgilio<sup>26</sup>. Una queja al sueño, inspirada en Estacio<sup>27</sup>, muestra el temprano propósito de imitarlo. Por último, una descripción de un arroyo indica el atractivo que tuvo siempre para Quevedo

<sup>23</sup> «Al leer el *Anacreón castellano* saltan a la vista varias similitudes temáticas con el conjunto de las silvas que Quevedo venía preparando por aquellos años», indicó Adrián Izquierdo 2022, 379, quien menciona al respecto otros trabajos de Jauralde Pou 1991b, Alcina Rovira 1991 y Lía Schwartz 1999.

<sup>24</sup> No llegaron a esa cifra otros poetas que también cultivaron silvas. Góngora, además de las *Soledades*, escribió tres, la más antigua de las cuales, «Por este culto bien nacido prado», data de 1612, según José María Micó 1990, 207-208.

<sup>25</sup> «¿Dónde vas, ignorante navecilla?» y «Diste crédito a un pino».

<sup>26</sup> «Qué de robos han visto del invierno».

<sup>27</sup> «Con qué culpa tan grave», a semejanza de *Somnus*.

el medio natural y el paisaje campestre<sup>28</sup>. Predomina en tales poemas la emoción o el consejo, adornados con claridad de estilo. Retrospectivamente en estas siete silvas se percibe un plan de trabajo, la intuición de una colección de poemas de diferente naturaleza. El cuidado de los textos indica que eran versiones bien elaboradas, aunque no definitivas, pues no tardando mucho fueron retocadas y puestas en compañía de nuevas composiciones. A esta conclusión conducen cuatro manuscritos donde reaparecen en versiones diferentes: el B. A. 52-IX-27 de la Biblioteca da Ajuda<sup>29</sup>, el 18405 de la Biblioteca Nacional de España<sup>30</sup>, el 4117 de la misma biblioteca<sup>31</sup> y el E-39-6709 de la Real Academia Española<sup>32</sup>. Los cuatro manuscritos ofrecen textos esmerados, con escasos errores y frecuentes variantes redaccionales, indicio de que Quevedo iba reescribiendo sus poemas. Dentro de esa sucesión marca un nuevo eslabón el manuscrito CXIV/1-3 de la Biblioteca Pública de Évora, por un triple motivo: incrementa a doce<sup>33</sup> el

<sup>28</sup> En los 18 poemas seleccionados por Pedro Espinosa en las *Flores de poetas ilustres* prevalecen acusadamente las composiciones satíricas, burlescas y morales, en tanto la naturaleza apenas tiene cabida en esos versos de entre 1603 y 1605. Se podría decir que en tal momento la descripción del paisaje no había recibido por parte de Quevedo el interés que mostró más tarde. Sobre la presencia de Quevedo en esa antología, véase Alonso Veloso y Candelas Colodrón 2007.

<sup>29</sup> Siete silvas: «Dónde vas, ignorante navecilla» (ff. 161v-162v), «Quita la primavera al tiempo el ceño» (165v-167), «¡Qué alegre que recibes!» (ff. 167-168), «¿Qué tienes que contar, reloj molesto» (ff. 168-169), «¿Con qué culpa tan grave» (ff. 69v-171v), «En cárcel de metal, ¡oh atrevimiento!» (ff. 172-172v), «Estas que veis aquí, pobres y oscuras» (ff. 221-223v). El poema «Quita la primavera al tiempo el ceño» (ff. 165-167) se denomina en unos manuscritos «canción» y en otro «silva», con algunas variantes en el verso inicial. Posteriormente, fue retirado del grupo de silvas.

<sup>30</sup> Siete silvas: «¡Qué de robos han visto del invierno» (ff. 26-29), «Dónde vas, ignorante navecilla» (ff. 29-30), «¡Qué alegre que recibes!» (ff. 30-31), «¿Qué tienes que contar, reloj molesto» (ff. 31-31v), «¿Con qué culpa tan grave» (ff. 32-32v), «Diste crédito a un pino» (ff. 32v-34), «Pues quita la primavera al tiempo el ceño» (ff. 34-35v). Se trata de las mismas silvas de *Flores*, en el mismo orden, pero con variantes en algunos versos.

<sup>31</sup> Ocho silvas: «¿Qué tienes que contar, reloj molesto» (ff. 353-354), «Dónde vas, ignorante navecilla» (ff. 354-355), «Tú, blasón de los bosques» (ff. 356v-359), «¡Qué de robos han visto del invierno» (ff. 359-362), «Pues ya el abril le quita al tiempo el ceño» (ff. 362-363v), «¡Oh tú, que con dudosos pasos mides» (ff. 366-368v), «Diste crédito a un pino» (ff. 368v-370), «Tú, si en cuerpo pequeño» (ff. 370-372v).

<sup>32</sup> Nueve silvas: «Esta que miras, grande Roma ahora» (págs. 35-42), «Diste crédito a un pino» (págs. 57-60), «Esta que veis delante» (págs. 83-84), «¿Qué tienes que contar, reloj molesto» (pág. 189), «¡Qué alegre que recibes!» (págs. 189-90), «¿Con qué culpa tan grave» (págs. 190-91), «¿Dónde vas, ignorante navecilla» (págs. 191-92), «En cárcel de metal, ¡oh atrevimiento!» (págs. 192-93) y «Estas que veis aquí, pobres y oscuras» (págs. 193-95). Se designará abreviadamente este manuscrito como Rm- 6709.

<sup>33</sup> «Al tronco y a la fuente» (pág. 79), «Dónde vas, ignorante navecilla» (pág. 83), «De tu peso vencido» (pág. 88), «Aquí la voz postrera» (pág. 91), «¿Con qué culpa tan grave» (pág. 97), «¿Qué tienes

número de silvas, les pone número de orden y cierra la serie con la indicación «Fin de las silvas» (pág. 143), circunstancias que indican una conciencia más acusada de colección<sup>34</sup>. Sus versiones parecen posteriores a las de los manuscritos citados hasta aquí y, en algún caso, a las del manuscrito XIV E 46 de la Biblioteca Nacional de Nápoles.

Este códice napolitano contiene, además de un texto en lengua árabe que ahora no nos concierne, cuatro obras: *Anacreón castellano*, *Focílides*, *Poema a Cristo resucitado* y 27 silvas. Es un documento singular en el sentido de que reúne las silvas eruditas y las estacianas, compendio del quehacer de Quevedo en este campo. Esta nueva colección ofrece muchos rasgos de interés, pues sus silvas, además de ser autógrafas 17 de ellas, llevan el correspondiente número de orden. En la medida en que son versiones posteriores a las de los manuscritos mencionados hasta aquí, con alguna excepción en el caso de Évora, muestran una fase redaccional más avanzada, y ratifican la decisión por parte de Quevedo de sacar adelante un libro semejante al de Estacio. Se desconoce el momento de escritura o reescritura de estos poemas napolitanos, para los cuales se han propuesto fechas que oscilan entre 1615 y 1619<sup>35</sup>.

El manuscrito de Nápoles, cuyas coincidencias con el de Évora merecen un análisis específico, aporta un considerable incremento en el corpus de silvas. Son novedades suyas varios poemas de paisajes o de escenas bucólicas, los epicedios amorosos, los elogios de la pintura y la música, la invectiva contra la artillería y la alabanza de la calamidad. Mención especial debe hacerse de la adición de tres poemas amorosos («Ay, cómo en estos árboles», «Pues reinando en tus ojos», «Oh vos, troncos, anciana compañía») que luego fueron retirados de la colección de silvas para integrarse como idilios dentro de *Canta sola a Lisi*. El manuscrito napolitano refleja un considerable avance en los planes de Quevedo. No fue, sin embargo, el último, pues en la edición de 1670, a la vez que se eliminan esos tres poemas, aparecen novedades de interés: tres nuevas silvas dedicadas a los relojes, una invectiva religiosa contra los disciplinantes y dos poemas escritos en un estilo próximo a la nueva poesía. Además, se intensifica

---

que contar, reloj molesto» (pág. 103), «Tú, si en cuerpo pequeño» (pág. 105), «Estas que veis aquí, pobres y oscuras» (pág. 115), «Diste crédito a un pino» (pág. 122), «O sea que olvidado» (pág. 128), «En cárcel de metal, ¡oh atrevimiento!» (pág. 132) y «¡Qué de robos han visto del invierno» (pág. 137).

<sup>34</sup> El manuscrito de Évora ocupa un lugar difícil de precisar en la cadena de testimonios, pues su contenido coincide pocas veces con los manuscritos tempranos, mientras que presenta poemas que solo aparecen en Nápoles o en la edición de 1670.

<sup>35</sup> Véanse Henry Ettinghausen 1972a, Jauralde Pou 1991a y 1991b, Carmen Rocha de Sigler 1994, Candelas Colodrón 1997, Cacho Casal 2012b, 81-82, y Francisca Moya del Baño 2021, 247.

el uso de versos sueltos<sup>36</sup>. Así como Quevedo fue abundante y precoz a la hora de dar a conocer sus silvas eruditas de la primera década del siglo, la formación de su libro de silvas al modo de Estacio constituyó un proceso dilatado, no completamente concluido.

Testigos de este parsimonioso proyecto fueron, además de los seis manuscritos mencionados y la edición póstuma, dos amigos del poeta. En 1618 Jiménez Patón anotó: «don Francisco de Quevedo en su sétima silva, *Al que cavaba la mina de oro después de muchos naufragios*», refiriéndose a la que ocupa el sexto lugar en *F* (aunque sin número de orden, como se ha indicado), el séptimo en *N*, el noveno en *E* y el tercero en una lista de 37 poemas y *T*. ¿Tuvo a la vista la secuencia que aparece en *N*? En 1621 Lope de Vega incluyó en *La Filomena* una *Epístola al doctor Gregorio de Angulo*<sup>37</sup>, donde se lee:

Veréis otro Francisco, que renueva,  
con más divino estilo que el de Estacio  
las silvas, donde ya vencerle prueba.  
Si aquí tuviera ingenio, si aquí espacio,  
yo os pintara a Quevedo, mas no puedo  
que entré por el Euripo de Palacio (262-267)

El 17 de junio de 1624 Quevedo envió a Juan de la Sal una carta con sus cuatro romances sobre los animales fabulosos, añadiendo seguidamente este comentario: «yo volveré por mi melancolía con las silvas, donde el sentimiento y el estudio hacen algún esfuerzo por mí»<sup>38</sup>. Estas palabras indican que todavía no había concluido su tarea<sup>39</sup>.

Al final de la *musa VII, Euterpe*, en sus páginas 124-125, hay una relación de 37 «Silvas y Canciones», hecho singular en un libro que carece de índices parciales. Está fuera de lugar, en una *musa* consagrada mayoritariamente a

<sup>36</sup> Aspecto estudiado por Jauralde Pou 2022 y Alonso Veloso 2022. Lúa García Sánchez 2022 lo comentó a propósito de la traducción de Epicteto.

<sup>37</sup> Según Juan Millé y Giménez 1935, 166, este poema «hubo de escribirse entre 1606 y 1610, y más probablemente hacia 1608», hipótesis aceptada por Cacho Casal 2012b, 80-81 y descartada por Emilio Orozco Díaz 1973 y Robert Jammes 1994, quienes consideraron que dicha epístola es posterior a la batalla sobre el gongorismo. De este mismo parecer, Rey 2006, 263-264. Tal vez en 1608 Quevedo no tenía tan definida y perfilada su colección de silvas estacianas.

<sup>38</sup> *Epistolario completo de Quevedo*, edición de Luis Astrana Marín, págs. 124-125.

<sup>39</sup> Por esa época, a partir de 1625, comenzó la redacción del *Sermón estoico de censura moral*, en un proceso que debió de haber durado varios años. El poema conoció importantes revisiones y, como otras silvas, fue incrementando su extensión, hasta llegar a los 389 versos.

poemas amorosos y burlescos, a continuación del *Entremés de la venta*<sup>40</sup>. Parece un hallazgo tardío llevado a la imprenta por Pedro de Aldrete, que lo habría estimado digno de difusión. La lista menciona poemas de indiscutible autoría, transcribe correctamente los primeros versos y guarda evidentes semejanzas con los otros grupos de silvas. Pese a su interés, no se la puede considerar reflejo directo de una colección existente. Basándose en esta lista, Asensio, Alatorre e Hilaire y Craig Kallendorf llegaron a la conclusión de que el corpus completo de silvas estaría formado por un total de treinta y seis (descartado, por razones no del todo claras, «Cuando glorioso entre Moisés y Elías»), mientras que Rocha de Sigler propuso una «lista original» de treinta y cuatro, a las que, tal vez, pudieron haberse sumado otras cinco más, lo que haría un total de treinta y nueve<sup>41</sup>. Esas estimaciones permiten decir cuántos poemas son –o fueron en algún momento– silvas, pero no cuál fue la relación finalmente prevista para formar una colección.

La peculiar trayectoria de Quevedo indica que tuvo una conciencia más aguda de las posibilidades que ofrecía la silva, modalidad poética que debió de considerar especialmente afín a sus gustos e intereses. Seguramente su flexibilidad y «estilo pedestre» le parecieron idóneos para desplegar la imaginación y proyectar los sentimientos de un modo más eficaz que las epístolas, las canciones y las odas.

Parece innecesario recordar que la agrupación de los poemas en forma de libro o cancionero ya fue practicada en la antigüedad clásica<sup>42</sup>, y durante el siglo xvii se extendió esa práctica<sup>43</sup>, impulsada por las nuevas pautas de edición que imponía la imprenta. En ese ambiente Quevedo no propició la difusión de poemas sueltos, sino que prefirió reunirlos en grupos homogéneos<sup>44</sup>. Después

<sup>40</sup> De manera análoga a lo que ocurre al final de *Las tres musas últimas* (pág. 359), donde se indica que el *Poema heroico de Orlando enamorado* figura en ese inadecuado lugar porque llegó tarde a la imprenta.

<sup>41</sup> Ver Asensio 1983, Alatorre 1988, Kallendorf y Kallendorf 2000, y Rocha de Sigler 1994, 62. Con un criterio métrico más restrictivo, María Teresa Hernando Cano, Eva María Redondo Ecija y Francisco Javier Martínez Ruiz 1991 limitan a once el número de silvas de Quevedo. Hilaire Kallendorf 2011 tradujo al inglés un conjunto de 29.

<sup>42</sup> Según Dee L. Clayman 1980, 11-54, así pudo haber sucedido con el libro de metros yámbicos de Calímaco, cuya ordenación en 17 poemas también pudo haber influido en una organización similar de los epodos de Horacio 1980, 54. Véase también Wendell Clausen 1976.

<sup>43</sup> Sobre cancioneros en los siglos xvi y xvii, véanse Gregorio Cabello Porras 1995 y Lara Garrido 1988 y 1997.

<sup>44</sup> Pudo haber pesado en su ánimo el deseo de diferenciarse de quienes iban publicando colecciones parciales, como sucedió de modo especial a partir de la tercera década del siglo: Jáuregui

de sus pequeñas recopilaciones en *Flores* de 1605 y las de Calderón de 1611 no se conocen otras semejantes, pues los poemas que aparecen en *Maravillas del Parnaso* de 1637 y en *Romances varios*, de 1643, son piezas sueltas que no forman parte de alguna sección o grupo. Tampoco difundió Quevedo después de *Heráclito cristiano* (1613) cancionero alguno, tal vez porque ya iba pensando en reunir toda su producción lírica en unas «poesías completas», proyecto que quedaría plasmado en 1648 (*El Parnaso español*) y 1670 (*Las tres musas últimas*). En esos dos libros, presididos por una ordenación general de carácter temático, existen cancioneros y agrupaciones secundarias con indudable autonomía y coherencia, prueba del atractivo que seguía encontrando en las colecciones poéticas. Son ejemplo de ello *Canta sola a Lisi*, peculiar imitación del cancionero de Petrarca; *Lágrimas de un penitente*, reelaboración del primitivo *Heráclito cristiano* –que lo era a su vez de los salmos de David y del *Canzoniere*–; y la colección de jácaras. A los mencionados hay que agregar las silvas reunidas a lo largo de los años, cuya plasmación final se encuentra en la musa *Calíope* de 1670, una serie poética excepcional en la literatura española. Estacio dio algunos datos sobre el proceso de composición de sus silvas en los prólogos de los libros II y IV, pero Quevedo no proporcionó una información similar, de modo que solo es posible reconstruir por indicios el proceso que siguió en su colección.

Esta ganó en cantidad y variedad con el transcurso de los años. La recopilación de 1611 ofrece un predominio de lo moral y lo bucólico, de Horacio y de Virgilio, con Estacio ya presente. Paulatinamente Quevedo dio entrada a modalidades poco o nada representadas, singularmente poemas de éfrasis, bien como estricta descripción física (el poema «Este de los demás sitios Narciso») o alegórica (el poema sobre la calamidad). También cobran relieve los epitafios («Oh, tú, que inadvertido peregrinas» y los dedicados a la mariposa y la tórtola), el himno (a las estrellas), el elogio de las invenciones<sup>45</sup> (de la pintura, del reloj de sol, del reloj mecánico y de la artillería) y

---

(*Rimas* de 1616 y *Orfeo*, de 1624); Lope de Vega (*La Circe* de 1624, *Triunfos divinos* de 1627, *Laurel de Apolo* de 1630 y *Tomé de Burguillos* de 1634); López de Zárate (*Poesías varias*, 1619); Soto de Rojas (*Desengaño de amor en rimas*, 1623); Villamediana (*Obras*, 1629); los hermanos Argensola (*Rimas*, 1634); Polo de Medina (*Academias del jardín*, 1630, y *Ocios de la soledad*, 1633). Tal vez prefirió medirse con las ediciones póstumas de Góngora, *Obras en verso del Homero español* (1627) y *Todas las obras de Luis de Góngora* (1633).

<sup>45</sup> Que se podrían considerar variantes del elogio de cosas inanimadas, como muestra Ronsard en su *Elegie du verre*, o, en clave burlesca, Berni y Bino en sus *Capitoli jocosí*.

la loa de un poeta<sup>46</sup>. En suma, categorías genéricas con antecedentes clásicos, entre las cuales sobresalen las composiciones epidícticas. Tanto en las odas de Horacio como en las silvas de Estacio conviven himnos, poesías de despedida, descripciones, epinicios, poesías funerales y otras modalidades. Se trata de un criterio de agrupación por géneros, cada uno de ellos con sus propias reglas de composición<sup>47</sup>, y Quevedo no se alejó de esa pauta.

Estacio presentó sus *silvae* a Estela como un todo unitario. La dedicatoria general, las cuatro parciales, las alusiones al proceso de redacción y las referencias de unos poemas a otros transmiten esa impresión<sup>48</sup>. Aunque cada silva es narrativamente independiente, varias de ellas inciden en los mismos personajes y hechos. Existen, además, algunas referencias al proceso de composición del libro, como sucede, por ejemplo, en los prólogos de los capítulos II y IV. No parece que Quevedo hubiese previsto publicar sus silvas en forma de volumen exento, sino en una sección autónoma dentro de *El Parnaso español*, semejante a otras como *Canta sola a Lisi* o *Lágrimas de un penitente*. No escribió *selfconscious poetry*, ni mencionó episodios de su vida, ni informó dentro de los poemas acerca de su proceso redaccional. Sus silvas son solo una parte de la musa octava, que tan imperfecta ha llegado a nuestras manos, pero esa autonomía sin independencia bibliográfica es suficiente para contemplarlas como un todo que demanda una comprensión específica.

#### QUEVEDO Y ESTACIO

Es obvio que Quevedo estuvo familiarizado con la obra de Estacio, por quien sintió gran estima, como dejó entrever en la primera oda de su *Anacreón español*, donde reivindica la *Tebaida* y lo cita conjuntamente con Homero, Virgilio y

<sup>46</sup> No es posible saber si otra canción pindárica, el incompleto poema en alabanza de Osuna, «No con estatuas duras», conservado en la guarda de un libro de Píndaro, habría llegado a formar parte de la colección de silvas.

<sup>47</sup> Sobre criterios de composición de los libros poéticos en Grecia y Roma, véanse Clayman 1980, Clausen 1976 y Alessandra Minarini 1989.

<sup>48</sup> Sobre la pretendida improvisación con la que escribió sus silvas Estacio, véanse Stephen Newmyer 1979, 131.