

QUEVEDO

La vasta producción en prosa y en verso de Francisco de Quevedo (1580-1645) se resiste a ser encasillada, a ocupar un lugar definido y preciso, y esto era así ya para sus contemporáneos. Por ejemplo, en 1639 el humanista e historiador madrileño **Tomás Tamayo de Vargas** dejó manuscrito un vasto catálogo bibliográfico, cuyo ambicioso título reza: *Junta de libros, la mayor que España ha visto en su lengua hasta el año de MDCXXIV*. En este volumen constan los nombres de autores antiguos, medievales y modernos, donde figuran la mayoría de los grandes escritores del Siglo de Oro. Entre ellos, Garcilaso y Herrera reciben el apelativo de “poeta”, mientras que Lope de Vega el de “poeta y novelador”. Sin embargo, cuando se ocupa de Quevedo, Tamayo no sabe muy bien cómo caracterizarlo y prefiere llamarlo “**escritor general**”. Esta vaguedad se manifiesta también desde el punto de vista estético e histórico, como se aprecia en la primera historia de la poesía castellana publicada en España por Luis José Velázquez en 1754 (*Orígenes de la poesía castellana*). Velázquez opina que el Renacimiento es el verdadero Siglo de Oro de las letras hispanas, mientras que el Barroco representa su decadencia. Es por ello que, a caballo entre el XVI y el XVII, solo unos pocos autores pueden considerarse “los últimos que conservaron algo de este buen gusto”. Quevedo figura en esta lista de los pocos que se salvan, pues, pese a sus excesos barrocos, de él “hay mucho y bueno”.

La desbordante abundancia de la obra quevediana se mueve en un espacio fluido y ambiguo, y pese a la cantidad de estudios que se le han dedicado desde el siglo XIX, la crítica todavía no ha encontrado acuerdo sobre aspectos centrales de su estética e ideología. Sus escritos y sus palabras parecen contradecirse en todo momento, tejiendo paradojas. Pensemos por ejemplo en cuestiones como la misoginia de Quevedo,

quien en su *Marco Bruto* (1644) dijo: “Es la mujer compañía forzosa que se ha de guardar con recato, se ha de gozar con amor y se ha de comunicar con sospecha”. El recato y la sospecha se convierten en auténtico escarnio y desdén en muchas de sus sátiras y en sus versos burlescos, donde desfilan viejas grotescas, prostitutas sifilíticas y damas hipócritas. Sin embargo, Quevedo fue capaz también de escribir algunos de los poemas amorosos más apasionantes de la lengua española, además de mostrar gran estima y apego hacia las mujeres de su familia.

El padre del poeta, Pedro Gómez de Quevedo, murió en 1586 cuando este tenía tan solo seis años, quedándole como puntos de referencia familiares su abuela Felipa de Espinosa († 1597), su tía Margarita de Espinosa († 1627) y su madre María de Santibáñez († 1600). Tras el fallecimiento de su hermano mayor Pedro (1577-† antes 1605) y de sus dos hermanas llamadas María (la primera: 1578-† antes de 1586; la segunda: 1587-1605), su círculo familiar quedó restringido a su tía y a dos hermanas, Felipa (1583-† después de 1645), que profesó de monja, y Margarita († 1633), que casó con Juan de Aldrete y San Pedro. En el expediente de ingreso en la Orden de Santiago de Quevedo, que obtuvo el hábito de caballero a finales de 1617, se recogen muchos testimonios del aprecio que Quevedo sentía hacia las mujeres de su familia, que se concreta en la dedicatoria de una de sus primeras colecciones poéticas, el *Heráclito cristiano* (1613), dirigido a su tía Margarita como la confesión de un arrepentido: “Solo pretendo, ya que la voz de mis mocedades ha sido molesta a v. m. y escandalosa a todos, conocer por este papel diferentes propósitos”. Ya en su madurez, Quevedo debió mantener buenas relaciones con su dos hermanas, pues nombró como primer sucesor de su mayorazgo a Pedro de Aldrete, hijo de Margarita, y en su testamento del 26 de abril de 1645 pidió ser enterrado en Madrid junto a ella: “se lleve mi cuerpo a la iglesia de Santo

Domingo el Real de Madrid, a la sepultura donde está enterrada mi hermana”¹. En el mismo documento se acuerda también de su otra hermana: “mando se den en cada un año, por todos los días de su vida, a sor Felipa de Jesús, monja descalza en el Convento del Carmen de Madrid, cincuenta ducados para sus alimentos y regalo”.

Es desde luego una falacia confundir la vida con la literatura y querer encontrar a toda costa en la obra de un autor datos fiables sobre su personalidad y sus convicciones más íntimas. Lecturas psicológicas, y a menudo pseudo-psicológicas, han dado lugar a interpretaciones un tanto disparatadas de la vida de Quevedo en cuanto a sus relaciones con las mujeres. Lo único que sabemos a ciencia cierta es que mantuvo siempre una opinión de abierto rechazo hacia la institución del matrimonio, celebrando en sus cartas personales su soltería, no sin cierta guasa. Gracias a las actas de las reuniones celebradas por la Junta de Reформación, organismo que debía vigilar el respeto de las buenas costumbres en la corte, poseemos además uno de los datos más importantes sobre la vida amorosa de Quevedo. En un documento del 24 de marzo de 1624 de la Junta se declara que la actriz, conocida como La Ledesma, da escándalo en Madrid porque vive “amancebada con don Francisco de Quevedo, y tienen hijos”. Algunos críticos han querido ver detrás de este nombre a Lisi, la protagonista de los mejores versos amorosos del poeta, aunque es tan solo una especulación sin demasiado fundamento. Pese a la actitud desafiante de Quevedo, su soltería y su relación extramatrimonial debieron molestar a muchos, y finalmente, a causa de presiones de las altas esferas, contrajo matrimonio en 1634 con doña Esperanza de Mendoza, señora de Cetina, que había quedado viuda en 1609. El matrimonio de conveniencia duró hasta la muerte de doña

¹ Además, Margarita nombró a su hermano Francisco entre sus albaceas, encargándole en su testamento (28 de marzo de 1633) a él y a los otros albaceas que “ayuden y amparen a los dichos mis hijos como a güérfanos de padre y madre”.

Esperanza, en 1642, y no hay constancia de que los novios vivieran juntos o que tuvieran ningún tipo de relación profunda, pues el escritor la nombra solo de pasada en su epistolario.

Otra cuestión en la que la crítica ha insistido mucho es el supuesto conservadurismo de Quevedo y su racismo, especialmente marcado hacia los judíos. En concreto, destaca su libelo *Execración por la fe católica contra la blasfema obstinación de los judíos que hablan portugués y en Madrid fijaron los carteles sacrílegos y heréticos* (1633), donde engarza insulto tras insulto, concluyendo que la única verdadera solución al problema que afecta a España es “la total expulsión y desolación de los judíos”. No obstante, cabe recordar que la sátira antijudía tiene una larga tradición y que estaba muy difundida en el Siglo de Oro. Además, varias de las alusiones contra los judíos en los escritos quevedianos encubren en realidad blancos políticos concretos más que cuestiones religiosas o raciales. En concreto, *Execración* es un ataque directo contra el Conde-Duque de Olivares, quien tenía ascendencia conversa y había favorecido la entrada de banqueros portugueses de origen judía en Madrid. De hecho, en otros ámbitos, Quevedo se muestra muy alejado de actitudes racistas, como por ejemplo en *La Hora de todos y la Fortuna con seso* (1636), en la que lleva el tópico del ‘mundo al revés’ hasta sus últimas consecuencias, construyendo una realidad alternativa donde las convenciones sociales, la hipocresía y la falsedad son burladas y desbaratadas. Es el caso del capítulo sobre *Los negros*, que defiende que la única causa para justificar la esclavitud es el color de la piel, y que esta no es suficiente, ya que “la color es accidente, y no delito”. Algo semejante ocurre en el apartado sobre los *Holandeses en Chile*, donde un indio predica a los cristianos, que viven cegados por el oro de las Américas: “Los cristianos dicen que el cielo castigó a las Indias

porque adoraban a los ídolos; y los indios decimos que el cielo ha de castigar a los cristianos porque adoran a las Indias”.

La intolerancia racial y religiosa, la misoginia, la homofobia son aspectos que caracterizan a la cultura española contrarreformista del siglo XVII y Quevedo no podía mantenerse ajeno a ella. La conciencia histórica de estos prejuicios es un paso previo inexcusable para acercarse con profundidad a los autores de esta época y valorarlos en su justa medida. Desde luego, Quevedo fue el más gran satírico de su tiempo y ello le hace arremeter contra todas las que en aquel entonces se consideraban manifestaciones del vicio y del pecado. Eso le lleva a adoptar posturas que, desde una perspectiva moderna, resultan indefendibles debido a su carga de intolerancia. Algunas de ellas son sin lugar a duda obsesiones y limitaciones personales del autor, pero otras no dejan de ser manifestaciones de los tiempos en los que le tocó vivir. Aun así, más de una vez Quevedo dio muestras en otros ámbitos de ser un pensador muy avanzado para su época. No hay que olvidar, por ejemplo, que en 1609 tradujo los versos atribuidos al poeta Anacreonte, donde a menudo se celebra el amor homosexual. Su *Anacreón castellano* se abre con una defensa del autor griego, negando que este fuera “amante de ilícita y varonil lascivia” y, caso de que lo fuera, explica que aquello “en su edad no fuese nota”. Como buen filólogo, Quevedo aplica un criterio histórico para justificar las costumbres y la poesía de Anacreonte, pese a que estas se opongan claramente en su opinión a “la modestia y religión de nuestra edad”. Sería bueno que la crítica moderna tomara buena nota de ello y aplicara el mismo baremo a la hora de analizar los textos quevedianos.

Algo semejante al caso del *Anacreón castellano* puede decirse de otras obras tan atrevidas como la *Defensa de Epicuro contra la común opinión* (1635), donde Quevedo alaba a uno de los filósofos griegos más

controvertidos, sobre todo según la óptica de la ortodoxia contrarreformista. El escritor no solo elogia a Epicuro e intenta conciliar sus teorías con la de los estoicos y el cristianismo, sino que cita y celebra el *De rerum natura* de Lucrecio, composición -no lo olvidemos- que defiende tesis como el atomismo y que niega la existencia de una vida eterna tras la muerte. Lucrecio fue una de las puntas de lanza con las que se abrió paso el empirismo y el método científico. Su influjo durante el Renacimiento contribuyó a marcar el cambio de rumbo que lleva a la modernidad, también gracias a la lectura que hicieron de él pensadores tan revolucionarios como Michel de Montaigne, a su vez citado elogiosamente por Quevedo en la *Defensa*: “la autoridad del señor de Montaña en su libro, que en francés escribió y se intitula *Essais* o *Discursos*, libro tan grande”. En efecto, el autor conocía muy bien los *Essais*, que había leído en francés, y se sirve -sin citarlo explícitamente- de uno de sus ensayos más radicales, la *Apologie de Raymond Sebon* (II, 12) en su *Providencia de Dios* (terminada entre 1642 y 1643), en la que aparece una de las más concisas y sugestivas expresiones del escepticismo barroco: “Lo que se ve es la pintura del enigma”.

Todo este bagaje intelectual es fruto de una educación privilegiada bajo el amparo de su familia hidalga, bien vinculada con las altas esferas cortesanas de Palacio. Quevedo comenzó a formarse a los siete años (1587-1593) con dos ayos sufragados por su madre y, más tarde, ingresó en el colegio de la Compañía de Jesús de Ocaña (1594-1595), para luego pasar a la Universidad de Alcalá, donde tras cuatro años (1596-1600) obtuvo el grado de bachiller en Arte y, poco después, el de licenciado. En 1602 se matriculó en Teología en la Universidad de Valladolid, a la que se había trasladado siguiendo a la Corte de Felipe III, quien la adoptó como capital del reino de 1601 a 1606. No hay pruebas documentales que confirmen que Quevedo terminara estos estudios, aunque es muy

probable que así fuera. Todo este bagaje cultural sirvió de estímulo a su inteligencia y a su curiosidad intelectual, y forman la base que le permitió luego escribir obras de erudición tan variada, que van desde la filología clásica y hebrea a la ciencia política, las sagradas escrituras y la filosofía.

A su vez, durante estos años universitarios se concretó su temprana vocación poética, que dejó huellas inconfundibles: con solo diecinueve años Quevedo ya había publicado su primer poema. No se trata de una pieza excelsa, puesto que es tan solo un soneto encomiástico (“Bien debe coronar tu ilustre frente”) que figura en los preliminares de los *Conceptos de divina poesía* de Lucas Rodríguez, impresos en 1599 en Alcalá de Henares. Mucho más relevante es la colección de poemas quevedianos que en 1603 Pedro Espinosa incluye en su antología de autores castellanos, la *Primera parte de las flores de poetas ilustres de España* (publicada en 1605). En ella constan unos 18 poemas sacados “de un libro de don Francisco de Quevedo”, como señala Espinosa en la *Tabla* al final del volumen. Quevedo es el quinto autor más representado en las *Flores*, dominadas por Góngora, con 37 composiciones. El joven poeta se mueve en un círculo intelectual privilegiado y figura en la antología lírica impresa más importante del siglo XVII, que señala el comienzo de una nueva estética conceptista.

En la lista de versos quevedianos destacan algunos de los más conocidos, como la canción *A una mujer flaca* (“No os espantéis, señora notomía”) o la letrilla “Madre, yo al oro me humillo” (*Poderoso caballero es don Dinero*). Lo que domina son precisamente los poemas burlescos (10 de 18), que marcan de alguna manera la pauta de la producción posterior del escritor. Recuérdese que en su poemario más importante, el *Parnaso español* (publicado póstumo en 1648), las obras burlescas ocupan casi la mitad del libro. Entre las composiciones festivas de

Quevedo que se incluyen en las *Flores* cabe señalar “Las cuerdas de mi instrumento”, que es un abierto homenaje a la letrilla de Góngora “Ya de mi dulce instrumento” (1595), autor que influyó más profundamente de lo que se suele reconocer en Quevedo, pese a los insultos que ambos se intercambiaron en varias sátiras personales y a los ataques quevedianos contra la nueva estética cultista, que triunfó a partir de la difusión -entre 1612 y 1613- del *Polifemo* y de las *Soledades* gongorinas.

La vida de Quevedo dio un giro inesperado unos años más tarde, cuando entre 1613 y 1619 viajó a Italia como amigo y brazo derecho del duque de Osuna, virrey de Palermo y luego de Nápoles. La ciudad partenopea era uno de los centros urbanos y culturales más impresionantes de Europa en el siglo XVII, y allí el escritor tuvo que encontrar numerosos estímulos vitales y literarios. Sobre todo, el poeta tuvo ocasión de trabajar mano a mano con uno de los hombres más poderosos de España en aquel entonces, y conocer a fondo los mecanismos de la vida política desde su interior. En las cartas de aquellos años que intercambió con el duque se reconoce a un Quevedo tan fascinado por el poder que le ha sido otorgado como disgustado por la corrupción de la corte y del virreinato, con nobles y administradores que se dejan comprar al mejor postor. El epistolario quevediano deja aquí muestras de la confianza que Osuna sentía por el escritor, a quien el 12 de junio de 1617 envía “ocho firmas en blanco para lo que fuere menester”.

En las obras y en las cartas de Quevedo se advierte una preocupación constante por España y su decadencia nacional e internacional, así como el deseo irrefrenable de tomar parte activa en su vida política y de dejar su marca en ella. Así lo hizo, primero al lado del duque de Osuna en los años italianos, que terminaron con su caída en desgracia, la cual se agravó cuando Olivares subió al poder como valido

de Felipe IV. El duque de Osuna murió en la cárcel en 1624 sin que su caso se hubiera esclarecido. Quevedo, quien tuvo que testificar en el juicio contra Osuna, le defendió siempre en sus escritos y le dedicó uno de sus sonetos encomiásticos más célebres: *Memoria inmortal de don Pedro Girón, duque de Osuna, muerto en la prisión* (“Faltar pudo su patria al grande Osuna”). Con la llegada al poder del Conde-Duque de Olivares Quevedo tuvo que buscar nuevos aliados. Su relación con el valido fue siempre un tanto ambigua, con una mezcla de admiración, sobre todo al comienzo de su mandato, y desconfianza. Para Olivares escribió la poco lograda comedia panegírica *Cómo ha de ser el privado* (ca. 1628) o el panfleto en defensa de su política monetaria *El chitón de las tarabillas* (1630), pero incluso en estos casos hay pasajes que parecen confundir la alabanza con la sátira contra el dedicatario. Estas dudas no existen en otras obras donde la virulencia contra el Conde-Duque es meridiana, como son la *Execración*, ya mencionada, o la *Isla de los Monopantos*, que luego se incluirá en *La Hora de todos*. Estos tira y afloja con el gobierno le valieron varios destierros de la corte y otras medidas punitivas más o menos eficaces para acallar su voz acusadora. Todo ello, sumado quizás a la amistad cada vez más estrecha de Quevedo con el duque de Medinaceli, parte de los bandos opuestos al olivarismo, le llevaron en 1639 a ser encarcelado por “Infel y enemigo del gobierno y murmurador de él y, últimamente, por confidente de Francia y correspondiente de franceses” (carta de Olivares a Felipe IV del 19 de octubre de 1642).

Los motivos que condujeron a la prisión de Quevedo, recluso en el Monasterio de San Marcos de León hasta 1643, todavía no se han podido esclarecer. Es inverosímil que un hombre con un tan sentido patriotismo conspirara con Francia, que le había declarado guerra a España en 1635; un enfrentamiento que se cerró en derrota y que aceleró la decadencia

hispana. Más probable es que el talante polémico de Quevedo y sus frecuentes arremetidas contra Olivares y Felipe IV impulsaran al valido a taparle la boca de una vez por todas. Desde sus sátiras de juventud, como la *Vida de corte*, pasando por los *Sueños* hasta llegar a sus tratados de madurez, como las dos partes de la *Política de Dios* o el *Marco Bruto*, Quevedo no dejó nunca de apuntar el dedo contra la corrupción moral y política de España y aquellos que él consideraba como sus responsables. La misma figura del rey, aparentemente intocable, sale malparada en más de una ocasión, como en estas palabras puestas en boca de Alejandro Magno en el *Discurso de todos los diablos* (1628): “para ver cuán poco caso hacen los dioses de las monarquías de la tierra, basta ver a quién se las dan”. Es probable que Quevedo estuviera pagando por los excesos de su lengua, su no saber callar, que fue reconocido como uno de los aspectos más característicos de su personalidad tanto por sus amigos y admiradores, como Lope, quien lo llamó “Juvenal en verso”, o Cervantes, que lo definió “flagelo de poetas memos”; como por sus enemigos.

En 1643 Olivares perdió el favor de Felipe IV y Quevedo fue desencarcelado. Le quedaban menos de dos años de vida. Viejo y enfermo, le confiesa a su amigo Sancho de Sandoval que “ahora yo estoy tal que la habla me duele y la sombra me pesa” (14 noviembre 1645). Trabaja en la edición de sus últimas obras, entre las que destaca la de su poesía, que no llegó a terminar y que fue editada póstumamente en dos partes por el humanista José Antonio González de Salas (*Parnaso español*, 1648) y por el sobrino de Quevedo, Pedro Aldrete (*Las tres Musas últimas castellanas*, 1670). Pero el tiempo se le acababa. El día 8 de septiembre de 1645 fallece en Villanueva de los Infantes, dejando tras sí una innumerable obra literaria, polémicas, amores, amistades y no pocas preguntas sin resolver que servirán para alimentar los mitos y

fabulaciones sobre su persona que empiezan poco después de su muerte, con la biografía que en 1663 le dedicó Pablo Antonio de Tarsia, probablemente por encargo de Pedro Aldrete: *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas*. En ella, junto con muchos datos valiosos y fidedignos, no falta lugar para el panegírico desmedido donde el escritor aparece como un dechado de virtudes, un héroe de aventuras novelescas, hábil con la espada y con la pluma, mártir por la verdad y perseguido por los poderosos.

Quevedo, complejo y controvertido, es también un personaje icónico, retratado por Francisco Pacheco y, años más tarde, por su yerno Diego Velázquez con gruesas gafas redondas, cabello largo y algo desaliñado y hábito negro de estudiante o de clérigo, usado quizás para ocultar sus pies zambos y su incipiente corcova. Es él el protagonista de los que el folklore nacional conoce como ‘chistes de Quevedo’, irreverentes y siempre un tanto verdes. Es el autor de versos memorables como la letrilla *Poderoso caballero es don Dinero*, cantada durante años por Paco Ibáñez y usada hasta la saciedad en la cultura popular, incluso en el ámbito de la música pop en el tema *Hacer dinero* (1997) de la cantante Amparanoia; suerte que han compartido otros poemas suyos, como el soneto *A un nariz* (“Érase un hombre a una nariz pegado”), transformado en un insolente himno a la cocaína por el grupo gallego Siniestro Total en la canción *Todo por la napia* (1992): “Érase un hombre a una nariz pegado / y pegado a la nariz un talego enrollado”. El lector moderno nunca leerá los tratados morales y filosóficos de Quevedo, y quizás se acerque en algún momento a los *Sueños* y, más probablemente, al *Buscón*, que todavía hasta hace poco era lectura obligatoria en la escuela. Sin embargo, todos conocen a Quevedo y pueden describir su fisonomía y sus gafas o quevedos; más aún, todos pueden identificar como suyos los personajes del narigudo o de don

Dinero y, quizás, incluso conocer los primeros versos de su soneto *Amor constante más allá de la muerte* (“Cerrar podrá mis ojos la postrera”), que se suele considerar como uno de los mejores poemas amorosos de la lengua castellana. Es un Quevedo de todos, que se escapa al control de los académicos, de los políticos y de las instituciones.

De este modo, su obra supone un caso extraño, pues pese a que el público lector contemporáneo suele preferir mayoritariamente géneros como las novelas y los cuentos, el Quevedo más cercano es el poeta. Me gusta pensar que este destino no le hubiera molestado. Ya desde joven mostró predilección por la poesía, pues en el *Memorial que dio en una academia pidiendo una plaza* (ca. 1600-1605) se describe jocosamente a sí mismo “falto de pies y de juicio; mozo amostachado y diestro en jugar las armas, a los naipes y a otros juegos, y poeta sobre todo -hablando con perdón-, descompuesto componedor de coplas, señalado de la mano de Dios”.

Como todos, también los autores modernos se fabrican a su propio Quevedo y se lo imaginan a su gusto, moldeándolo a menudo a su imagen y semejanza. Así Borges, que le dedicó varios ensayos y comentarios, especialmente su *Quevedo (Otras inquisiciones, 1952)*, donde le atribuye una inagotable grandeza verbal, pero escasez de sentimientos, atrapado por la literatura y las palabras que leyó y cultivó durante toda su vida: “es el literato de los literatos. Para gustar de Quevedo hay que ser (en acto o en potencia) un hombre de letras”. Casi opuesto es el punto de vista de Pablo Neruda (*Viaje al corazón de Quevedo, 1955*), que lo caracteriza como “un hombre turbulento y temible”, cuya grandeza no reside en su agudeza, sino en su humanidad: “Hablo de una grandeza humana, no de la grandeza del sortilegio, ni de la magia, ni del mal, ni de la palabra: hablo de una poesía que, nutrida de todas las substancias del ser, se levanta como árbol grandioso que la

tempestad del tiempo no doblega”. Menos generoso fue con él Ezra Pound (“Algunas notas sobre Francisco de Quevedo”, 1921), considerándolo un “versificador de segundo o tercer grado”, cuya poesía es “es a veces meritoria y a menudo ‘poética’, sin llegar a ser una gran poesía”.

El desdén de Pound por Quevedo se explica por un motivo de mayor alcance; su desprecio por la estética barroca: “El Barroco ha sido la enfermedad de la literatura española”. Estos prejuicios fueron compartidos por muchos otros críticos postrománticos, que identificaron el Barroco con un exceso de retórica y de agudeza que ocultaba la voz del autor y producía una literatura desmedida y deshumanizada. Influyentes estudiosos como Benedetto Croce o Marcelino Menéndez Pelayo contribuyeron de forma contundente a principios del siglo XX a crear una especie de leyenda negra en torno al Barroco, visto, al igual que ya lo hiciera Luis José Velázquez en sus *Orígenes de la poesía castellana* (1754), como un período que representa la decadencia de los altos valores morales y artísticos del Renacimiento. Solo a mediados del siglo XX se han empezado a revisar estas teorías, por lo menos por lo que respecta a la literatura española y, en concreto, a Quevedo. La ejemplar labor de edición y estudio de José Manuel Blecua permitió por primera vez leer sus poemas en textos cuidados y fidedignos, precedidos por las consideraciones de Blecua sobre el arte quevediano que subrayan ante todo el poder afectivo de sus composiciones amorosas y la profundidad filosófica de la que el editor llamó su “poesía metafísica”, inspirándose en el marbete empleado para referirse a los poetas ingleses de la misma época, sobre todo John Donne. Arranca así otra corriente interpretativa de gran calado en la crítica quevediana, la de encontrar en Quevedo a un poeta muy avanzado para su tiempo; eso que Octavio Paz ha

denominado “la extraordinaria modernidad de Quevedo”, que lo hace “casi un contemporáneo” nuestro.

Y sin embargo Quevedo es ante todo un poeta barroco, un hombre de su tiempo a pesar de su inteligencia y de su talento poético inigualables. La recopilación de su poesía, el *Parnaso español*, ocupó varios años de su vida, y en estas obras vertió algunas de sus mayores creaciones y aspiraciones literarias. El *Parnaso* es un diálogo con la tradición, organizado en nueve partes (llamadas *Musas*) que contienen cada una un género diferente (burlesco, amoroso, encomiástico, religioso...) donde imita y reescribe textos de autores clásicos, italianos, franceses y españoles, y donde intenta presentarse a sí mismo como al archipoeta castellano y europeo, capaz de dominar y de interpretar toda la poesía de la tradición occidental y de darle un nuevo giro, un golpe barroco. La bandera estética de esta corriente cultural se llama ‘conceptismo’, que consiste en el ejercicio del ingenio y en la capacidad de crear conceptos. El escritor y tratadista aragonés Baltasar Gracián dedicó un demorado estudio a estos temas en su *Agudeza y arte de ingenio* (1648), donde definió el concepto como “un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos”. La agudeza barroca reside en el fundamento epistemológico de que el mundo y la realidad son un misterio insondable, que solo Dios puede comprender. El escepticismo filosófico, tan importante en el siglo XVII, cuestiona nuestros sentidos y se refugia en la mente. Con su inteligencia el ser humano puede crear realidades paralelas a su alcance, menos complejas y que obedecen a reglas fabricadas por él mismo y que, por lo tanto, es capaz de percibir y entender. El lenguaje es su herramienta más importante, en sus dos vertientes: los ‘objetos’ (que pueden ser tanto cosas materiales como ideas abstractas) que se representan y los sonidos y convenciones gráficas que se utilizan para

representarlos. El poeta conceptista es muy consciente de ello y basa su creatividad en la capacidad irrefrenable de generar mundos verbales paralelos a través de la asociación de ideas, exprimiendo correspondencias.

Ello da lugar a menudo a juegos tan sencillos como el de descomponer a través de un retruécano léxico la palabra *donaire* para hacer un chiste sobre los abusos sociales del uso del ‘don’: todos quieren ser nobles, usar el ‘don’, tal es así que hasta el aire se lo ha puesto y se llama *don Aire*. Este chiste aparece en numerosísimas obras burlescas del Siglo de Oro, y el mismo Quevedo lo usó profusamente en las suyas, tanto en prosa como en verso. Este aparentemente sencillo mecanismo puede ser complicado y expandido hasta la saciedad, y así lo hicieron los mejores poetas del siglo XVII. Por ejemplo, en el soneto burlesco *Calvo que no quiere encabellarse* (“Pelo fue aquí, en donde calavero”) de Quevedo la calva del protagonista del poema se multiplica en una serie de correspondencias ingeniosas. Desde el punto de vista visual, la calva se compara con unas nalgas (“háseme vuelto la cabeza nalga”, v. 3), con una “vejiga o melón” (v. 7) y hasta con una calavera (v. 11). Sin embargo, la cadena de agudezas no se detiene en el plano de lo aparente, sino que penetra la materialidad del lenguaje y sus sonidos. El morfema *calv-* abre la puerta a una serie de permutaciones basadas puramente en la esencia fónica de las palabras: “calvatrueno” (v. 14) y “Calvino” (v. 5). A su vez, este último juego facilita otras gracias vinculadas con la ortodoxia católica, y de Calvino se pasa a citar a Lutero en el mismo verso y el pecado de la hoguera en el siguiente (“contra el fuego no hay cosa que me valga”, v. 6), castigo reservado a los herejes. Como puede apreciarse, una ingeniosidad conduce a otra creando un denso tejido de agudezas y llevando las capacidades expresivas del lenguaje hacia límites inimaginables. Así es que en este mismo soneto Quevedo se toma la

libertad de crear neologismos como el verbo *encabellarse* ('usar peluca') o el inesperado *calavero* ('hombre calvo, como una calavera'). El poeta barroco ve el lenguaje en tres dimensiones y lo retuerce y estira a placer.

Este arte asociativo se caracteriza, pues, por la densidad semántica y los constantes juegos de ingenio, que llevan con frecuencia a desafiar el sentido de las palabras y su forma. Estas correspondencias engendran concisión: el mismo vocablo puede ser usado con dos, tres o más significados al mismo tiempo. El conceptismo es el ejercicio de expresar lo más posible usando las menos palabras posibles, virtud celebrada por Quevedo en una carta que le envió al padre Pedro Pimentel el 24 de septiembre de 1642: "Busco la riqueza, no el bulto: libro que se acabe de leer presto, y de ponderar nunca". Es precisamente debido a ello que en los sonetos quevedianos se encuentran algunas de las más acabadas expresiones de la estética de su tiempo. La brevedad de esta forma poética servía de estímulo y de desafío a los escritores, que querían medir sus capacidades ingeniosas comprimiendo el mundo en catorce versos. En efecto, esta densidad se hermana con la complejidad. Leer un texto barroco requiere un esfuerzo intelectual considerable, pues la mente tiene que estar alerta y ser capaz de identificar las correspondencias esparcidas por el autor como migas de pan que nos marcan el camino, estimulando nuestro intelecto e invitándonos a encontrar incluso metáforas e imágenes que el poeta no había siquiera imaginado cuando redactó su obra. Leer poesía barroca es siempre un ejercicio creativo.

Todo ello parece coincidir con la postura borgeana antes comentada que definía a Quevedo como a un ingenioso manipulador del lenguaje, racional y erudito. De hecho, en su ensayo "Menoscabo y grandeza de Quevedo" (*Inquisiciones*, 1925), defiende que "el *Parnaso español* recuerda el juego de un admirable y docto ajedrecista". ¿Se

equivocan entonces Neruda y todos los críticos y lectores que reconocen en la poesía quevediana una voz que desborda humanidad y que expresa sentimientos extremados? Quizás no, pues incluso el ajedrez requiere de una mente apasionada para llegar a la victoria. El juego es una metáfora de la vida: se trata, al fin y al cabo, de una heroica lucha a muerte entre piezas blancas y negras, donde hay lugar para la elegía y la belleza. El conceptismo es un medio, una herramienta, que marca la estética de una época, pero que no puede definir de forma homogénea la personalidad literaria de todos los autores que lo practicaron. Eso sería absurdo; tan absurdo como confundir a Lope de Vega con Góngora o con Calderón. En Quevedo la agudeza es instrumento generador de literatura, pero esta se alimenta de otras fuentes, entre las que se hallan las lecturas del escritor, pero también sus experiencias personales. La poesía de Quevedo es, en sus mejores casos, la expresión de una sublime inteligencia apasionada.

Recordando la doctrina platónica que aunaba la inspiración con el raptó divino, el autor declaró en su *Anacreón castellano* que “la poesía es furor”, para después comprar los diferentes tipos de ‘furores’ que puede experimentar un ser humano: “El enamorado no está en sí, y está en la cosa amada; el borracho no es señor de sí; el poeta es de sola su imaginación”. La clave reside en la imaginación, ese vértigo donde se funden la inteligencia y la pasión, la materia de la que están hechos los versos de Quevedo.

Bibliografía

Biografía

- Astrana Marín, Luis, *La vida turbulenta de Quevedo*, Madrid, Gran Capitán, 1945.
- Crosby, James O. y Pablo Jauralde Pou, *Quevedo y su familia en setecientos documentos notariales (1567-1724)*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1992.
- Jauralde Pou, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1998.
- Mérimée, Ernest, *Essai sur la vie et les œuvres de Francisco de Quevedo*, París, Alphonse Picard, 1886.
- Riandière La Roche, Josette, ***Nouveaux documents quévédiens: une famille à Madrid au temps de Philippe II (1576-1600)***, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992.
- — —, “Expediente de ingreso en la Orden de Santiago del caballero D. Francisco de Quevedo y Villegas. Introducción, edición y estudio”, *Criticón* 36 (1986): 43–129.
- Tarsia, Pablo Antonio de, *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas, Madrid, Pablo de Val, 1663 [Hay edición facsímil de Melquíades Prieto Santiago, pról. Felipe B. Pedraza Jiménez, Aranjuez, Ara Iovis, 1988; hay también edición moderna en *Obras completas de don Francisco de Quevedo y Villegas*, ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932, vol. 2, pp. 767-804]*.

Epistolario

- Epistolario completo de D. Francisco de Quevedo-Villegas*, ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946.
- Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo*, ed. James O. Crosby, Woodbridge, Tamesis, 2005.
- Cartas de Francisco de Quevedo a Sancho de Sandoval (1635-1645)*, ed. Mercedes Sánchez Sánchez, Madrid, Calambur, 2009.

Poesía de Quevedo

Obras en verso completas

Obra poética, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.

Poesía original completa, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.

‘Musas’ y obras sueltas

El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas castellanas, ed. José Antonio González de Salas, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, a costa de Pedro Coello, 1648.

Las tres Musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español, ed. Pedro Aldrete, Madrid, Imprenta Real, a costa de Mateo de la Bastida, 1670 [Hay edición facsímil de Felipe B. Pedraza Jiménez y Melquíades Prieto Santiago, Madrid, EDAF, 1999].

Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado, ed. Maria E. Malfatti, Barcelona, Sociedad Alianza de Artes Gráficas, 1964.

Poesía moral (Polimnia), ed. Alfonso Rey, London, Tamesis, 1999².

La Musa Clío del ‘Parnaso español’ de Quevedo, eds. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero López, Pamplona, EUNSA, 2001.

Poesía amorosa (Erato, sección primera), eds. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Pamplona, EUNSA, 2011.

Poema heroico a Cristo resucitado, en Enrique Moreno Castillo, *Anotaciones al ‘Poema heroico a Cristo resucitado’ de Francisco de Quevedo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.

Antologías poéticas

Poesía varia, ed. James O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1981.

Antología poética, pról. y selección Jorge Luis Borges, Madrid, Alianza, 1982.

Poesía selecta, eds. Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona, PPU, 1989.

Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas, eds. Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona, Crítica, 1998.

Antología poética, ed. José María Pozuelo Yvancos, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

Antología poética, ed. Pablo Jauralde Pou, apéndice Pablo Jauralde García, Madrid, Austral, 2002.