



# LOS «OVILLEJOS» DE QUEVEDO: FORMA, SENTIDO Y PROPUESTA DE ORDENACIÓN

Fernando PLATA PARGA  
Colgate University (Estados Unidos)  
[fplata@colgate.edu](mailto:fplata@colgate.edu)  
<https://orcid.org/0000-0002-5666-1380>

Recibido: 9 de septiembre de 2025  
Aceptado: 16 de octubre de 2025  
<https://doi.org/10.14603/13I2026>

## RESUMEN:

Se estudia la forma y el sentido de los «ovillejos» de Francisco de Quevedo publicados póstumamente por su sobrino con dicho marbete en *Las tres musas últimas* de 1670. El artículo propone una ordenación de estos y otros poemas afines, pero de distinta transmisión textual, que tienen en común su brevedad, su carácter epigramático, su temática religiosa, su métrica, su carácter temprano, su problemática transmisión, en la que algunos de los textos aparecen amalgamados y su transmisión conjunta en testimonios antiguos. Se estudian por separado diez poemas que podrían formar parte de un conjunto poético construido de forma deliberada por un Quevedo temprano.

## PALABRAS CLAVE:

Francisco de Quevedo, *Las tres musas últimas*, ovillejos.

ARTENUEVO

*Revista de Estudios Áureos*

Número 13 (2026) / ISSN: 2297-2692

**unhe**

UNIVERSITÉ DE  
NEUCHÂTEL

Institut de langues et  
littératures hispaniques

QUEVEDO'S «OVILLEJOS»:  
FORM, MEANING,  
AND A PROPOSAL FOR THEIR ORGANIZATION

ABSTRACT:

This article examines the form and meaning of Francisco de Quevedo's «ovillejos», published posthumously by his nephew under that title in *Las tres musas últimas* (*The Last Three Muses*) in 1670. The article proposes an arrangement of these and other related poems, but with different textual transmission, which have in common their brevity, their epigrammatic character, their religious themes, their meter, their early nature, their problematic transmission, in which some of the texts appear amalgamated, and their joint transmission in ancient testimonies. Finally, we examine separately ten poems that could form part of a poetic collection deliberately constructed by Quevedo in his youth.

KEYWORDS:

Francisco de Quevedo, *Las tres musas últimas*, Ovillejos.



## INTRODUCCIÓN

Ha señalado Alfonso Rey que ya desde 1603 y a lo largo de su vida Quevedo «fue agrupando algunos de sus poemas en conjuntos de carácter diverso» (1992: 11) y que su poesía en buena medida «aparece ordenada en secuencias, según criterios temáticos, estilísticos y métricos», porque Quevedo compuso «conjuntos poéticos, dotados de una articulación interna», distribuidos en «poemarios», por lo que editar los poemas de Quevedo «exige una toma de posición acerca de la ordenación de [su] poesía» (1992: 19). Fernández Mosquera incide en esa «tendencia quevedesca de construir muy conscientemente conjuntos o subconjuntos poéticos textuales agrupados con una idea común» (2004: 107). Rey y Alonso Veloso han insistido recientemente en la idea de que «Quevedo no propició la difusión de poemas sueltos, sino que prefirió reunirlos en grupos homogéneos» (2024: 29), y que tanto en *El Parnaso español* de 1648 como en *Las tres musas últimas* de 1670 «existen cancioneros y agrupaciones secundarias con indudable autonomía y coherencia» (2024: 30). Ejemplos mayores de esta tendencia son, en opinión de los mencionados quevedistas, el *Canta sola a Lisi*, el *Heráclito cristiano*, reelaborado como *Lágrimas de un penitente*, las jácaras y las silvas, particularmente las que ellos denominan «estacianas» (2024: 24).

Dentro de este marco conceptual, me propongo hacer un estudio de la forma, sentido y ordenación de los poemas de Quevedo que su sobrino Pedro Aldrete publicó de forma póstuma y tardía con el curioso subtítulo de «ovillejo» dentro de la «Musa nona», Urania, dedicada a «poesías sagradas» en *Las tres musas últimas castellanas* (1670: 242-244). Se trata, en principio, de un pequeño corpus de cinco textos, de los que cuatro llevan el marbete de «ovillejo»: «A dónde, Pedro, están las valentías», «Viendo el mísero Judas que vendido», «Más te debe la envidia carcomida» y «Esta que a vuestros ojos hoy se ofrece»; a estos se debe añadir «Gusanos de la tierra», composición de cuatro versos que viene inmediatamente después de «Esta que a vuestros ojos hoy se ofrece», aunque sin el marbete de «ovillejo», y que además Aldrete olvidará incluir en el «Sumario» o índice del volumen (1670: fol. Aa3<sup>v</sup>).

Lo más novedoso que pretendo demostrar es que estos poemas también parecen formar parte de un conjunto homogéneo con una cronología, temática, estilo y métrica comunes; un pequeño corpus no de cinco, sino de diez «ovillejos» que, como veremos, habría quedado desperdigado y además no se habría mantenido intacto en la edición de 1670. Por un lado, dos de los poemas que publica Aldrete, «A dónde, Pedro, están las valentías» y «Viendo el mísero Judas que vendido», podrían

ser, como veremos, cuatro poemas amalgamados en dos. Además, los «ovillejos» publicados por Aldrete están vinculados por su temática, métrica y estilo con otros tres poemillas atribuidos a Quevedo en buenos manuscritos e impresos tempranos: «Da María a los pies de Cristo santo», «Piedra es en la dureza» y «El que a Esteban las piedras endereza». Es decir, nos encontraríamos ante un pequeño cancionero compuesto de diez poemas que comparten al menos seis características que enumero aquí brevemente y se comentarán con más detalle en el análisis individual de cada uno de ellos:

1. Son poemas breves, de entre 4 y 10 versos, de carácter epigramático y fundamentados en agudezas verbales y conceptuales.

2. Su temática es religiosa; son, *mutatis mutandis*, una suerte de *Conceptos espirituales*, al modo del libro de Alonso de Ledesma de 1600.

3. Están escritos en una combinación de versos endecasílabos y heptasílabos, con predominio del endecasílabo, que riman en su mayor parte, aunque no siempre, en pareados. Es la estrofa llamada hoy silva de consonantes o de pareados, que suele llevar diferentes marbetes en los testimonios antiguos, aunque predominan los de «silva», «madrigal», «canción» y, en *Las tres musas últimas*, «ovillejo». Sobre la cuestión de las fluidas fronteras entre madrigal y ovillejo remito, de momento, al clásico estudio de Alatorre (1988) y a un trabajo mío de próxima aparición (Plata, en prensa).

4. Son textos muy tempranos, de los albores del siglo XVII, por tanto obras de relativa juventud. El soneto «Llegó a los pies de Cristo Madalena», versión elaborada, como veremos, a partir del madrigal «Da María a los pies de Cristo santo», se publica en la *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España*, antología de Pedro Espinosa de 1605, pero con dedicatoria de 20 de septiembre de 1603. El madrigal «El que a Esteban las piedras endereza» se publica en la *Elocuencia española en arte* de Jiménez Patón de 1604. El manuscrito 4117 de la Biblioteca Nacional de España, que conserva cuatro de las diez composiciones que estudio, es temprano, de hacia 1603 (Plata, 1998: 1244-1245). Las fechas conocidas, pues, se concentran en los años de 1603-1604, que podría ser *terminus ante quem* de este ramillete de poemas.

5. La transmisión de los poemas apunta a cierto carácter fragmentario, como piezas de un puzzle que intento reconstruir. Algunos se pueden entender como una suerte de ensayo poético o versión primitiva, pero autónoma, que después Quevedo desarrolla en otros poemas. Es el caso del madrigal «Da María a los pies de Cristo santo», versión primitiva desarrollada en el soneto «Llegó a los pies de Cristo

Madalena»; y del ovillejo «Esta que a vuestros ojos hoy se ofrece», desarrollado después en la silva «Esta que veis delante». Otros textos, aunque los publica Aldrete como poemas independientes, serían en realidad dos poemas amalgamados por la tradición textual que habría que desdoblarse, como señalé arriba en el caso de «A dónde, Pedro, están las valentías» y «Viendo el mísero Judas que vendido». Finalmente algún otro se publicó suelto en vida de Quevedo, al margen de las obras del autor, como es el caso del madrigal «El que a Esteban las piedras endereza».

6. El análisis de la tradición textual de estos poemas nos permite observar una tendencia, aunque no exacta, a transmitirse de forma conjunta, particularmente en cuatro testimonios antiguos: los manuscritos 4117 de la Biblioteca Nacional de España, CXIV/1-3 de la Biblioteca Pública de Évora, y Rodríguez-Moñino-6636 de la Real Academia Española, así como la edición de *Las tres musas últimas* de 1670. A estos se podría añadir el manuscrito 6635 de la Biblioteca Nacional de España, aunque puede considerarse mero *codex descriptus* de *Tres musas*, como veremos. En todos ellos, los ovillejos aparecen copiados juntos, uno detrás de otro. Muy significativa es la numeración explícita de siete (u ocho) de estos poemas en el manuscrito de la Real Academia Española, donde aparecen bajo el marbete «madrigales, sueltos», de la siguiente forma (sin explicitar el número en el primero):

- Madrigales, sueltos. «El que a Esteban las piedras endereza».
2. A san Pedro. «A dónde, Pedro, están las valentías».
  3. A la adúltera. «Piedra es en la dureza».
  4. Venta de Judas. «Viendo el mísero Judas que vendido».
  5. A Caín. «Más te debe la envidia carcomida».
  6. Venta de Judas. «No atendáis que amistad os hace Judas».
  7. A la soberbia. «Esta que a vuestros ojos hoy se ofrece».

Esta numeración del [1] al 7 sugiere que en algún momento alguien, no sabemos si el autor o un compilador, los consideraría un ramillete unitario. Conviene, además, subrayar dos detalles más de este códice de la RAE. Uno, que es facticio, como el propio Rodríguez-Moñino indica: «Se trata de un volumen formado por la acumulación antigua de cuadernillos y hojas sueltas de muy distinta procedencia, época y aun tamaño; tesorillo de algún curioso» (1966: 190). Dos, que Blecua anota que «Los poemas de Quevedo pertenecen a un cuadernillo propio, en letra del siglo

xvii, y llevan algunas iniciales en rojo» (1971: III, 504)<sup>1</sup>. Conviene precisar, con Rodríguez-Moñino (1966: 202) que el cuadernillo no solo recoge estos madrigales sueltos, sino otros poemas de Quevedo y que «ocupa las páginas 185-195 del volumen, todo él de la misma letra». Es decir, este cuadernillo, y dentro de él la pequeña colección de madrigales, es independiente del resto del código. En la medida en que este cuaderno manuscrito recoge ocho de las diez composiciones objeto de este estudio, se le pueden aplicar las consideraciones de Perugi y Spaggiari, quienes subrayan la importancia del estudio de los códigos manuscritos individuales: «su análisis es esencial [...] por sus características de verdadera edición antigua, organizada —en consecuencia— sobre la base de criterios que merecen ser identificados y, eventualmente, aprovechados» (en prensa, s.p.).

La distribución de los diez textos en los testimonios antiguos (incluida la sigla con la que los denomino en este trabajo) es la siguiente:

---

<sup>1</sup> Pude ver *in situ*, hace más de treinta años, en casa de Rodríguez-Moñino y gracias a la amabilidad de doña María Brey, estas iniciales en rojo; vuelvo a revisar el código, ahora en la Biblioteca de la Real Academia Española. Van en rojo la «M» del título «Madrigales», la «P» del madrigal «A san Pedro»; la «A» del madrigal «A la Adúltera»; la «J» del madrigal «Venta de Judas»; la «C» del madrigal «A Caín»; la «V» del madrigal «Venta de Judas» y la «S» del madrigal «A la Soberbia».

	4117= BNE 4117, fols. 340- 340 <sup>v</sup>	E= Évora, CXIV/1-3, págs. 72-74	RM= RAE, Moñino- 6636, págs. 193-196	T= <i>Tres</i> <i>musas</i> , págs. 242-244	6635= BNE 6635, fols. 99-99 <sup>v</sup>
A dónde Pedro están las valentías		X	X	X	X
Da María a los pies de Cristo santo	X				
El que a Esteban las piedras endereza			X		
Esta que a vuestros ojos hoy se ofrece	X		X	X	
Gusanos de la tierra				X	X
Más te debe la envidia car- comida			X	X	X
No atendáis que amistad os hace Judas			X	X	
Pedro, si a Dios negáis y canta el gallo	X	X	X	X	X
Piedra es en la dureza			X		
Viendo el mísero Judas que vendido	X	X	X	X	

1 Y 2. SOBRE LAS PIEDRAS: SAN ESTEBAN Y LA ADÚLTERA<sup>2</sup>

Madrigales, sueltos.

El que a Esteban las piedras endereza es piedra en la dureza; y él, que piedras aguarda de rodillas, es piedra en el sufrillas.	
Las muchas que le tiran tantos hombres de piedra tienen la dureza y nombres; Y, si es Dios firme piedra y esto mira, por piedra, piedra a piedra, piedra tira; esta hiere inhumana,	5
esta ruega, esta tira y esta sana.	10

RM, pág. 193

JP= Jiménez Patón, *Elocuencia*, fol. 64<sup>v</sup>

G= Gracián, *Agudeza*, pág. 103

Variantes:

Epígrafe: Madrigales, sueltos *título general de la colección de madrigales RM*  
: Madrigal a san Esteban JP G

3 que piedras RM : pues que las JP : que las G

7 si es Dios RM : si Dios es JP : Dios que es G

---

<sup>2</sup> Este trabajo no es, *stricto sensu*, una edición crítica. Lo que ocurre es que para analizar la «forma» de estos diez poemillas he tenido que hacer forzosamente un pequeño ejercicio de ecdótica, dado que la magna edición de Blecua resulta insuficiente para estos textos, porque no tiene en cuenta algunos de los poemas ni algunos de los testimonios, e incluye otros en un apéndice desgajado en otro tomo de su edición. Por eso he juntado y cotejado todos los manuscritos conocidos y los impresos tempranos no derivativos (he excluido testimonios modernos de escasa o nula relevancia textual). Por otro lado, las escasas variantes que presentan los textos no permiten hacer un *stemma* de su filiación, por lo que presento los textos favoreciendo el testimonio y las lecturas que me parecen mejores; eso sí, con un aparato de variantes positivo que permite ver de forma rápida y sinóptica el panorama textual completo. Me ha parecido, en definitiva, una labor previa imprescindible para proceder al objetivo de este trabajo: estudiar la forma, el sentido y la ordenación de estos textos.

El poema, en consonantes pareados, lo publicó Jiménez Patón en su *Elocuencia española en arte* de 1604 (fol. 64<sup>v</sup>), y lo reimprimió en la segunda edición de 1621 (fol. 96<sup>v</sup>). Aparece también en el manuscrito *RM*, que en algún caso tiene mejores lecciones, por ejemplo, el v. 7, que resulta hipométrico en *JP*. Lo imprime Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio* de 1648<sup>3</sup>, sin mención del autor y con dos variantes: una en el v. 3 que da lugar a un verso hipométrico, error que no estaba en *JP* y evita *RM* con una solución diferente de la de *JP*; otra en el v. 7 para evitar la hipermetría señalada en *JP*, con solución diferente a la de *RM*<sup>4</sup>.

Creemos que este texto temprano pudo formar parte de esa colección de «madrigales» u «ovillejos» de tema religioso que Quevedo habría escrito en su juventud. Lo publicó quien sería amigo de Quevedo y residente en Villanueva de los Infantes, Bartolomé Jiménez Patón, en su *Elocuencia española en arte*, libro que lleva aprobación de 30 de mayo de 1604, *terminus ante quem* del poema<sup>5</sup>. Jiménez Patón lo llama «madrigal», forma poética que, como dije, linda con el «ovillejo». El poema le sirve al humanista como ejemplo de la figura retórica de la *congeries*:

La distribución de palabras, que por otro nombre se dice inversión, es cuando se ponen muchas partes juntas sin orden y luego se ponen otras tantas y no solo se duplican sino se triplican y más [...] En nuestro español han usado también algunos de esta figura galanamente, y adviértase que no siempre ha de guardar un orden solo, como se verá en estos ejemplos [...] También es galana distribución aquella que hace el ingenioso y agudo don Francisco Quevedo en un madrigal a san Esteban, diciendo [sigue el texto del poema]. (Jiménez Patón, 1604: fols. 64r-65r)

<sup>3</sup> No aparece en la versión anterior del libro, *Arte de ingenio*, de 1642.

<sup>4</sup> Astrana introduce la misma enmienda en el v. 7 sin mencionar a Gracián y señala: «Nos ha parecido conveniente corregir este verso, que en el impreso [*JP*] dice “Y si Dios es firme piedra, y esto mira”» (1943: 425). Nótese que el v. 3 también se podría puntuar y entender de forma ligeramente distinta: «y el que piedras aguarda de rodillas», con alusión, claro, a san Esteban.

<sup>5</sup> Astrana (1943: 425) lo había fechado en 1621 por aparecer en el *Mercurius Trimegistus* del mismo Jiménez Patón, que incluye la segunda edición de la *Elocuencia española en arte*; pero Rodríguez-Moñino (1966: 203) advirtió que el poema de Quevedo ya aparecía en la *Elocuencia* de 1604, a pesar de lo cual se le sigue fechando según el *Mercurius trimegistus* de 1621 en todas las ediciones y estudios que conozco hasta el día de hoy.

Con una llamativa variante en la edición de 1621: «También es galana (aunque por otro camino que acaba en *congeries* la correspondencia)<sup>6</sup> la que hace el ingenioso y agudo don Francisco Quevedo en el madrigal a San Esteban». En esta variante, *congeries* y «correspondencia» sugieren que la figura de la «distribución» no solo es *accumulatio* o sinatróismo, sino algo más cercano a la correlación diseminativa recolectiva.

La lapidación de san Esteban, el primer mártir, se cuenta en el libro de los *Hechos de los Apóstoles* 7, 55-60. El detonante fue incurrir la ira del Sanedrín con un sermón (7, 2-53) en el que acusa a los judíos de ser «duros de cerviz» y de haber asesinado al Mesías (7, 51-52). En la iconografía (Hall, 1979: 290-291) aparece de rodillas, rezando (7, 60), aspecto que recoge Quevedo en el v. 3 («y él, que piedras aguarda de rodillas»). Quevedo se interesa por los vocablos «piedra» y «dureza» y las correlaciones, agudezas y juegos de ingenio que puede conseguir, como recalcó Jiménez Patón.

Las piedras son el instrumento de la lapidación de Esteban (v. 1); los que lo lapidaron son piedra por su «dureza» (v. 2), lo que remite al «duros de cerviz» con que Esteban describe a los judíos y en general a «la dureza del corazón del hombre», como reza el epígrafe de otro poema de Quevedo, «Pues hoy derrama noche el sentimiento», donde se lee también: «de piedra es, hombre duro, de diamante / tu corazón» (Blecua, 1969: I, 314, vv. 9-10)<sup>7</sup>; Esteban, a su vez, es piedra por la entereza con que recibe el martirio (vv. 3-4). Los versos 5-6 inciden en la dureza de las piedras y de quienes se las lanzan. Dios también es piedra (v. 7), simbolismo muy conocido y tradicional. Por ejemplo, en la *Sylva allegoriarum totius Sacrae Scripturae* (1568) de Jerónimo Lloret (Lauretus), es el primer símbolo de «piedra» en una larga lista: «Petra interdum pro Deo parte accipi potest, qui est fortis et omnipotens» (Lauretus, 1681: 602). Al final el madrigal recoge en los vv. 9-10 los elementos diseminados a lo largo del poema: la piedra que hiere a Esteban (v. 9); Esteban como piedra que reza («esta ruega», v. 10); la piedra que tira Dios, que es piedra, y salva a Esteban al convertirlo en protomártir («esta tira, esta sana», v. 10).

Y no solo Jiménez Patón consideró al joven Quevedo «ingenioso y agudo» por este madrigal, sino que Gracián lo incluyó, como dije, en su *Agudeza y arte de*

<sup>6</sup> Blecua (1969: I, 374) copia «(aunque por otro camino *en que acaba de cogerles* la correspondencia)», con un inusual error de transcripción que subrayo.

<sup>7</sup> Estos versos, como otros ejemplos del uso de «piedra» en Quevedo, los tomo de Fernández Mosquera (2004: 91).

*ingenio*: «En las paridades conglobadas, como son muchos los términos de la correspondencia, unos son animados y otros inanimados. Vese en este madrigal a san Esteban [y cita el madrigal]» (1648: 102-103).

También es muy interesante considerar la reescritura del madrigal que hace Quevedo cuarenta años después en *La caída para levantarse*, texto sobre san Pablo, quien fue testigo, siendo aún Saulo, de la lapidación de Esteban:

Fue aquel lugar [donde lapidaron a Esteban] teatro digno de que se rompiesen los cielos para tan maravilloso espectáculo donde, por Cristo, de quien se dice era piedra, Esteban, que era piedra así en sufrir, sufría las heridas de las piedras que le tiraban los que eran piedras en la dureza, siendo la piedra angular premio de la piedra que se coronaba con las heridas de las piedras que le arrojaban los hombres. (ed. Nider, 2017: 745)

Esta cita muestra, según Fernández Mosquera, el interés de Quevedo en estos conceptos, al volver a aparecer «todas las paradojas y agudezas apretadas en el madrigal» (2004: 105). A pesar del aplauso de Jiménez Patón y Gracián, el madrigal a san Esteban fue criticado duramente por Carreira (2001: 285), que considera los juegos con la palabra «piedra» en esta y otras composiciones de Quevedo un caso de «hipertrofia» que deja «petrificado» al lector. También Fernández Mosquera (2004: 105) considera el poema «un prodigio de agudezas pétreas» que confirma «la obsesión pétrea de Quevedo», ve en el madrigal «un cierto conceptismo sacro que, de puro alambicado, puede resultar superficial» y considera la acumulación de paradojas y agudezas como un caso de «paroxismo pétreo».

## A la adúltera

Piedra es en la dureza  
 el sayón que hoy acusa tu flaqueza,  
 y tú en el no ablandarte piedra eres,  
 adúltera mujer, entre mujeres.  
 Piedras son los ministros de tu muerte,                   5  
 y el juez es piedra viva y piedra fuerte.  
 Así, pues, si la piedra se condena  
 a piedras, piedra de esa misma pena,  
 en otra piedra, cuando en ella escriba,  
 Cristo te libraré, que es piedra viva.                   10

RM, pág. 194

El mismo juego de ingenio aparece en este poema, de consonantes pareados, copiado en la colección de madrigales del manuscrito *RM*, junto a otros «ovillejos» de *Las tres musas*, y cuyo primer verso, «Piedra es en la dureza», coincide casi literalmente con el segundo del «Madrigal a san Esteban», «es piedra en la dureza». Ambos textos se podrían entender como ensayos tempranos de conceptismo en torno un mismo motivo, las piedras, y con la misma forma métrica, cinco pareados, aunque no coinciden en la distribución de heptasílabos y endecasílabos ni en las rimas. Rodríguez-Moñino lo atribuye con dudas a Quevedo y señala su vínculo métrico con otras composiciones que tratamos aquí: «¿Don Francisco de Quevedo?, madrigal. La composición [de] diez versos pareados, responde al esquema usado otras veces por don Francisco, v. gr. en los núms. de Blecua 187, 188, 189, 190 [cuatro de los «ovillejos» de *Las tres musas*], etc.» (1966: 204). El texto fue publicado por Blecua como «poema inédito» (1971: III, 508), quien añade:

como ya insinuaba el propio Rodríguez-Moñino (p. 204), el poema *A la Adúltera* es evidentemente de Quevedo. Aparte de las relaciones formales que señalaba el ilustre bibliófilo con los poemas 187, 188, 189, 190, basta compararlo con el madrigal *A San Esteban* y se notará algún verso casi coincidente y parecidos juegos con la palabra «piedra», tan gratos a Quevedo en esa serie de poemas sacros. (1971: III, 504)

El poema se basa en el episodio de la mujer adúltera narrado en *Juan* 8, 3-11. Los escribas y fariseos traen a una mujer sorprendida en adulterio y dicen que la Ley manda apedrearla. Preguntan a Jesús qué opina, y este escribe misteriosamente con el dedo en la tierra, y cuando insisten, pronuncia la famosa frase lapidaria: «Aquel de vosotros que esté sin pecado, que le arroje la primera piedra», y vuelve a escribir en la tierra. Los escribas y fariseos evangélicos se transforman en este poema por sinécdoque (singular por plural) en el «sayón» (v. 2), es decir, 'verdugo', y después en «los ministros de tu muerte», cuya dureza, al juzgar la flaqueza de la adúltera, es piedra; la adúltera también es piedra por no ablandarse; pero el juez, Cristo, es piedra viva y fuerte (Fernández Mosquera, 2004: 93). «Todo el mundo es piedra», como dice Carreira a propósito del madrigal a san Esteban (2001: 285), lo que se presta a los juegos de antanacsis: «la piedra (adúltera) se condena / a piedras (por la Ley que manda lapidarla)»; y Cristo, que escribe en la tierra con el dedo en el texto evangélico, escribe en la piedra en el poema («en otra piedra, cuando en ella escriba, / Cristo te libraré», vv. 9-10), alusión tal vez velada a las piedras que se rompen en el momento de la muerte de Cristo («petrae scissae sunt», *Mateo* 27, 51) para salvar a los hombres de sus pecados<sup>8</sup>, o más aún a las piedras en las que Dios escribe las tablas de la ley, motivo caro a Quevedo: «Cuando escribiste en el sagrado cerro, / con tu dedo, la ley» (citado en Fernández Mosquera, 2004: 100).

Sobre este episodio de la mujer adúltera vuelve Quevedo en su *Parte segunda de política de Dios* (h. 1636-1639) en un texto más ceñido a la letra del Evangelio:

No bastaban estas grandes demostraciones de Cristo, para que los Escribas y Fariseos desistiesen de su malicia, y díjoles: quien de vosotros está sin pecado, el primero la tire piedras. Y otra vez inclinándose escribía en la tierra. Y oyendo esto uno tras otro se iban, empezando los más ancianos. La mordaza, y el tapaboca de los acriminadores, que acusan ante el Rey para acusar al Rey, son estas palabras: ¿Porfiáis en que se apedree esta mujer adúltera [...] Pues el que de vosotros no tiene pecado, la empiece a apedrear. (Cacho Casal, 2012: 399-400)

<sup>8</sup> Sobre este motivo, véase Arellano (2004: 35-36) y Fernández Mosquera (2004: 97-98).



(*Mateo* 26, 6-13 y *Marcos* 14, 3-9), en la que en casa de Simón el leproso una mujer sin nombre derrama el perfume sobre la cabeza, no los pies, de Jesús. Pero el texto del que parte Quevedo no es ninguno de ellos, sino el de *Lucas* 7, 37-50, donde se presenta a Jesús comiendo en casa de Simón el fariseo y a una «mujer pecadora pública», también innominada, quien «llevó un frasco de alabastro de perfume [*unguentum* en la Vulgata], y poniéndose detrás, a los pies de él [de Jesús] comenzó a llorar, y con sus lágrimas le mojaba los pies y con los cabellos de su cabeza se los secaba; besaba sus pies y los ungía con el perfume» (37-38) por lo que Jesús le perdona «sus muchos pecados», por haber mostrado «mucho amor» (47). Esta es la versión que siguen tanto el madrigal como el soneto, en la que además de la unción de los pies de Jesús («a los pies de Cristo santo») con perfume («oloroso unguento»), aparecen las lágrimas de la pecadora («llanto») y el perdón de sus pecados en premio («en premio [...] perdona sus pecados»).

Los dos últimos versos introducen una relación sorprendente entre el unguento redentor de la Magdalena y el que venden los boticarios, personajes que pululan por la sátira de estados y oficios de la época. Esta especie de chiste reaparece, con mínimas variaciones, en los dos últimos versos del soneto «Llegó a los pies de Cristo Madalena», y la inserción de la burla de la paga y los boticarios dentro de la recreación de un pasaje evangélico ha llamado la atención de la crítica (Davis, 1989; Sáez, 2017) que lo considera irreverente y probable causa de la desaparición del soneto en algunos ejemplares de las *Flores* de Espinosa. El soneto suprimido por Espinosa o alguna otra persona, presuntamente por ser irrespetuoso, también pudo haber sido añadido: las circunstancias no han sido del todo aclaradas y la cuestión es compleja. Conservamos lo que parecen ser varios estados o emisiones de dicha antología, en la que algunos ejemplares llevan el soneto de Quevedo y otros no; además, el soneto no aparece en las tablas de la antología, que bien pudieran no haber sido obra de Espinosa<sup>11</sup>.

#### 4 Y 5. DE LA MAGDALENA A JUDAS EN DOS OVILLEJOS

Ahora bien, tal vez no sea tan irreverente con el texto evangélico la burla de los boticarios y el unguento si tenemos en cuenta el papel de Judas como «celosísimo despensero» (Vilar, 1978: 107) en otra de las versiones de la historia, la de María de Betania (*Juan* 12, 4-6), en la que el discípulo se queja a Cristo del gasto del

<sup>11</sup> Véanse, entre otros, Villar Amador (1994: 45-46), Molina Huete (2003: 153-154 y 2005: 601-603), Pepe Sarno y Reyes Cano (2006: 44-53 y 758).

ungüento y aparece en la iconografía con un gesto de desdén o enfado, lo cual nos lleva al siguiente poema, dedicado a la figura de Judas.

El ovillejo «A Judas Escariote, cuando vendió a Cristo señor nuestro», aparece en *Las tres musas* como un texto de 18 versos consecutivos, pero su tradición textual parcialmente independiente sugiere que son dos poemas amalgamados, cada uno de los cuales es autónomo, tiene sentido completo y concluye con una agudeza comparable<sup>12</sup>. El primero de ellos se transmite autónomo en tres manuscritos (4117, E<sup>13</sup> y RM) y se corresponde con los versos 1-8 publicados por Aldrete. Copio los dos ovillejos amalgamados frente a frente para mayor claridad:

---

<sup>12</sup> No es el único caso en Quevedo de dos poemas transmitidos como uno solo amalgamado. También ocurre con «Si el tiempo que gasté contigo lloro» (Plata, 1997: 191-192) y «El licenciado libruno», dos décimas independientes amalgamadas en el siglo XIX por Fernández-Guerra (Plata, 2015: 125).

<sup>13</sup> Asensio (1971: 256) distingue dos manos en el ms. E; la que ha copiado los ovillejos aquí estudiados es del segundo cuarto del siglo XVII; sin embargo, las hojas donde se copian los ovillejos tienen la filigrana de la cruz latina inscrita en un escudo, lo que podría apuntar al primer cuarto del siglo (Plata, 1997: 57-58).

<p><i>A Judas, sobre vender el unguento de la Magdalena</i></p> <p>Viendo el mísero Judas que, vendido el unguento que en Cristo fue vertido, si no se derramara, a muchos pobres hombres remediara, por salir con su tema y su porfía           5 vendió al mismo Señor que le tenía y de aquesta manera dio remedio a más pobres que quisiera.</p> <p><i>RM</i>, pág. 194 <i>E</i>, págs. 73-74 <i>4117</i>, fols. 340<sup>r</sup>-340<sup>v</sup> <i>T</i>, pág. 243 (vv. 1-8)</p> <p>Variantes:</p> <p>Epígrafe: <i>A Judas, sobre vender el unguento de la Magdalena E</i> : 4. <i>Venta de Judas RM</i> : <i>A Judas 4117</i> : <i>A Judas Escariote cuando vendió a Cristo Señor nuestro. OVILLEJO T</i> 6 le <i>4117 E T</i> : lo <i>RM</i> 8 quisiera <i>RM E T</i> : él quisiera <i>4117</i></p>	<p>6. <i>Venta de Judas</i></p> <p>No atendáis que amistad os hace Judas, ánimas fieras, de piedad desnudas, pues lo que a él de balde le fue dado por el mismo Señor que es entregado hoy por treinta dineros                           5 lo vende a vuestros príncipes severos. Mas no es razón que la llaméis codicia a la que tuvo Judas, ni avaricia, pues antes fue largueza dar por poco dinero tal riqueza.                   10</p> <p><i>RM</i>, pág. 195 <i>T</i>, pág. 243 (vv. 9-18)</p> <p>Variantes:</p> <p>Epígrafe: 6. <i>Venta de Judas RM</i> : <i>om T</i> 1 atendáis <i>RM</i> : entendáis <i>T</i> 4 es <i>RM</i> : fue <i>T</i></p>
--	--

Los cuatro primeros versos continúan el motivo del unguento del madrigal a la Magdalena, pero ahora según la mencionada versión de la unción de Betania del evangelio de *Juan*, y se centran en las palabras de Judas Iscariote, «uno de los discípulos, el que lo había de entregar», sobre el uso de un perfume «muy caro» para ungir los pies de Jesús: «¿Por qué no se ha vendido este perfume por trescientos denarios y se ha dado a los pobres?» (*Juan* 12, 3-5)<sup>14</sup>. Los versos 5-8 tratan de la traición de Judas, que sigue con su «tema», 'obsesión', de vender y entregar a Cristo

<sup>14</sup> El evangelio de *Juan* tiene que ser la fuente de los versos 1-4, porque en la versión del episodio en *Mateo* 26, 8 no es Judas, sino «los discípulos» los que se indignan por el despilfarro; mientras que en *Marcos* 14, 4 son «algunos» los que refunfuñan.

a cambio de «treinta monedas de plata» (*Mateo* 26, 14-16), o simplemente por «dinero» (*Marcos* 14, 10-11 y *Lucas* 22, 3-6). La sal, la agudeza, se encuentra en la paradoja final: Judas vendió a Cristo, llevándolo a la muerte, lo cual no solo remedió a algunos pobres, como lo hubiera hecho la venta del unguento, sino a muchos más, es decir, a toda la humanidad a la que redimió con su muerte, muy a pesar de Judas. Vallejo (2017: 379-380) ha señalado que Quevedo vuelve sobre Judas y la venta del unguento con palabras muy similares en el *Sueño del infierno*:

Y si yo lo hice antes que muriese, con nombre de apóstol y dispenserero, este bote lo dice, que es el de la Magdalena, que codicioso quería que se vendiese y se diese a pobres, y ahora es una de las mayores penas que tengo esta, ver lo que quería para remediar pobres, vendido, porque todo lo aplicaba a vender, y después, por salir con mi tema y vender el unguento, vendí al Señor que le tenía y así remedíé más pobres que quisiera.

Esto refuerza también la propuesta del carácter unívoco y completo de este primer ovillejo, reflejado perfectamente en ese texto de 1608, también, como el ovillejo, relativamente temprano.

Los títulos del madrigal pueden inducir a confusión, pero también son reveladores. El manuscrito 4117 dice simplemente «A Judas». El manuscrito *RM* dice «Venta de Judas», que como el título de *T*, «A Judas Escariote cuando vendió a Cristo señor nuestro», refleja solo los vv. 5-6 del primer ovillejo y parece más adecuado para el segundo ovillejo, como se verá. El título más interesante es el del manuscrito *E*: «A Judas, sobre vender el unguento de la Magdalena», que se ciñe al episodio menos conocido del enfado de Judas, que se evoca solo en los vv. 1-4 del primer ovillejo.

El segundo poema, que se transmite solo en los versos 9-18 de *T* y de forma independiente en el manuscrito *RM*<sup>15</sup>, es un ovillejo de 10 versos que se refiere a la venta de Cristo. Comienza con una admonición a las almas de los pecadores: «no atendáis que amistad os hace Judas», donde la lección «no atendáis» de *RM* (no ‘esperéis’; cf. *Aut.*, *sub voce* atender) parece adiafóra de la lección «no entendáis» de *T*. Después se contrapone la entrega de Cristo «de balde» para la redención del hombre a los «treinta dineros» por los que lo vendió Judas (v. 5), que recuerdan las

<sup>15</sup> Ya Blecua había notado que en la versión del ovillejo a Judas del manuscrito *RM*: «El texto se divide en dos madrigales con el mismo título. El primero acaba en el verso 8. En medio de los dos se copia el madrigal a Caín» (1971: III, 507).

«treinta monedas de plata» del relato evangélico según *Mateo* 26, 14-16. Vallejo (2017: 380) ha señalado las semejanzas del v. 3 con estos versos de los *Conceptos espirituales* de Ledesma: «Por barato que me dio [Judas, dice Cristo], / si el pueblo de mí comprara, / más barato me llevara, / que me doy de balde yo». Termina nuestro ovillejo con cuatro versos que despliegan otra paradoja, una agudeza conceptual de discordancia que contrapone por un lado «codicia» y «avaricia», y por otro «largueza» ('generosidad'): 'Judas no vendió a Cristo por avaricia, pues fue generosidad dar por solo treinta monedas la riqueza que supone la salvación de las almas por la muerte de Cristo'. Se trataría, pues, de dos ovillejos diferentes con una paradoja final comparable, como dos variaciones sobre el mismo tema.

Los editores modernos copian los dos ovillejos como uno solo, siguiendo el texto de T. Vallejo (2017: 379-381) también publicó en su tesis doctoral ambos ovillejos juntos siguiendo a T, pero editó el primero por separado, como «versión variante», aunque a partir solo del testimonio de E (2017: 665) y explica: «debe llamarse [sic] asimismo la atención el hecho de que en el manuscrito [E] aparecen omitidos los versos 9-18 del impreso [T] lo que confirmaría la hipótesis de que Quevedo debió de volver sobre este ovillejo y, por ende, debe tenerse como la versión ulterior» (2017: 82). Sin embargo, más que de una «versión variante» o «ulterior», hay que hablar, a nuestro juicio, de dos poemas discretos que en algún momento fueron amalgamados, no necesariamente por voluntad de Quevedo, y publicados como un solo «ovillejo» por su sobrino muchos años después.

## 6. LA SOBERBIA: DE OVILLEJO A SILVA

A la Soberbia.

Esta que a vuestros ojos hoy se ofrece, haciendo guerra a la divina crisma, es la Soberbia, que arrogante crece para despeñadero de sí misma.	
Ocupa tanto su profano vuelo	5
que, cabiendo ella en ángeles sagrados, ellos, de ella ocupados, no pudieron caber en todo el cielo.	
Tan grande piensa que es, tan ancha y grave, que ella se alaba de que en Dios no cabe.	10

RM, pág. 195  
4117, fol. 340<sup>v</sup>  
T, pág. 244

Variantes:

Epígrafe: A la Soberbia RM 4117 : A la Soberbia. OVILLEJO T  
6 ella en] en los 4117  
9 grande RM 4117 : ancha T // ancha RM 4117 : loca T  
10 alaba RM 4117 / acaba T

Hay un posible error en el v. 10 en *Las tres musas*, como vio Astrana: «El último verso de él [el ovillejo] dice: “acaba” por “alaba” en la edición príncipe, clara errata que corregimos» (1943: 479); Sigler coincide en que «el verso final contiene una errata, “acaba” en lugar de “alaba”» (1994: 122). Dado que de *Las tres musas últimas* hay, al parecer, dos tiradas o emisiones (Rocha, 1994: 91-94), he cotejado tres ejemplares y todos llevan este error<sup>16</sup>. El error debió de ser observado ya, al menos, desde el siglo XVIII, ya que la lectura «alaba», además de los dos manuscritos apuntados, aparece en las ediciones de *Las tres musas* incluidas en el tomo V de las *Obras* (Madrid, Ibarra, 1772, pág. 250) y en el tomo IX de las *Obras* (Madrid, Sancha, 1791, pág. 442); y también en el tomo I de una edición de *Poesías* (Madrid, Galería literaria, 1873). Es, además, la lectura del v. 52 de la silva «Esta que veis delante», que retoma los vv. 9 y 10 de este ovillejo<sup>17</sup>.

Este poema desaparece o queda relegado a nota en las ediciones de Quevedo del siglo XX, al dejar de publicarse los textos siguiendo el orden de las ediciones de *El Parnaso español* de 1648 y *Las tres musas últimas* de 1670. Así, no se encuentra en los dos volúmenes de la edición de Fernández-Guerra con notas de Menéndez

<sup>16</sup> Ejemplar propiedad de Pedraza (1999), utilizado para este artículo; British Library, signatura 11450.dd.3; y Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III, signatura XLI/D/52; estos dos últimos digitalizados por Google.

<sup>17</sup> Parece claro, dada la tradición textual, que se trata de un error o errata en *Las tres musas*, aunque se podría pensar que «acaba» fuera la lectura correcta y «alaba», una trivialización, o que «acaba» y «alaba» fueran variantes adiaforas, y el verso «ella [la Soberbia] se acaba de que en Dios no cabe» significara ‘la Soberbia se escandaliza de que en Dios no cabe’, con una suerte de derivación cacofónica entre «acaba» y «cabe». El problema es que los mejores testimonios no traen la lección «acaba».

Pelayo (1903, 1907); Astrana lo publica en nota, diciendo que tiene «algunos versos iguales a los de esta poesía [la silva “Esta que veis delante”]», y añade: «Debió de ser fragmento perteneciente a ella, impreso aparte por descuido [...] Es, pues, evidente su relación con la silva; y así, no publicamos ese ovillejo aparte, sino quede aquí como nota» (1943: 479); Buendía (1960: 509) tampoco lo publica como poema independiente y también lo relega a nota al pie de la mencionada silva; lo mismo hace Blecua en su edición *maior*, diciendo que los versos 51-52 de la silva «Esta que veis delante», «figuran, a su vez, al final de un fragmento, también publicado en T, 244, construido con versos de este poema» (1969: I, 257); el ovillejo desaparece completamente de su edición *minor* (Blecua, 1990). Esta tendencia a hacer desaparecer el ovillejo como poema autónomo se refleja en este comentario de Rocha: «Obviamente, el ovillejo está emparentado con la silva y representa una reelaboración de la misma materia poética», y «Más que un fragmento [como dice Astrana], es una versión resumida del mismo asunto» (1994: 121). Pedraza (1999: XXXVIII-XXXIX) lo incluye en una lista como poema «duplicado» en la edición de Aldrete. Reaparece el ovillejo en las ediciones del siglo XXI que reproducen el texto de *Las tres musas últimas*, como las de Vallejo (2017: 383) y Rey / Alonso Veloso (2021: 1268-1269).

El poema, como se deduce de los comentarios citados, es otro caso de reescritura. Está relacionado con la silva «La soberbia», que comienza «Esta que veis delante», que también fue publicada en *Las tres musas últimas*, con la que coincide en varios versos (el v. 1 parcialmente; y los vv. 9-10 del ovillejo que son muy parecidos a los vv. 51-52 de la silva).

El «ovillejo», a pesar de llevar ese marbete, no está estructurado en pareados, excepto en los dos versos finales, por lo que estrictamente se acercaría más a un «madrigal», que es como lo llama Rodríguez-Moñino (1966: 204), porque en el manuscrito *RM*, pág. 193, aparece dentro de ese ramillete con el título genérico de «madrigales, sueltos». Todo esto sugiere una cierta indeterminación en la nomenclatura métrica sobre la que volveremos en Plata (en prensa).

El ovillejo es un texto «A la soberbia», tan grande que cabe en los ángeles, en referencia a Lucifer, a quien la soberbia le hace despeñarse. La soberbia hace guerra a la «divina crisma» (v. 2), extraño sintagma que se refiere a la ‘unción’ del Cristo, el ungido, es decir, a Dios. Crisma es «el aceite y bálsamo mezclado, consagrado, con que se unge al que se bautiza y al que se confirma y también a los obispos y sacerdotes cuando los consagran y ordenan [...] Hállase muchas veces usado con el artículo *la*, como femenino, pero en rigor es masculino» (*Aut.*, s. v. *chrisma*). Soberbia y arrogancia son sinónimos, por eso se la llama «arrogante» (v. 3), y su

crecimiento es su propio «despeñadero» (v. 4). Explica Vallejo que esta relación «entre la altura a la que naturalmente tiende la soberbia y lo estruendoso de su caída constituyó un *locus* en las descripciones quevedianas de este pecado»; y que «despeñadero» es palabra grata a Quevedo que vuelve a aparecer en su *Poema heroico a Cristo resucitado*: «[la Soberbia] cuanto crece más su orgullo fiero, / se previene mayor despeñadero», en alusión a la caída de Lucifer (2017: 383). El v. 5, que dice de la soberbia que «ocupa tanto en su profano vuelo», puede referirse a las plumas de sus alas, ya que la soberbia se representa en la iconografía con el atributo del pavo (Ripa, 2016: II, 319); o puede aludir a «vuelo» en la acepción de «elevación y eminencia en el discurrir», o al vuelo de las vestiduras bajo el que se colocarían los ángeles (las tres acepciones en *Aut.*, s. v. vuelo). Dice el v. 6 que en la soberbia caben «ángeles sagrados», en plural, ya que, según Santo Tomás, es «el pecado del primer ángel [Lucifer] y el de los inferiores» (Arellano, 2011: 543; y véase Vallejo, 2017: 227-228, 383). El ovillejo se resuelve en un juego conceptista por agudeza de contrariedad entre el espacio que «ocupa» la Soberbia y la capacidad de cabida, subrayada con dos agudezas verbales; por un lado, el políptoton de los verbos «ocupar» («ocupa», v. 5; «ocupados», v. 7) y «caber» («cabiendo», v. 6; «caber», v. 8; «cabe», v. 10), y por otro, la antanacsis de ambos verbos. En la Soberbia, cuyo vuelo «ocupa» tanto (en el sentido de ‘llena algún espacio’), caben todos los ángeles caídos, y estos ángeles, por contraposición, «ocupados», es decir, ‘poseídos’ por la soberbia, en el sentido de ‘tomar posesión o apoderarse de alguna cosa’ (ambas acepciones en *Aut.*, s. v. ocupar), no caben en el cielo por su propia soberbia, por la que son expulsados por Dios. Aquí puede haber también un juego con la frase «no caber en el mundo», «ser uno tan soberbio u desvanecido» o «no caber en sí», «frase que denota hinchazón, vanidad o soberbia» (*Aut.*, s. v. caber). La arrogancia de la soberbia la hace alabarse de no «caber» en Dios, pero es que en Dios no cabe la soberbia, porque «Dios resiste a los soberbios» (*Catecismo*, 521); *Autoridades* recoge la expresión «caber o no caber tal o tal cosa en alguno», «con que se da a entender la capacidad, ingenio y sabiduría de alguno» (s. v. caber), en otra agudeza de improporción. La arrogancia hace a la Soberbia *ancha*, ‘orgullosa, envanecida, ensoberbecida’, ‘libre, sin temor de Dios’; *grave* ‘altiva, entonada y vana’ (acepciones de *Autoridades*, citadas en Rocha, 1994: 121-122; y Rey y Alonso Veloso, 2024: 165), y *grande*, ya que soberbia «algunas veces significa cosa grande y magnífica, como “edificios soberbios”» (*Cov.*, s. v. soberbia).

Vemos con este somero análisis que el ovillejo es un poemita con sentido completo, centrado en la imagen iconográfica de la Soberbia, y de tono epigramático, que concentra la sal en los últimos versos, fundados en las agudezas verbales y conceptuales que caracterizan a toda esta colección de ovillejos. Creo, pues, con Vallejo (2017: 127), que no es un fragmento impreso aparte por descuido, ni construido con versos de la silva, ni una reelaboración de la misma materia, lo cual supondría que sería posterior a la silva, ni una versión resumida del mismo asunto, sino más bien un poema completo e independiente, siguiendo el modelo compositivo de algunos de estos ovillejos que venimos observando en una relación de ensayo inicial a texto reelaborado y ampliado. No puede ser, tampoco, un resumen de la silva, sino más bien el punto de partida para el desarrollo posterior del tema en la silva, donde ya adoptará un matiz claramente político. En la silva, el tema de la soberbia se aplica a privados y pretensores (Rey y Alonso Veloso, 2024: 48), hasta el punto de pensarse que Quevedo escribió una de las versiones de la silva a la caída en desgracia del duque de Uceda en 1621, y otra versión a la muerte de Rodrigo Calderón, degollado el 21 de octubre de 1621 (Astrana, 1943: 478); si bien Rocha no considera esto convincente y piensa que «es arriesgado aventurarse a fechar las versiones de acuerdo con la cronología de los supuestos referentes» (1994: 127).

Por último, Rocha (1994: 121-122) ha intentado determinar la relación genealógica del ovillejo con la silva basándose en el verso 9 del ovillejo, que aparece con ligeras variantes en dos versiones de la silva. La versión del manuscrito Rodríguez-Moñino-6709 de la Real Academia Española lee «tan ancha piensa que es, tan alta y grave», mientras que los testimonios del manuscrito de Nápoles y de *Las tres musas* leen «tan alta piensa que es, tan ancha y grave», con el orden de los adjetivos «ancha» y «alta» invertidos. Parece claro, según Sigler, el vínculo del ovillejo con el manuscrito Rodríguez-Moñino-6709: «me inclino a pensar que el ovillejo pertenece a la misma rama que el manuscrito *m1* [Rodríguez-Moñino-6709]» (1994: 121). Pero las variantes del ovillejo en los manuscritos *RM* y *4117*, que Sigler no tuvo en cuenta, complican la cosa, ya que el título «A la soberbia», coincide con el manuscrito de Nápoles, como ya apuntó Moore (1986: 70) y su variante del v. 9 «tan grande piensa que es, tan ancha y grave» coincide más bien con la versión de la silva en el manuscrito de Nápoles y *Las tres musas*. Lo complejo de la relación entre las diferentes versiones del verso en ambos textos se puede visualizar en el siguiente esquema, que sugiere que las dos versiones del verso de la silva proceden de dos versiones diferentes del ovillejo:



El texto del manuscrito 6635, del siglo XVIII, es *descriptus* del de *T*, como se ha indicado ya; además de no incluir variantes, en dicho manuscrito el texto va encabezado con el epígrafe «Musa VIII», que sugiere que lo está copiando de *T*, donde va encuadrado en la musa IX, Urania. Por otro parte, el epígrafe del manuscrito *RM* lleva el número 5 que le corresponde en la serie de «Madrigales, sueltos» allí copiados.

El poema está fundamentado en un doble juego conceptista: una antítesis entre las ofrendas de Caín a Dios y a la Envidia: a Dios le ofreció los frutos del campo y a la Envidia, la vida de Abel. La versión de *T* acentúa la antítesis con la posición en quiasmo: «le ofreciste a Él [...] a ella le ofreciste». La versión de *RM*, «le ofreciste a él [...] a ella le ofreció» introduce una *variatio* al cambiar el sujeto del primer verbo (Caín) y del segundo (la mano de Caín); además esta nueva antítesis evita repetir «ofreciste» e incorpora una figura de repetición con el políptoton «ofreciste» / «ofreció», que parece mejorar el texto. Esta antítesis se convierte en paradójica con la repetición de «vida»: a Dios, que le dio la vida, le hace una ofrenda mediocre y, en cambio, a la Envidia le ofrece la vida de su hermano. Como ocurre en los demás ovillejos es el carácter epigramático, fundado en una antítesis paradójica, el que vertebraba el poemilla. Blecua (1971: III, 507) considera que la versión de *RM* es anterior a la de *T*, a juzgar por las variantes del epígrafe y los vv. 2 y 5. Por último, la variante del v. 1 en *RM* mantiene la forma «Invidia» (con la grafía «Imbidia» en el manuscrito) que recoge la preferencia observada en los autógrafos de Quevedo por la *i* pretónica sobre la *e* moderna (López Grigera, 1998:95) y es además la forma del autógrafo de *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo: invidia, ingratitude, soberbia, avaricia* (2010: 462).

La ofrenda de Caín a Dios la describe Quevedo en los términos negativos que le da la exégesis bíblica: «pues le ofreciste a él [Dios] de tus labores, / de tus mieses y plantas, las peores». Pero conviene recordar que el texto bíblico no dice que la ofrenda de Caín fuera mala, ni mucho menos que fueran simplemente «los frutos caídos del suelo», como dice Vallejo (2017: 382), quien parece interpretar así «los frutos del suelo» del relato del *Génesis* 4, 3<sup>18</sup>, que no son más que la oblación «de fructibus terrae», es decir, de los frutos que da la tierra, dado que Caín era labrador, frente a Abel que era pastor, por lo cual cada uno ofreció a Dios simplemente los frutos de su trabajo: los de la tierra Caín, y Abel los de sus rebaños. Y Dios prefirió

<sup>18</sup> Repite la imprecisión a propósito del soneto «Caín, por más bien visto, tu fiereza»: «Caín, más rico que su hermano, presentó los frutos que habían caído al suelo» (Vallejo, 2017: 267).

la ofrenda de Abel. De ahí nace la irritación de Caín, del favor, de la preferencia aparentemente arbitraria de Dios por la ofrenda de Abel: «Yahveh miró propicio a Abel y su oblación, mas no miró propicio a Caín y su oblación» (*Génesis* 4, 5).

Quevedo dedica al mismo tema otro soneto publicado en *Las tres musas últimas*, «Caín, por más bien visto, tu fiereza», donde retoma varias de estas ideas: la razón por la que Caín mata a Abel es por la preferencia de Dios por su sacrificio («por más bien visto»), preferencia no explicada en el texto bíblico, pero explicitada en el soneto en términos semejantes a los del ovillejo: «Caín, por más bien visto, tu fiereza / quitó la vida a Abel, porque ofrecía / a Dios el mejor fruto que tenía, / como tú lo peor de tu riqueza» (vv. 1-4); «lo peor» es eco de «los peores» del ovillejo, y sugiere la desfiguración del texto bíblico, que no dice que la ofrenda de Caín consistiera en la peor parte de su cosecha. El motivo de la envidia aparece también en el segundo cuarteto de este soneto: «A quien hizo mayor Naturaleza, / hizo la envidia solo alevosía», a pesar de que dicha envidia tampoco aparece en el relato del *Génesis*, sino la irritación o ira de Caín, de quien dice la Vulgata que quedó «iratus». Lo más importante es que el soneto va encabezado por una cita de San Pedro Crisólogo en la que señala que la envidia es el motivo de la muerte de Abel. Martinengo ha aclarado que la exégesis bíblica «expresa opiniones distintas a propósito de la decisión de Dios de manifestar su favor y, respectivamente, su disfavor hacia los dos protagonistas de un mismo acto de culto» (2004: 266) y que Quevedo sigue a Crisólogo en ver la envidia como causa del crimen de Caín (2004: 257, 266; ver también Vallejo, 2017: 268). Se puede añadir al interés de Quevedo por la envidia un texto recientemente recuperado, los *Desconsuelos de los dichosos*, donde escribe con nuevas paradojas: «Por favorecido murió Abel; y la invidia, que tuvo a la serpe por madre, tuvo al homicidio por hijo» (2025: 213), texto en el que se expresa con claridad la idea de que fue el «favoritismo», por decirlo en términos modernos, de Dios el que provocó la envidia en Caín y por tanto la muerte de su hermano.

Finalmente, la imagen de la «envidia carcomida» es de larga raigambre y la estudia bien Vallejo (2017: 507-508). La emplea Quevedo en otras obras, incluido su *Poema heroico a Cristo resucitado*, v. 79, que lee «La Envidia, carcomida de su intento» en la versión *T*, y «La Invidia, carcomida en su aposento» en la versión de los manuscritos de Évora y Nápoles. Vallejo señala entre los antecedentes clásicos de la Envidia consumida por el bien ajeno a Ovidio, Horacio y San Agustín, y cita unos versos de la *Égloga 2* de Garcilaso: «Mostrábase tras esto allí esculpida / la envidia carcomida, a sí molesta». La tradición emblemática la representa «como una

mujer delgada, vieja, fea, de lívido color, con el pecho desnudo y mordido por una serpiente» (Vallejo, 507).

## 8. EL GUSANO DE LA CONCIENCIA

A un pecador

Gusanos de la tierra  
comen el cuerpo que este mármol cierra:  
mas los de la conciencia en esta calma,  
hartos del cuerpo, comen ya del alma.

*T*, pág. 244  
6635, fol. 99<sup>v</sup>

Variante:

4 del alma *T* : al alma 6635

Este poemilla de solo cuatro versos es el más breve de los cinco textos incluidos en *Las tres musas últimas*. A pesar de su versificación en pareados, aparece sin el marbete «ovillejo», y además desaparece del índice del libro (fol. Aa3<sup>v</sup>), donde sí aparecen los demás «ovillejos». Tiene también carácter epigramático y sentido completo, por lo que, aunque podría parecerlo, se debe descartar que sea un fragmento. La variante del v. 4 en el manuscrito 6635 —probablemente un *codex descriptus* de *Tres musas*— «hartos del cuerpo comen ya al alma», puede ser mero error de copia, pues supone bien un verso hipométrico, bien la exigencia de un hiato entre «ya» y «al» que parece imposible.

El poema se basa en una agudeza de contrariedad entre los gusanos del cuerpo y los de la conciencia, unos dedicados a comer el cadáver y otros a roer el alma. El simbolismo bíblico del gusano es variado, pero en el caso que nos ocupa se ciñe estrictamente al del gusano de la conciencia, que explica bien Lloret:

Vermis quoque dicitur verbum Dei, quod peccantis conscientiam rodit, nec unquam moritur. Ipsa etiam conscientia, seu remorsus eius est vermis, qui non moritur, sed pungit, et dolorem infert peccantibus, et ipse dolor vermis

dicitur, et in malis sera conscientia est vermis, qui non moritur, sed manet  
semper in inferno. (Lauretus 1681: 1027)

El gusano de la conciencia es la palabra de Dios, que roe la conciencia del pecador, nunca muere y permanece en el infierno. Lloret remite a varios pasajes bíblicos como origen de esta simbología: *Proverbios* 25, *Isaías* 51 y 66 y *Marcos* 9.

El gusano como metáfora de la conciencia es una imagen frecuente en la obra de Quevedo, como han estudiado Arellano (1999: 26), Vallejo (2015: 133-134 y 2017: 384) y Azaustre y Rico (2025: 73-74), entre otros, que la documentan ampliamente en un manojito de lugares paralelos que confirma la autoría indudable del poemilla. Cito algunos de los pasajes traídos a colación por estos estudiosos, a los que remito para las referencias y bibliografía. Soneto «Pues hoy pretendo ser tu monumento»: «la conciencia me sirve de gusano» (v. 13). Soneto «Deja la veste blanca desceñida»: «pues yo sé bien que no será en tu mano / que ayune, en los aumentos que granjeas, / de tu conciencia el vengador gusano» (vv. 12-14). *Sueño del infierno*: «entra el gusano de la conciencia, cuya hambre en comer del alma nunca se acaba». *Desconsuelos de los dichosos*: «[contigo priva] el que de gusanos vengadores te puebla las capacidades de tu conciencia». *Las cuatro fantasmas de la vida*: «No gastará [el pobre] en desvanecer sus gusanos con túmulos magníficos lo que debía gastar en acallar el gusano de su conciencia»; este último es un ejemplo muy interesante porque presenta la misma contraposición entre gusano del cuerpo y gusano de la conciencia que encontramos en nuestro ovillejo.

## 9 Y 10 ¿UNO O DOS OVILLEJOS A SAN PEDRO?

El ovillejo «A San Pedro cuando negó a Cristo, señor nuestro» ofrece una situación comparable a la del ovillejo a Judas que vimos arriba, en el sentido de que se detecta la amalgama de dos poemas independientes. Tal vez por eso se sorprende Vallejo de las diferencias en su transmisión textual, aunque no llega a encontrar una explicación:

Mayores dudas plantea el caso del ovillejo «¿Adónde, Pedro, están las valentías» contenido también en el mencionado manuscrito portugués [...] el epígrafe de Évora, *A san Pedro, cuando cantó el gallo*, discretamente diferente del de *Urania, A san Pedro, cuando negó a Cristo Señor nuestro*, parece reflejar de manera más inmediata al sentido irónico del poema. En efecto, de la lectura del soneto [sic] se trasluce no tanto un deseo por relatar la negación



a 12 line poem». La tradición textual sugiere, a mi juicio, no solo que el poema del manuscrito 4117 es un texto independiente, como dice Moore, sino que el texto editado por Aldrete podría resultar de la unión de dos poemas independientes en origen. Abona esta hipótesis el hecho de que en el testimonio *E* el texto aparece dividido en dos estrofas de igual extensión precedidas del símbolo «~». Estos dos poemas podrían haber sido amalgamados en algún momento de su transmisión, para lo cual se habría precisado de una intervención en el v. 7 de la versión amalgamada para acomodar el v. 1 del texto independiente al v. 7 del amalgamado.

Confirma esta sospecha de que se trata de dos poemas independientes el hecho de que recogen dos momentos diferentes del episodio de las negaciones de Pedro. Los seis primeros versos, o primer ovillejo, se corresponden con las palabras de Pedro a Jesús diciéndole que nunca le negará aunque tenga que morir por él (*Mateo* 26, 35; *Marcos* 14, 31; *Lucas* 22, 33; *Juan* 13, 37), que son las «valentías» del v. 1, y el «sufrir con él mil muertes» del v. 4; en contraste con los dos últimos versos que salen del episodio de la portera que pregunta a Pedro si es discípulo de Jesús, lo cual niega Pedro. Las negaciones de Pedro aparecen en los cuatro evangelios, pero la «portera» (*ostiaria* en la Vulgata) aparece solo en la versión de *Juan* 18, 16-17, que sería la fuente del poema, mientras que en las otras tres versiones evangélicas se trata de una «criada» (*ancilla* en la Vulgata)<sup>19</sup>. El carácter epigramático del texto reside en la antítesis entre «valentías» (v. 1) y «acobardar» (v. 6). Vallejo (2017: 375) ha señalado que esta «disonancia entre sus vanidosas pretensiones [las de Pedro] y lo cobarde de sus acciones fue motivo de reflexión por parte de algunos Padres de la Iglesia», que cita en su trabajo, al que remito.

Los versos 7-12, o segundo ovillejo independiente, están dedicados exclusivamente «A San Pedro, cuando cantó el gallo» como reza de forma más ajustada el epígrafe que recoge ambos ovillejos en el manuscrito *E*. Recoge el momento en el que canta el gallo: una vez en *Mateo* 26, 74, *Lucas* 22, 60, y *Juan* 18, 27; dos veces en *Marcos* 14, 68 y 72<sup>20</sup>.

El epigrama se fundamenta en varias agudezas verbales: la antanacsis de «gallo», que además de su sentido recto, juega con la frase hecha «otro gallo os cantara» y hace calambur o disociación con «ne-gallo», aludiendo a las negaciones de

<sup>19</sup> Quevedo volverá sobre la cobardía de Pedro ante la «portera» en su *Política de Dios* (véase el pasaje en Vallejo, 2017: 376).

<sup>20</sup> Sobre la discrepancia en el número de veces que canta el gallo y el número de veces que Pedro niega a Jesús, véase Vallejo (2017: 377).

Pedro antes de que cante el gallo del Evangelio, negaciones que se subrayan con el políptoton «negastes» / «negallo»; además «gallo» es una agudeza de proporción con «gallina», que es a su vez dilogía con los sentidos del animal y ‘cobarde’, actualizado en el v. 4 «cobarde Pedro», amén de aludir, como sugiere Vallejo (2017: 377) a la costumbre del gallo de atraer a la gallina con su canto. Del último verso, «ver el gallo cantar por la gallina», dice el verso anterior que «no es cosa muy nueva o peregrina», tal vez porque puede estar inspirado en un poeta que Gracián elogia en su *Agudeza y arte de ingenio*:

Hay agudeza pura, que no contiene más de una especie de concepto, sea proporción o sea misterio. Así concluye Girón, agudísimo poeta valenciano, una quintilla en el poema de *La Pasión*; cuando llega a la negación de San Pedro, dice: «¿No había de cantar el gallo / viendo tan grande gallina?» No encierra otro concepto sino una proporción entre el cantar del gallo y el temer de Pedro. (1669: 11)<sup>21</sup>

Carreira, sin embargo, considera que el poema «[es] lamentable, hasta el punto de que cuesta trabajo aceptar su autenticidad, pero contiene todos los defectos que luego han de repartirse por el resto de la poesía religiosa quevedesca»; a pesar de las palabras de Gracián, que Carreira recoge parcialmente, señala que el del «gallo» y la «gallina» es «un chiste fácil [...] dada la catacrexis de *gallina* para designar al cobarde» y dice que «Quevedo redondea, por así decirlo, el concepto, o acaba de vulgarizarlo con una de esas caídas frecuentes en su poesía, cuando dice lo de “otro gallo os cantara a no negallo”»; y concluye: «El tono, con semejantes ingeniosidades, va derivando hacia la poesía no burlesca, ya que no es esa su intención, sino más bien grotesca. Por supuesto, hemos elegido un ejemplo deleznable, que indica bien cuál es el peligro que lleva a Quevedo a prescindir de la autocrítica» (2001: 280; reproducido con un ligero retoque en 2021: 159-160).

Por su parte, Davis (1989) considera este ovillejo más irrespetuoso incluso que el soneto a María Magdalena estudiado arriba. Sin embargo, creo que hay que entender los poemas del joven Quevedo en el contexto de su tiempo. Alatorre (1993: 405-406) ha señalado que las agudezas chistosas empezaron pronto a formar parte de la poesía religiosa y que el chiste sobre la cobardía de san Pedro, el gallo y la gallina era común en la época. Vallejo (2017: 24-25) recoge una buena gavilla de

<sup>21</sup> «No pudo el ave escusallo, / que, si a Pedro le arruina / la cobardía mezquina, / ¿no había de cantar el gallo / viendo tan grande gallina?» (Girón y de Rebolledo, 1588: 18<sup>v</sup>).

poemas en los que se juega con ese motivo: el poema «Parece, Pedro, que entráis» de Ledesma; las «Estancias a la negación y llanto de Sant Pedro» de Padilla; la canción «Planta que vence al cedro» de Pedro de Espinosa; el *Romance a la negación y lágrimas de san Pedro* de Valdivieso; y la redondilla «De que es tal tristeza y llanto» de Juan de Luque. Además, Vallejo recoge también una tradición contemporánea de juegos conceptuales chistosos con el «gallo» y la «gallina», «resultado de relacionar, por un lado, la actitud impetuosa del apóstol con el canto del gallo que precedió a la negación y, por otro, su cobardía final con la gallina en su uso adjetival» (2017: 24); así se ve en el *Romance satírico a la negación de san Pedro* de Alonso de Bonilla, donde se lee «Guardaos no os llamen gallina, / lo que saben que en alerta / os está celando un gallo, / porque ve vuestras flaquezas» (Vallejo, 2017: 377); y en las quintillas al apóstol de José Navarro, donde se leen versos semejantes a los dos últimos del segundo ovillejo de Quevedo: «Aquí sus flaquezas callo, / que la historia peregrina / donde sus sucesos hallo, / antes de cantar el gallo, / dicen que anduvo gallina» (Vallejo, 2017: 25 y 377). Señala también Vallejo, y esto es importante, a propósito de estos poemas dedicados a san Pedro y los que vimos arriba sobre la Magdalena, que no es inusual el humor en las composiciones medievales sobre los santos, punto en el que inciden otros estudiosos que suelen remitir al estudio de Curtius (1963: especialmente 425-428). Tal vez por eso la Inquisición, en sus índices de 1707 y 1747, no se molestó en expurgar el «ovillejo» a san Pedro ni ningún otro poema de *Las tres musas últimas*.

## OBRAS CITADAS

- ALATORRE, Antonio, «Quevedo: de la *silva* al *ovillejo*», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, ed. de Luisa López Grigera y Augustin Redondo, Madrid, Gredos, 1988, págs. 19-31.
- , «La fábula burlesca de Cristo y la Magdalena, de Miguel de Barrios», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41.2, 1993, págs. 401-458.
- ALONSO VELOSO, María José, «Los madrigales de Quevedo», *Bulletin Hispanique*, 114.2, 2012, págs. 621-644.
- ARELLANO, Ignacio, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Barañáin-Pamplona, EUNSA, 1984.

- , «Los animales en la poesía de Quevedo», en *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo. Actas del Seminario celebrado en la Casa de Velázquez (Madrid). 8 y 9 de febrero de 1999*, ed. de Ignacio Arellano y Jean Canavaggio, Barañáin-Pamplona, EUNSA, 1999, págs. 13-50.
- , «La Biblia en la poesía de Quevedo. Notas sueltas», *La Perinola*, 8, 2004, págs. 17-48.
- , *Repertorio de motivos de los autos sacramentales de Calderón. [Versión provisional]*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente. Con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1971.
- ASTRANA Marín, Luis, ed., Francisco de Quevedo y Villegas, *Obras completas [...] Obras en verso*, Madrid, Aguilar, 1943.
- Aut. Véase *Diccionario de Autoridades*.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio y José Manuel RICO GARCÍA, eds., Francisco de Quevedo, *Desconsuelos de los dichosos para que reconozcan los peligros de serlo y sepan prevenirlos*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2025.
- Biblia: *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, ed. de Alberto Colunga y Lorenzo Turrado, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.
- Biblia: *Biblia de Jerusalén*, dir. José Ángel Ubieta, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1982.
- BLECUA, José Manuel, ed., Francisco de Quevedo, *Obra Poética*, 4 vols., Madrid, Castalia, 1969, 1970, 1971 y 1981.
- BLECUA, José Manuel, ed., Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, Barcelona, Planeta, 1990 [1968].
- BUENDÍA, Felicidad, ed., Francisco de Quevedo y Villegas, *Obras completas [...] Tomo II. Obras en verso*, Madrid, Aguilar, 1960.
- CARREIRA, Antonio, «La poesía religiosa de Quevedo: intento de aproximación», en *Actas del V congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Münster 1999*, ed. de Christoph Strosetzki, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2001, págs. 275-286. (Reimpreso con adiciones en Carreira, Antonio, *Quevedo en la redoma. Estudios sobre su poesía*, México, El Colegio de México, 2021, págs. 153-169).
- Catecismo para los párrocos según el decreto del Concilio de Trento*, Madrid, Magisterio Español, 1971.
- Cov. Véase Covarrubias Horozco.

- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- CROSBY, James O., «La huella de González de Salas en la poesía de Quevedo editada por Pedro Aldrete», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino. Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos. Vol. I*, Madrid, Castalia, 1966, págs. 111-123.
- CURTIUS, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York, Harper & Row, 1963.
- DAVIS, Elizabeth B., «Hagiographic Jest in Quevedo: Tradition and Departure», *Modern Language Notes*, 104.2, 1989, págs. 315-329.
- Diccionario de Autoridades. Edición facsímil*, 3 vols. Madrid, Gredos, 1990.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Quevedo y las piedras», en *Quevedo en Manhattan. Actas del congreso internacional, Nueva York, noviembre, 2001*, ed. de Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, Madrid, Visor Libros, 2004, págs. 81-109. (Reimpreso como «La recurrencia de las piedras», en *Quevedo: re-escritura e intertextualidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, págs. 81-111).
- GIRÓN Y DE REBOLLEDO, Alonso, *La pasión de nuestro señor Jesucristo según S. Ioan compuesta antes por don Alonso Girón y de Rebolledo y ahora corregida y añadida por el mesmo auctor*, Valencia, [en el colofón: herederos de Juan Navarro], 1588.
- GRACIÁN, Lorenzo [i.e., Baltasar], *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*, Madrid, Juan Sánchez, 1642.
- GRACIÁN, Lorenzo, *Agudeza y arte de ingenio*, Huesca, Juan Nogués, 1648.
- Gracián, Lorenzo, *Agudeza y arte de ingenio*, Amberes, Geronymo y Iuanbaut. Verdussen, 1669.
- HALL, James, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art. Revised Edition*, New York, Harper & Row, 1979.
- JAURALDE POU, Pablo, «Nuevos textos manuscritos de la poesía de Quevedo», *Boletín de la Real Academia Española*, 66, 1986, págs. 63-73.
- JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé, *Elocuencia española en arte*, Toledo, Tomás de Guzmán, 1604
- , *Mercurius Trimegistus*, Baeza, Pedro de la Cuesta Gallo, 1621.
- LAURETUS, Hieronymus, *Sylva, seu potius hortus floridus allegoriarum totius sacrae Scripturae*, Colonia, Hermannus Demen, 1681.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa, *Anotaciones de Quevedo a la «Retórica» de Aristóteles*, Salamanca, Gráficas Cervantes, 1998.

- MARTINENGO, Alessandro, «El Caín de Quevedo entre exégesis e iconografía», *La Perinola*, 8, 2004, págs. 257-272.
- MOLINA HUETE, Belén, *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las «Flores de poetas ilustres» de Pedro Espinosa*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003.
- MOLINA HUETE, Belén, ed., Pedro Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.
- MOORE, Roger, «Obras humanas de el divino Quevedo: A Reappraisal of Ms. 4117 of the Biblioteca Nacional, Madrid», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 11, 1986, págs. 49-86.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Prólogo», en Francisco de Quevedo y Villegas, *Las tres musas últimas castellanas, segunda cumbre del Parnaso español. Facsímil de la edición príncipe Madrid, 1670*, reprod. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Melquíades Prieto Santiago, Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha / EDAF, 1999, págs. VII-XL.
- PEPE SARNO, Inoria y José-María REYES CANO, eds., Pedro de Espinosa, *Flores de poetas ilustres de España (Valladolid, 1605)*, Madrid, Cátedra, 2006.
- PERUGI, Maurizio y Barbara SPAGGIARI, *Elementos de crítica textual*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, en prensa.
- PLATA PARGA, Fernando, *Ocho poemas satíricos de Quevedo. Estudios bibliográfico y textual, edición crítica y anotación filológica*, Barañáin-Pamplona, EUNSA, 1997.
- , «Los códices del enigma *Las dos somos hermanas producidas* y el problema de su autoría», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO): Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*, ed. de María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, vol. 2, págs. 1243-1254.
- , «¿Quevedo contra Montalbán? Mitos y mistificaciones en algunos poemillas atribuidos», en *La transmisión de Quevedo*, ed. de Flavia Gherardi y Manuel Ángel Candelas Colodrón, Vigo, Academia del Hispanismo, 2015, págs. 119-130.
- , «Sobre el marbete “ovillejo” en *Las tres musas últimas* (1670) de Quevedo», en prensa.
- QUEVEDO, Francisco de, *Las tres musas últimas castellanas, segunda cumbre del Parnaso Español. Facsímil de la edición príncipe Madrid, 1670*, reprod. de

- Felipe B. Pedraza Jiménez y Melquíades Prieto Santiago, Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha / EDAF, 1999.
- , *Obra Poética*, ed. José Manuel Blecua, 4 tomos, Madrid, Castalia, 1969, 1970, 1971 y 1981.
- , *Virtud militante*, ed. de Alfonso Rey, en *Obras completas en prosa. Tratados morales. Volumen IV. Tomo II*, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2010, págs. 445-563, 808-810, 894-908.
- , *Parte segunda de Política de Dios*, ed. de Rodrigo Cacho Casal, en *Obras completas en prosa. Tratados políticos. Volumen quinto*, dir. de Alfonso Rey, coord. de María José Alonso Veloso, Barcelona, Castalia, 2012, págs. 327-639, 1011-1013, 1136-1154.
- , *La caída para levantarse*, ed. de Valentina Nider, en *Obras completas en prosa. Tratados religiosos. Volumen VII*, dir. de Alfonso Rey, coord. de María José Alonso Veloso, Barcelona, Castalia, 2017, págs. 669-847, 925-930, 1013-1035.
- , *Desconsuelos de los dichosos para que reconozcan los peligros de serlo y sepan prevenirlos*, ed. de Antonio Azaustre Galiana y José Manuel Rico García, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2025.
- REY, Alfonso, ed., Francisco de Quevedo, *Poesía Moral (Polimnia)*, Madrid / London, Tamesis, 1992.
- REY, Alfonso y María José ALONSO VELOSO, ed., Francisco de Quevedo, *Poesía completa*, Barcelona, Castalia, 2021, 2 vols.
- , ed., Francisco de Quevedo, *Silvas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2024.
- RIPA, Cesare, *Iconología*, trad. de Juan Barja, Yago Barja, Rosa M<sup>a</sup> Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero, Madrid, Akal, 2016, 2 vols.
- ROCHA DE SIGLER, María del Carmen, ed., Francisco de Quevedo, *Cinco silvas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, «Cancionero manuscrito del siglo XVII», en *Estudios dedicados a James Homer Herriott*, Valencia, Universidad de Wisconsin, 1966, págs. 189-218.
- SÁEZ, Adrián J., «El perdón de la Magdalena: erotismo y pintura en un soneto de Quevedo», en *En la concha de Venus amarrado. Erotismo y literatura en el Siglo de Oro*, ed. de Patricia Marín Cepeda, Madrid, Visor Libros, 2017, págs. 107-120.
- VALLEJO GONZÁLEZ, María, «Las imágenes del pecado en la poesía religiosa de Quevedo», en *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras*

*hispánicas*, ed. de Jesús Murillo Sagredo, Laura Peña García, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015, págs. 127-138.

—, *La poesía religiosa de Quevedo: edición crítica y anotada de Urania*, Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2017.

VILAR, Jean, «Judas según Quevedo (un tema para una biografía)», en *Francisco de Quevedo*, ed. de Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, 1991, págs. 106-119.

VILLAR AMADOR, Pablo, *Estudio de las «Flores de poetas ilustres de España» de Pedro Espinosa*, Granada, Universidad de Granada, 1994.