

Prólogo

En la poesía completa de Quevedo editada por Blecua, aparecen en primer lugar los poemas de tipo existencial y filosófico, seguidos por un segundo conjunto, en este caso organizado por el propio Quevedo, de poemas religiosos de tono penitencial. Hace algunos años publiqué en esta misma colección, bajo el título de *Poemas metafísicos y Heráclito cristiano*, una edición anotada de todos estos poemas, que Blecua númera del 1 al 40. A éste siguió después otro volumen donde se reúnen los sonetos de tema moral, que, de acuerdo con la misma numeración, van del 41 al 134. En esta tercera y última entrega figuran los poemas doctrinales y meditativos escritos en otras formas estróficas, pero que en su mayoría son silvas. A estos se añade la serie que figura en Blecua bajo la rúbrica de «Sonetos religiosos». En total, los números del 135 al 186 de la edición citada.

En el prólogo del primero de estos tres volúmenes se desarrollan algunas ideas generales sobre la obra de Quevedo. Ahora, para no repetirnos, haremos solamente algunas consideraciones concernientes a los poemas reunidos aquí.

Como se sabe, la primera edición de la poesía de Quevedo se publicó, póstumamente, el año 1648, bajo el título de *Parnaso español*. El libro estuvo al cuidado del humanista José González de Salas, amigo de Quevedo, y en él los poemas están divididos por temas y géneros en secciones, cada una de las cuales va atribuida a una de las nueve musas. Se ignora si esta ordenación es producto de la voluntad de Quevedo o de la de su editor. En cualquier caso, de las nueve partes proyectadas, en el *Parnaso español* sólo aparecen las seis primeras. Años después, en 1670, se publicó, al cuidado de un sobrino de Quevedo, un volumen que completaba al anterior bajo el título de *Las tres musas últimas castellanas*.

Ocupando el segundo lugar, y bajo la advocación de la musa Polimnia, figuran en el *Parnaso español*/las poesías morales, constituidas por una larga serie de sonetos y por dos poemas extensos: el «Sermón estoico de censura moral» y la famosa «Epístola satírica y censoria». Ambos se publican en este volumen de *Silvas morales*.

En *Las tres musas*, dentro de la sección dedicada a Calíope, se agrupan una serie de composiciones de cierta extensión, rotuladas como «silvas». Los temas son sumamente variados; hay poemas morales, amorosos, descriptivos; algunos son hondamente filosóficos mientras que otros se basan en hechos muy anecdoticos. Si la distribución por musas era de orden temático, aquí no parece respetarse ese criterio. Pero además, aunque la mayoría, por la disposición de los versos y de las rimas, son propiamente silvas, otras no lo son: hay una canción, hay poemas en sexta rima, en tercetos y hasta un romance.

¿Qué es una silva? Eugenio Asensio, en un importante artículo publicado en 1983, llamó la atención hacia este tipo de poemas, e iluminó sus orígenes y su desarrollo. El nombre mismo evoca la obra de Estacio, que reunió varios poemas de tono circunstancial en una colección que tituló *Silvae*, acaso para referirse al aspecto misceláneo del libro o, quizás más seguramente, a su aire improvisado y ocasional. (Esto segundo es lo que la palabra significa para Quintiliano en *Institutio oratoria*, x, III, 17). Después, en el Renacimiento, varios poetas llamaron «silvas» a algunos de sus poemas, situándose así expresamente en la estela del poeta latino.

El propósito inicial de rivalizar con Estacio permitiría una gran variedad de formas métricas, a condición de que la estructura desordenada y la inspiración rápida correspondiesen al tipo que Estacio, los preceptistas romanos y los humanistas del Renacimiento denominaban silva... Un poema de ocasión dictado por el calor de la producción y realizado con espontaneidad improvisada¹.

Pero en los primeros años del siglo XVII surge en España un tipo de poemas que fueron llamados *silvas* en función de otros criterios. Se trata de composiciones de cierta extensión, escritas en endecasílabos y heptasílabos, con rima consonante, aunque a veces algunos versos queden sueltos, y en las que no hay ningún esquema fijo de combinación de versos ni de rimas que se repita uniformemente. Es decir, que en la silva no existen estrofas, sino una continuidad imprevisible. Se puede encontrar un antecedente en el madrigal italiano, que tampoco sigue un esquema estrófico, pero que siempre es breve, a veces más corto que un soneto. Como dice A. Alatorre,

el *madrigal*, en efecto, puede definirse como una estancia de *cancione*, con todas sus peculiaridades... pero 'aislada', no seguida de otras estancias; morada de una sola estancia... La silva... puede definirse desde el punto de vista métrico como «madrigal alargado»².

Como toda forma métrica, la silva supone una posibilidad distinta para el fluir del lenguaje, una nueva manera de explayarse y confi-

1. Asensio, 1983, pp. 16-17.

2. Alatorre, 1988, pp. 24-25.

gurarse el discurso. La frase no queda encajonada en los límites que le impone la clausura estrófica, como ocurre en los otros poemas de la época, sino que se le permite discurrir con un aliento más amplio, consintiendo repeticiones, complejidades sintácticas y digresiones temáticas. Según Ásensio, se trata de un tipo de poema propio y peculiar de la literatura española. Parece que Quevedo y Rioja se hallan entre los pioneros de esta forma, que alcanza una de sus realizaciones más altas en las *Soledades* de Góngora y que luego se extiende por toda la poesía española, al igual que por el teatro.

En un poema escrito en 1608 o 1609, dice Lope de Vega:

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.
Veréis a don Francisco de Quevedo;
no os quedará que ver, si con él viene
Elidio, honor y gloria de Toledo³.

El pasaje forma parte de una larga enumeración de poetas, presentados en cada caso mediante el verbo «veréis». El anterior es Francisco de la Cueva, lo cual explica lo de «otro Francisco». Ásensio da por supuesto que Lope se refiere, desde el principio del fragmento, a Quevedo. Pero podría aludir igualmente a Francisco de Rioja, al que todo sería perfectamente aplicable. El que luego se hable de Quevedo parece indicar que ese «otro Francisco» no es nuestro poeta. Lo enrevesado y enigmático del terceto intermedio incita sin duda a confusión. En cualquier caso, se trate de Rioja o de Quevedo, queda patente que la idea de «silva» iba unida al recuerdo de Estacio.

Años después, en una carta de 1624, Quevedo le escribe a un amigo diciéndole: «yo volveré por mi melancolía con las silvas, donde el sentimiento y el estudio hacen algún esfuerzo por mí»⁴. Quevedo habla, pues, de sus silvas como de un trabajo que él considera de forma unitaria, o al menos como abarcándolo en una sola mirada. Y dada la rotulación de las silvas en *Las tres musas*, (aunque nunca sabemos qué es aquí producto de la voluntad de Quevedo y qué es lo que no) muy bien podemos suponer que englobaba bajo esta denominación tanto a las silvas métricas como a esas otras composiciones, escritas en estrofas diferentes, que van incluidas en la misma serie.

La crítica ha intentado ver en estos poemas, más allá de la simple configuración de rima y metro, una sustancia literaria que se delimitaría y aclararía a la luz del modelo de Estacio. Pero en este terreno los

3. Lope de Vega, *Obras poéticas*, p. 768.

4. *Epistolario*, pp. 125-126.

resultados han sido exiguos. En el autor latino, la palabra «silva» no alude a una forma métrica, pues a lo largo de los cinco libros en que se divide la obra usa versos y estrofas variados. Se ha dicho que una de las características de la silva como género es su aire improvisado, de poema escrito a partir de una circunstancia inspiradora. Efectivamente, Estacio alardea, en el prólogo al primer libro de las *Silvae*, de la rapidez con que había compuesto algunas de ellas. Pero aunque decidamos creerle, las ideas de presteza y de improvisación no son criterios literarios. Un poema puede trasmitir una sensación de espontaneidad o, por el contrario, un aire de artificio laborioso, pero eso es un efecto poético que no tiene relación con la manera real en que la obra ha sido producida. Lo que sí es propio de las silvas de Estacio es su carácter circunstancial, pues la mayoría parten de una anécdota o de un suceso concretos, a veces trivial, otras de más gravedad, pero siempre referidos a una actualidad que aparece como tal en el texto del poema. Además, casi todas van dirigidas a un interlocutor, protagonista del suceso, con el cual se dialoga y al que se interpela. Pero nada de esto es aplicable a la mayoría de las silvas de Quevedo ni a las de los otros poetas españoles. Quevedo escribió una silva, titulada «Al sueño», que, efectivamente, imita una de Estacio, y otra describiendo una casa de campo, al igual que hace varias veces el poeta latino, pero aquí se acaban las semejanzas. Hay reminiscencias de Estacio en toda la obra poética de Quevedo, mientras que en sus silvas se encuentran reflejos de muchos otros poetas latinos.

También se ha dicho que las silvas se caracterizan por su aire digresivo, por su capacidad para ir saltando de un objeto a otro, y para perderse en temas secundarios. Pero esto es propio de todos los poemas doctrinales más o menos extensos, sean odas, epístolas o canciones, sin relación especial con su forma métrica.

Ciñéndonos ahora a Quevedo, la crítica se ha preguntado por las características comunes de esos poemas, por lo que les confiere esa coherencia y unidad a la que parece apuntar el autor cuando habla de su deseo de reanudar su trabajo «con las silvas», y que llevó a agruparlas en una misma sección de *Las tres musas*.

De nuevo, debemos confesar que no encontramos por ninguna parte esa unidad. Lo único que es común a estos poemas es su determinada extensión, casi diríamos que su oposición al poema breve, que en Quevedo está representado fundamentalmente por el soneto. Por lo demás, es muy difícil encontrar algún rasgo que dé unidad a esa mezcla heterogénea de temas tan divergentes y de formas métricas tan variadas. Pero incluso si nos ceñimos a las muchas que sí son propiamente silvas, la variedad de argumentos y motivos impide encontrar una idea que las configure como un conjunto. Alguna vez ha llegado a insinuarse que lo propio del subgénero «silva» sería precisamente esta diversidad de temas y tonos. Pero parece absurdo considerar que lo que da unidad a las silvas de Quevedo es, precisamente, lo poco que tienen que ver las unas con las otras...

Sin duda, la creación de la silva le permite al escritor logros muy especiales, efectos retóricos y posibilidades poéticas que sólo esta estructura propicia. La forma métrica es esencial, pero no unifica ni crea vínculos estructurales entre diversos poemas. Nadie pensaría encontrar el designio unitario de todos los sonetos morales, amorosos y satíricos de Quevedo en función de que todos son sonetos.

En su edición, Blecua, al que seguimos en este terreno, incluye, después de los sonetos morales, un grupo de poemas extraídos de la serie de silvas publicadas en *Las tres musas*, agrupando juntas las de tema filosófico, moral o meditativo, tanto si son silvas métricas como si no. A este grupo añade dos poemas que habían aparecido en el *Parnaso español*, la «Epístola satírica y censoria», que está en tercetos, como era habitual en el subgénero de la epístola, y el «Sermón estoico de censura moral». Finalmente, siguiendo la norma de la unidad temática, Blecua añade un poema en quintillas y un romance. Nosotros, amparándonos en el criterio amplio del propio Quevedo, que llamó así a la mayoría de estos poemas, hemos titulado todo el conjunto *Silvas morales*⁵.

Entre las once primeras silvas que figuran aquí podemos establecer una división inicial. Habría un primer grupo constituido por los poemas que tienen un argumento propiamente moral, es decir, que exhortan al lector a despertar del extravío entre las cosas del mundo y a hacerse consciente de su vanidad. Se trata de la experiencia del *desengaño*, noción central en la ideología y en la espiritualidad del Barroco. A partir de esta actitud, el bien moral no se aparece como una realidad positiva sino negativa, pues la virtud, la vida buena, están hechas sobre todo de apartamiento, de rechazo de las solicitudes del mundo, de las tentaciones de la sociedad, del deseo de medro y de poder. El objeto de esta moral es la capacidad para salir del sueño de lo cotidiano y captar la inanidad de lo real.

Algunos de estos poemas son diatribas contra determinados pecados, como la soberbia (núm. 135), o la avaricia, en el poema titulado «A una mina» (núm. 136), que es una admonición contra el codicioso que se afana en busca de metales preciosos. En este último poema aparece el viejo tema clásico de la condena de la navegación, inventada por los seres humanos para acceder a tierras nuevas y despojar de sus riquezas a pueblos antes desconocidos. Este es también el asunto de «Exhortación a una nave nueva al entrar en el agua» (núm. 138), en la que el discurso poético va dirigido al propio barco. La navegación es fruto de la avaricia, expone al hombre a diversos peligros, y sobre todo es un emblema de la actividad humana, siempre desatinada, pues la única sabiduría verdadera consiste en la quietud y la contemplación.

5. Sobre las silvas de Quevedo, además de Asensio, 1983, ver sobre todo Alatorre, 1988; Rivers, 1988; Jauralde Pou, 1991 y Rey, 2006. El estudio de conjunto más completo y detallado es el de Candelas Colodrón, 1997. Hay que destacar también los libros de Rocha de Sigler, 1994 y Cacho Casal, 2012.

La titulada «A los huesos de un rey» parte de una imagen que tiene un obvio valor moralizante. El paso del tiempo y la presencia de la muerte evidencian la vanidad del poder, el cual se muestra como otro modo de engaño que obnubila el espíritu y lleva al hombre a seguir la vehemencia de sus ambiciones y a labrarse su propia infelicidad. Y el paso del tiempo será la idea central de las poesías dedicadas a los relojes. En «Reloj de arena» (núm. 139) se entrevera este tema con el del amor; en «Reloj de campanilla» (núm. 140) y «El reloj de sol» (núm. 141), el objeto evocado se presenta como un recordatorio del carácter efímero de la vida y de la conveniencia de aprovechar el breve tiempo que le es concedido al hombre sobre la tierra. El único poema en el que no se censura un defecto sino que se considera una realidad positiva es «Alaba a la calamidad» (núm. 143), donde se expone una idea muy típicamente quevediana: la desgracia, que el hombre siempre experimenta como un mal, lo es sólo en apariencia; pues mientras que el éxito o la buena fortuna sólo llevan a enfangarse más en las disipaciones del mundo, el infortunio hace que el hombre abra los ojos y se sitúe en el espacio salvífico del desengaño.

Finalmente, el «Sermón estoico de censura moral» (núm. 145), la composición más extensa y sin duda más ambiciosa de las que se publican aquí, es lo que podríamos llamar una obra de síntesis; en ella aparecen todos los temas morales de la poesía quevedesca: la crítica de las riquezas y del poder, la condena de la navegación, la censura de la glotonería, del lujo en las mansiones, etc.

Frente a las silvas propiamente morales, podríamos considerar un segundo grupo compuesto por algunos poemas que tratan temas más específicos. Uno es «Roma antigua y moderna» (núm. 137), en la que Quevedo desarrolla un motivo poético y retórico que tenía ya cierta tradición. Se trata de la contraposición entre la Roma triunfante, que dominó el mundo y que irradiaba belleza y esplendor, pero que luego experimentó la decadencia más lastimosa, y la Roma actual, donde todo es ruina y recuerdo de las glorias pasadas, pero que se ha convertido en cabeza de la cristiandad. El tema da pie para meditar sobre lo pasajero de las glorias mundanas y sobre lo efímero del poder y del triunfo políticos. Hay imágenes de belleza de la Roma primitiva, pobre y frugal, y también de la ciudad esplendorosa que fue un día. Pero queda patente que al final siempre vencen el tiempo y la muerte, y la Roma que renace ya no es la ciudad engrandecida por sus victorias militares, sino la que se ha convertido en encarnación de la verdad espiritual y trascendente.

Otro de los motivos comunes en el Renacimiento y el Barroco es el que se desarrolla en «Al inventor de la pieza de artillería» (núm. 144). Además del horror que causó el empleo de la pólvora, los hombres dieron en pensar que con su uso bélico el coraje del soldado quedaba sustituido por la astucia y la buena puntería. Esta idea aparece, efectivamente, en el poema de Quevedo, pero su tema central es otro. De entre los cuatro elementos, al hombre le ha sido dado el dominio sobre

la tierra, el agua y el aire. Pero el fuego, el elemento más alejado de nuestro mundo, sólo puede ser manipulado en proporciones mínimas. El relámpago es un arma divina, de la que a los mortales le está vedado servirse; y esto es precisamente lo que hacen mediante el uso de la pólvora. Las armas de fuego se convierten así en signo de la desmesura del hombre, cuya audacia y soberbia le llevan a intentar apoderarse del rayo, el atributo propio de Júpiter.

Finalmente, señalaremos la presencia de la «Epístola satírica y censoria» (núm. 146), uno de los poemas más famosos de Quevedo, pero también de los más circunstanciales. Se trata de un encomio del conde duque de Olivares en los primeros años de su gobierno. Para glorificar la figura del valido y para expresar los buenos augurios sobre sus éxitos futuros, Quevedo organiza un artefacto retórico en el que se deplora la decadencia de las costumbres de su época comparándolas con una Edad Media española más o menos imaginaria en la que los hombres vivían austeramente y estaban siempre dispuestos a arriesgar su vida por la colectividad. Esta visión un tanto desabrida de una sociedad ideal procede, más que de la medieval, de la literatura latina, en la que es frecuente esta evocación de un pasado lleno de virtudes frente a la molicie y decadencia del presente.

Como ocurre en el resto de su obra, en las silvas el arte de Quevedo es fundamentalmente verbal. Claro que toda obra literaria está hecha de palabras, pero mientras que lo normal es que, mediante el lenguaje, el escritor construya un mundo que adquiere entidad ante la conciencia del lector, Quevedo usa las palabras para destruir, para mostrar la inanidad de todo. Por eso sus logros son eminentemente retóricos; a partir de una realidad a veces trivial, el lenguaje que la configura y exalta consigue una extraordinaria brillantez. Tomemos como ejemplo un pasaje en el que se alude circunstancialmente al Nilo. Se solía recordar que este río se caracteriza por sus crecidas anuales, por que nadie había descubierto su fuente y por que en su desembocadura se divide en siete brazos. Con estos elementos consabidos, Quevedo crea un momento poético como éste:

...y el Nilo, a quien han dado,
teniendo hechos de mar, nombre de río,
no sin invidia, viendo que ha guardado
su cabeza de yugo y señorío,
defendiendo ignorada
la libertad que no pudiera armada;
el que por siete bocas derramado,
y de plata y cristal hidra espumante,
con siete cuellos hiere el mar sonante...

(«Roma antigua y moderna», vv. 37-45)

Igualmente, era un lugar común de la literatura clásica la idea de que la providencia había ocultado el oro debajo de la tierra para que

el hombre no pudiera acceder fácilmente a él, y que había interpuesto los mares como límite a la ambición de conquista. Quevedo lo dice de la siguiente manera:

...que aun la Naturaleza, viendo que era
tan contrario a la santa paz primera,
por ingrato y dañoso a quien le estima,
y por más esconderte sus lugares,
los montes le echó encima;
sus caminos borró con altos mares.

(«A una mina», vv. 48-53)

El lenguaje poético alza estos brillantes monumentos verbales, pero en ellos el discurso está mostrándose como pura urdimbre textual, pues ya no es el lugar en que a través de las palabras se revela el mundo, sino el instrumento para mostrar que, debajo de la efímera belleza de las cosas, no hay más que desengaño e inanidad.

Pasemos ahora a los sonetos religiosos. Quevedo no sólo participa de las ideas dominantes de la sociedad española del siglo XVII, sino que es un hombre preocupado por los asuntos doctrinales, a veces de una manera beligerante y polémica, y que además gusta de alardear de cierta erudición teológica. Pero dado su pesimismo consustancial, no parece encontrar en la religión una verdadera esperanza ni una fuente de alegría. Como ya hemos visto, es muy sensible a la vanidad de todas las cosas, a la sorda tristeza de la vida intramundana; en sus escritos, el más allá aparece sobre todo como correlato de la vaciedad de este mundo, como la contrapartida desde la que se pone de manifiesto su insignificancia. Sí, sin duda en este más allá encontrará el hombre la salvación y se liberará de todo lo odioso y amargo que el yo contiene en su interior, pero en Quevedo nunca se muestra esta expectativa de una manera intensa y gozosa.

Lo más interesante y auténtico de su poesía religiosa se halla en esos poemas de orden existencial en los que se invoca a Dios no para alabarle y alegrarse de su existencia, ya que el hombre es tan miserable que ni siquiera es capaz de desear su propia salvación, sino para pedirle que nos salve a pesar de nosotros mismos: «Haz lo que pide verme cual me veo, / no lo que quiero yo, pues, de perdido, / recato mi salud de mi deseo» (núm. 13).

Los poemas más genuinos a ese respecto se hallan en la colección que Quevedo reunió bajo el título de *Heráclito cristiano*. Por el contrario, los *Sonetos religiosos* que figuran aquí, más que expresar una vivencia interior, tratan temas concretos de la ortodoxia imperante. Por ejemplo, exaltan una creencia determinada, como la de la Inmaculada

Concepción (núm. 156); o se plantean puntos de controversia doctrinal, que habían preocupado desde la antigüedad a teólogos y exégetas: ¿por qué Cristo, cuando se dirige a la Virgen desde lo alto de la Cruz, la llama mujer y no madre, como sería esperable? (núm. 176). O bien: ¿por qué pensamos que algunos hombres sufren la condenación eterna si san Pablo afirma que «Dios no quiere que ningún hombre se condené»? ¿Cómo es posible que la voluntad omnívora de Dios no llegue a cumplirse? (núm. 178).

La mayoría de estos poemas son evocaciones de algún lugar de los evangelios, de cuya consideración se extraen conclusiones morales y devotas. Con frecuencia, en ellos se exaltan los sufrimientos de Jesucristo en su pasión, su bondad para con los hombres y la ingratitud de estos. Se trata de una poesía, como hay tantísima en su época, dirigida a despertar la devoción del lector, o su conciencia de pecador y su arrepentimiento, y que se sitúa por tanto en un lugar paralelo al de la predicación religiosa. Y no sólo se propone los mismos fines que ésta, sino que muchas veces usa los procedimientos propios de la oratoria sagrada. Se describen plásticamente las escenas de la Pasión con el propósito de poner ante la imaginación del fiel toda la crudeza de los hechos y resaltar sus aspectos patéticos. Se recurre a la comparación entre Cristo y sus prototipos en el Antiguo Testamento, como la que se efectúa entre Cristo y Adán (núm. 150); otras veces se echa mano de conceptos ingeniosos, de acuerdo con unos procedimientos tradicionales muy propios de la predicación religiosa desde la patrística. Por ejemplo, en el momento de la muerte de Jesús, las piedras se rompen, mientras que los corazones de los hombres, más duros que las piedras, permanecen incólumes. En algunos momentos, la enseñanza que se extrae del pasaje evangélico es un consejo de buen gobierno, siguiendo el mismo recurso que usa el autor en la *Política de Dios* (núms. 181 y 182).

Algunos sonetos tratan de lugares del Antiguo Testamento, como el asesinato de Caín (núm. 163), el episodio de la burra de Balam (núm. 160), o el festín de Baltasar (núm. 170), mientras que en otro se hace una evocación del Leviatán que aparece en el libro de *Job* (núm. 159).

Finalmente algunos expresan un contenido de orden moral, dentro de unos planteamientos típicamente cristianos: la necesidad de la limosna (núm. 174) o el valor religioso de la humildad (núm. 175). Hay una diatriba contra los reyes que intentan someter a sus intereses políticos el poder pontificio (núm. 181), y censuras contra los sacerdotes simoniacos (núms. 167 y 168)⁶.

6. Sobre la religiosidad de Quevedo, ver el libro de Martín Pérez, 1980, y un breve pero enjundioso artículo de Carreira, 1999.

Como en los dos volúmenes anteriores de la poesía moral y metafísica de Quevedo, advertiré que el lector no debe esperar en esta edición de las silvas morales y los sonetos religiosos novedades de orden textual. Me baso en la edición de Blecua y tengo en cuenta las aportaciones posteriores de Alfonso Rey, Lía Schwartz e Ignacio Arellano. Sólo en algún momento me atrevo a hacer alguna sugerencia de corrección de un texto determinado. Mi intención ha sido la de anotar cada uno de los poemas para ofrecer al lector el máximo de aclaraciones sobre su sentido literal así como acerca de fuentes y motivos poéticos. Doy la bibliografía cuando existen trabajos consagrados a analizar algún poema en particular, o cuando en un libro general sobre Quevedo hay algunas páginas que pueden iluminar un pasaje concreto. Naturalmente, he tenido en cuenta las diversas ediciones anotadas de la poesía de Quevedo, que cito en cada caso cuando recojo alguna de sus aportaciones. Al señalar fuentes o lugares paralelos, suelo aducir el texto completo, no solamente la referencia. Mi intento ha sido ofrecer todos los materiales necesarios para la comprensión de cada poema y para su estudio dentro de su contexto histórico y cultural. Quevedo plantea innumerables dificultades; el sentido literal de los textos es a veces oscuro, y su poesía contiene múltiples alusiones culturales cuyo conocimiento resulta necesario para su plena aclaración. Espero haber aportado algo a la solución de estos problemas, con la clara conciencia de lo mucho que queda todavía por hacer.