

FRANCISCO DE QUEVEDO, *OBRA POÉTICA*

1.- EL BARROCO

El Barroco no puede ser entendido en términos opuestos al Renacimiento, ya que, tal y como apunta Wardropper, “el Barroco español asimiló su Renacimiento: sin Garcilaso no hubiera existido Góngora, sin el Lazarillo no hubiera sido posible el Buscón”. La continuidad entre el Renacimiento y el Barroco se manifiesta de un modo evidente en la abundancia de traducciones e imitaciones de autores clásicos y, sobre todo, de los latinos. El barroco español hereda también la mayor parte de sus temas del Renacimiento, que a su vez había tomado muchos de la Antigüedad (como el sentimiento de desengaño).

La denominación de “barroco” tampoco está exenta de problemas desde su origen. Comenzó por tener una acepción peyorativa (que algunos atribuyen al portugués *barroco*, perla defectuosa, irregular, en castellano). Originariamente remite a una noción de las artes plásticas y por eso tendió a referirse a lo estilístico-formal. La crítica ha ido reparando el vicio inicial aunando rasgos formales e ideológicos, incidiendo en la continuidad con respecto al Renacimiento.

En 1915, Wölfflin se refirió por primera vez el término barroco como categoría periodológica aplicada a la historia del arte. El concepto “barroco” sufre distintas variaciones cuando se aplica a la literatura, la pintura o a la música. Mientras los textos considerados barrocos dejan de escribirse a finales del siglo XVII, una composición musical tenida también por barroca, el *Magnificat* de Bach, data de 1730.

Esta falta de sincronía entre distintas manifestaciones artísticas lleva a pensar que lo barroco es más una **categoría estética** que un periodo histórico.

El florecimiento literario de esta etapa en España se incardina en una serie de acontecimientos históricos y culturales.

1.1 Contexto histórico

El desarrollo de una nueva percepción de la realidad, que contrasta con el optimismo y la vitalidad renacentista, tiene su origen directo en las circunstancias históricas que

envuelven su surgimiento. Se trata de un siglo extremadamente turbulento en el marco europeo, que arrastra los antagonismos religiosos originados en el siglo XVI a raíz de la Reforma protestante.

En España este periodo histórico se define por el concepto de decadencia, debido a la pérdida del papel preponderante en la política internacional y la fuerte crisis económica, que conduce a que España se convierta en un país imperialista en lo político, pero colonizado y dependiente en lo económico. Se distinguen tres etapas políticas, coincidiendo con tres reinados: Felipe III (1598-1621)- marcado por la incapacidad política y la degradación paulatina del país-, Felipe IV (1621-1665)- clara tendencia hacia el absolutismo-, y Carlos II (1665-1700)- a partir de 1680 se observa una cierta recuperación económica.

A nivel internacional, el hombre del XVII se enfrenta con un mundo que no comprende el espacio infinito que describe Newton y que transcriben pintores como Hobbema, Van Goyen, Rembrandt o Velázquez; el fracaso de Imperio que desbordó a los Austrias, las continuas guerras políticas; y la escisión del cristianismo, sobre el que se había basado la unidad de la Europa medieval.

La crisis de siglo XVII afectó a toda la cultura occidental.

2.- DEL RENACIMIENTO AL BARROCO

La primera generación barroca (Cervantes, Góngora, Lope, Quevedo) revoluciona totalmente la concepción artística que le precede. Sin embargo, **no existe en ella un propósito manifiesto de ruptura**. Tiene lugar un agotamiento del petrarquismo, sus imágenes se fosilizan, pierde eficacia expresiva. Tal y como señala Orozco, “sin rebelión con el arte anterior, la generación barroca tiende a ampliar los campos de interés artístico y a romper con los moldes fijados”.

Los poetas del siglo XVII se benefician, además, de la presencia de tres direcciones: **poesía tradicional, poesía culta castellana y poesía italianizante**.

El romance es uno de los metros más cultivados desde los poemas del *Romancero nuevo* (compuesto a finales del siglo XVI). Sirvió por igual para la poesía amorosa, burlesca o religiosa. El cancionero tradicional sigue gozando de éxito y fueron muchos los poetas que glosaron y recrearon cantares tradicionales.

La poesía culta sigue produciéndose, gozando de una amplia presencia en el teatro a través de textos escritos en décimas, redondillas y décimas.

La lírica italianizante persiste y se transforma vivificada por Lope, Góngora o Quevedo.

A mediados del siglo XVII, el estilo barroco está ya fuertemente enraizado en la literatura española. Gracián compone la *Agudeza y el arte de ingenio*. La muerte de Calderón (1681) señala el fin del esplendor barroco y el principio de una decadencia estilística que se prolongará hasta bien entrado el siglo XVIII.

2.1 Triunfo del Barroco

La superficialidad, recargamiento ornamental y decorativismo, junto a la profundidad, gravedad y trascendencia, son algunas de las características fundamentales de este periodo literario.

Los rasgos más sobresalientes de este movimiento se resumen en:

1) sustitución de la armónica belleza clásica por un arte acumulativo, que pretende impresionar los sentidos y la imaginación.

2) como consecuencia de lo anterior, se observa una tendencia a la exageración.

3) violencia dinámica, movimiento, tensión y sucesión de ideas e imágenes que reemplazan el orden clásico.

4) cultivo del contraste, manifestado en el uso de la antítesis (se contraponen lo feo y lo hermoso, lo religioso y lo sensual, lo trágico y lo cómico...).

5) artificiosidad nacida de una búsqueda de lo raro y lo original, que conducen a un arte dirigido a minorías.

6) el desequilibrio en el carácter de los temas y en el empleo de los medios expresivos conduce a la deformación caricaturesca de la realidad o a su idealización estilizada.

La poesía era, o pretendía ser, casi todo. En el Barroco, el principio aristotélico de la imitación poética no solo contribuyó a sobrevalorarla por encima de la historia, de la filosofía y de las otras ciencias, sino que ayudó a que siguiera invadiendo los terrenos de la prosa.

El Barroco defiende que no se puede ser poeta sin arte, partiendo del poeta *nascitur* y revistiendo al oficio del poeta de un valor casi divino. A esto debe añadirse los clásicos principios de *delectare et prodesse*.

La novedad en la creación de géneros y estilos venía apoyada por la *inventio* barroca que iba quitando terreno a la teoría de la imitación renacentista. El Barroco busca continuamente la novedad y variedad artística, se busca romper con las tradiciones. Se concibe la vida en su diversidad, rompiendo fronteras y límites. Se da un tratamiento diferente de motivos, tópicos, temas..., con una tendencia a la digresión y al detalle.

El *ars* ya no consiste solo en conocer las normas, sino que el poeta aparece como un demiurgo, un artífice, un creador de artificios. Los tópicos son recreados, reelaborados. La

agudeza y el ingenio se convierte en el eje fundamental del arte poético. Las tradiciones previas (poetas latinos y griegos, poesía cancioneril, petrarquismo, Garcilaso...) se intensifican, se acumulan. Se da una *emulatio* y *contaminatio* (mezcla de distintas tradiciones en una sola composición), pero no *imitatio*.

Lo más llamativo en toda la poesía del siglo es el **espíritu de la dualidad**: métrica (arte mayor/arte menor); de tono (lo popular junto a lo más culto); temática (grave y burlesca). Al lado de los temas obsesivos del desengaño (temporalidad, ruinas, carpe diem, sueño, soledades), vive la poesía más burlesca, festiva y satírica.

2.2 Bases creativas y estéticas

- **Ideal de variedad**, pero sometida y regida por un principio de unidad artística. Este ideal creativo y estético del Barroco procede de la aspiración a que la poesía sepa reflejar, con su lenguaje propio, la percepción de cualquier realidad, incluyendo la más antitética y paradójica. La poesía aspira a dar forma coherente a lo multiforme, sin renunciar a mostrar su variedad.

- **Sincretismo de la poesía con otras artes no verbales**, pintura y música especialmente. Están presentes de distintas maneras: elogios a algunos de sus representantes (pintores o músicos), recreación de mitos musicales y pictóricos o como fuente de imágenes y metáforas. Lo más significativo es la plasticidad de muchos poemas barrocos. Se dota de elementos sensoriales (luz, color, materias...). También se incluyen elementos auditivos y rítmicos.

- **Idealización espiritualista y religiosa de lo humano y lo carnal**.

- **Convivencia** de lo feo, lo grotesco, lo marginal, lo escatológico y lo degradado con una atención a lo idealizado, sublime, idealista y sobrenatural.

- **Principio de dificultad** que conecta con la idea de asombro y *admiratio*. La oscuridad se convierte en un ideal poético. El placer estético que propicia al lector no es solo intelectual y emocional, sino sobre todo artístico.

- El nuevo lector implícito se capta a través del *movere* retórico (conmoviendo sus afectos, avivando su inteligencia, estimulando su ingenio y perspicacia)

2.3 Ideología, temas y motivos de la lírica barroca

En lo que respecta a la actitud del hombre barroco seis son los puntos fundamentales:

1) el desengaño: relacionado directamente con las condiciones sociales y político-económicas de la época, que conducen al hombre barroco a un estado de resignación y desencanto.

2) la crisis de la realidad: las alusiones a la vida como algo pasajero son una constante barroca.

3) el estoicismo: las circunstancias históricas invitaban al desencanto. El héroe de esta época busca la ataraxia, sustituyendo el esfuerzo por la prudencia y la medida.

4) los placeres epicúreos: existe una actitud conformista ante los placeres de una vida tranquila y sin ambiciones, deteniendo su mirada en detalles cotidianos.

5) esta búsqueda de la paz y quietud lleva a la exaltación de la *aurea mediocritas*, la dorada medianía, lejos de los extremos de la opulencia y la pobreza. Este fue el ideal del hombre barroco

6) la angustia existencial: las constantes reflexiones sobre la muerte son expresión de un vitalismo angustiado. La evidencia de la finitud humana puede concluir tanto en un hedonista *carpe diem* como en un ascético *memento mori*.

Directamente relacionado con esta serie de principios se sitúan los **temas** típicos de la lírica de este periodo. Ana Suárez Miramón en *La renovación poética del Barroco* apunta a:

1) tema del sueño, que se convierte en símbolo de la vida e incluso de muerte. Representa asimismo la consideración del doble plano, realidad-apariencia, que tanto inquieta al hombre barroco.

2) Como consecuencia de lo anterior, la vida se entiende como un correr hacia la muerte, de ahí que el tema del tiempo se convierta en la raíz última de la existencia.

3) En esta línea se sitúan los temas del *ubi sunt* y la presencia de las ruinas. Éstas últimas son obra de la imagen del tiempo y significan la pervivencia del pasado y la superioridad de la obra humana sobre la propia vida. Si en el Renacimiento las ruinas estaban ligadas al tema amoroso, ahora sirven de modelo aleccionador de la fragilidad de las cosas y de motivo de meditación

4) El retorno a la filosofía estoica contribuye a crear un sentimiento de **desengaño** agudizado por la experiencia del tiempo

5) Junto al desengaño, se insiste en el tema de la soledad, relacionado con la nueva vida urbana, así como cuestiones filosóficas y religiosas.

6) El tema del amor adquiere en el Barroco un sentido trascendente, convirtiéndose en una de las pocas posibilidades que tiene el hombre de eternizarse.

Junto a estos temas aparecen también los de **circunstancias**, los **panegíricos** o laudatorios que ya no se dirigen a héroes como en el Renacimiento, sino a reyes, nobles y cortesanos que favorezcan al escritor. La **sátira** adquiere un extraordinario desarrollo, que afecta a temas políticos, oficios, costumbres y hasta sentimientos.

2.4 Símbolos poéticos

Al optimismo y exaltación de la naturaleza en el Renacimiento (*collige virgo rosas*) suceden la desconfianza ante todo lo terreno y la honda melancolía del Barroco (*tempus irreparabile fugit*). Para el hombre del XVII, la vida, efímera, es un sueño o una representación teatral. Ese sentimiento de caducidad cristaliza en uno de los grandes símbolos barrocos: la **rosa**, ascético emblema de una breve belleza que ha de gozarse mientras sea posible. De este modo, la desilusión ante la realidad y el desengaño conviven en el alma barroca con la aspiración al goce de los placeres efímeros.

Dominado por el sentimiento del desengaño, el poeta barroco no piensa propiamente en nuestra temporalidad sino en nuestro acabamiento, no piensa en la vida sino en la muerte y en su constante acercamiento. Y aún más que la medida del tiempo, el tema poético del siglo XVII es la sucesión, mejor dicho, **la sucesión es la presencia misma de la muerte**. El tema de las ruinas, el barco varado, el *carpe diem*, la moralidad de la efímera belleza de las flores, son la expresión poética de este vínculo férreo con que el desengaño enlaza la sucesión del tiempo y el sentimiento de la muerte.

En ocasiones el **reloj de arena** lleva dentro las cenizas de la amada, lo cual provoca la íntima unión entre el paso del tiempo, el sentimiento del amor y de la muerte.

Las **ruinas y jardines** son temas muy presentes en el barroco español. A través de jardín y las ruinas el arte se incorpora a la naturaleza. Ambos expresan fragilidad y mutación en la naturaleza

El **agua** tiene una presencia indiscutible. Se multiplica la presencia de arroyos, surtidores, estanques.

2.5 Culteranismo y conceptismo

A pesar de haberse presentado tradicionalmente como dos movimientos opuestos, ambos responden a una sensibilidad estética común que persigue el alejamiento del vulgo, la originalidad y la admiración del lector mediante el ingenio.

Los **culteranos** acuden a una intensificación de los elementos expresivos del lenguaje. Se buscaba la originalidad en el léxico, rastreando en el vocabulario latino y su sintaxis.

Emplearon numerosos recursos retóricos: metáforas audaces, sinécdoques y metonimias, perífrasis alusivas, imágenes brillantes y voces sonoras. y la brillantez de la imagen y la metáfora. Se perseguía asimismo la armonía y musicalidad del verso, mediante las aliteraciones, paranomasias o el frecuente empleo de palabras esdrújulas. Con este término se designó a Góngora y sus seguidores.

Frente al culteranismo nació la idea de dificultad o sutileza del concepto, representada en el **conceptismo**, que Gracián definió como “un acto de entendimiento que expresa la correspondencia que se halla entre los objetos”. Tal y como apunta Parker “la naturaleza esencial del concepto es el establecer una relación intelectual entre ideas u objetos remotos”. La agudeza conceptual, a través de una expresión concisa y cargada de contenido, busca reflejar la imagen lingüística del objeto. Para ello emplea recursos formales como la antítesis, la paradoja, las hipérboles, dilogías, elipsis, metáforas, retruécanos... Quevedo representa la cumbre del conceptismo durante el Barroco.

Junto al conceptismo y el culteranismo, hay que contar con otros autores caracterizados por la claridad de su expresión poética, como Lope. Sin embargo, la claridad de Lope o del *Romancero nuevo* implica asimismo una ingeniosidad expresiva, a través de otros ingeniosos artificios poéticos.

La dificultad, si se compara con los textos renacentistas, proviene de dos frentes: por un lado, tenemos un aumento cuantitativo de los recursos retóricos y, por otro, una estructura muy compleja y diversa. En el Renacimiento se valoraba la naturalidad.

2.6 Métrica

El soneto se consolida como expresión poética privilegiada. El soneto deviene una forma transhistórica. Los primeros sonetos conocidos (24 en total), de tema amoroso, fueron escritos entre 1215 y 1233 por un tal Giacomo da Lentino, notario de la corte siciliana de Federico II. Dante (*La Vita Nuova*) y Petrarca compusieron sonetos, casi todos ellos amorosos, e influyeron determinantemente en la estética de los poetas de Italia y Europa. Este es el influjo que llegó al Marqués de Santillana, primer poeta que escribió fuera de Italia sonetos dignos de atención.

Con Boscán y Garcilaso arranca la historia del soneto en España. El soneto español siempre estuvo más cerca del soneto italiano que el francés y el inglés. Llega a España cuando ya se ha convertido en una forma perfectamente asentada en Italia, a raíz del *Canzoniere* de Petrarca.

El Marqués de Santillana, hacia 1450, ensaya deliberadamente la imitación de Petrarca. Supuso un primer intento que obtuvo un relativo éxito. En Santillana hay una íntima comprensión del clima espiritual de Petrarca tanto en sus poemas de amor como en sus teorías del *dolce stil nuovo*. No pudo Santillana adaptar plenamente los metros italianos. Esta revolución exigía una continuidad y un proceso de maduración. También era preciso una adaptación fonética del metro castellano al italianizante. Hubo un largo esfuerzo de asimilación esporádica de los metros italianos, inmediatamente después de Santillana, que culmina con Boscán.

Boscán no conocía los esfuerzos de Santillana y acomete la conquista de las estrofas italianas consciente de lo difícil del intento y de que ofrece a la lengua notables novedades. Defiende que **un cambio en la métrica trae consigo cambios de pensamiento**, como ha apuntado T. S. Eliot al hablar de la irrupción de las formas italianas en Inglaterra.

El endecasílabo de Garcilaso, sin embargo, es, desde sus comienzos, de melodía casi perfecta. Ya desde Garcilaso, la poesía española, que tanto había tomado de Italia, empieza a suscitar ecos en los poetas italianos, amigos del toledano, pero es con Lope y con su fama cuando se establece una relación recíproca de madurez en la que España devuelve a Italia parte de la inmensa deuda del Renacimiento.

La pasión desbordante del barroco se somete a los estrechos y férreos límites del soneto, dentro de la tendencia barroca a ordenar lo aparentemente caótico. **El soneto representa la tensión contenida tan característica de barroco**. En ocasiones, la pasión del verso supera el endecasílabo y surge entonces el encabalgamiento.

Lope de Vega escribió 1.600 sonetos. La tradición más influyente es la del *Cancionero* de Petrarca. Casi todos los sonetos se pueden relacionar de alguna manera con la tradición petrarquista.

Paralelamente al soneto, la **silva** se avenía muy bien con un aspecto del barroco: el desbordamiento de límites, la percepción del mundo como algo caótico.

3.- FRANCISCO DE QUEVEDO

Quevedo nació en Madrid en 1580 en una familia noble. Estudió en Alcalá y llegó a ser uno de los españoles más cultos de su época. Mantuvo correspondencia con el humanista neoestoico Justo Lipsio, se movió con los círculos superiores de la sociedad y estuvo muy implicado en cuestiones de estado. Desarrolla interés por las cuestiones filológicas y filosóficas, su afición a Séneca y los estoicos.

Al caer su protector el duque de Osuna en desgracia, Quevedo fue desterrado en 1620, pero su estrella ascendió de nuevo con el advenimiento al trono de Felipe IV en 1621. Más tarde incurrió en enemistad con el conde-duque de Olivares, que lo encarceló en 1639. A la caída de Olivares en 1643, quedó en libertad, pero con la salud quebrantada y se retiró a su solar, la Torre de Juan Abad, donde murió en 1645. Dejó un gran y complejo conjunto de poesía difícil de emular.

Quevedo consideraba su labor literaria como una actividad de segundo orden, frente a su más importante vocación, la política. Estas dos facetas conformaron su existencia y reflejan, perfectamente, la contradicción que a lo largo de su vida tuvo que asumir de forma inevitable.

Compuso cerca de novecientos poemas que en su mayoría entrañan grandes problemas de datación e, incluso, de autoría. La actitud dominante de Quevedo hacia su ingente producción poética fue de despreocupación, y así nunca publicó una edición completa de la misma. Solo al final de su vida dedicó una atención especial a los poemas, que habían circulado en libros de otros autores o en numerosos manuscritos. Fue su amigo Antonio González de Salas quien recopiló, después de la muerte de su amigo Quevedo, su producción poética en *El Parnaso español* (1648). Después de varios intentos, habrá que esperar a 1963, a la edición de José Manuel Blecua, completada en su *editio maior* de 1969-1981, que esclarece la mayor parte de los problemas textuales.

Como sucedió en casi toda la poesía barroca, la justa valoración de la obra poética de Quevedo no se llevó a cabo hasta las primeras décadas del siglo XX. Para descifrar el laberinto de un texto quevediano necesitamos conocer claves conceptistas y claves de la situación cultural e histórica del momento, así como referencias a la tradición literaria e intertextualidad.

3.1 Obra poética

El corpus poético quevediano llama la atención, en primer lugar, por su **magnitud y por la variedad de asuntos abordados**. Para Quevedo la creación literaria es una sola manifestación: no diferencia ni géneros ni formas, ya que su prodigiosa invención lingüística desbordaba todos los límites expresivos impuestos por la tradición. Quevedo absorbe todos los grupos genéricos conocidos en su época, para formularlos de nuevo, eligiendo aquellos planos o perspectivas más acordes con su manera de sentir y de comprender la existencia. Para analizarla, la crítica distingue cuatro grandes núcleos temáticos: religioso, moral-

metafísico, satírico-burlesco y amoroso. Se trata de núcleos muy generales, cuyos temas aparecen entrelazados en numerosos poemas.

En Quevedo se mezclan un pesimismo filosófico, que es producto de su cultura, un escepticismo amoroso y una hombría de español desilusionado. La decadencia política y económica, la agitación moral y espiritual contribuyeron a una forma de desilusión, desengaño.

Los poemas religiosos: Quevedo escribió unos cincuenta poemas religiosos a lo largo de su vida. Son formulaciones en las que él demuestra su perfecto conocimiento de los asuntos bíblicos y evangélicos. Entre los principales temas aparecen el arrepentimiento, la fugacidad del tiempo, la muerte o la presencia de un Dios juez del ser humano. En todos ellos domina la serenidad estoica y la esperanza cristiana.

En la vertiente propiamente religiosa, el *Heráclito cristiano*, viene a ser un corpus estructurado como una especie de cancionero religioso o libro de oraciones poéticas donde el poeta canta sus arrepentimientos y expresa el deseo de acercamiento a Dios. A menudo se sitúan estas poesías («salmos») en momentos concretos de la liturgia, como la comunión, y predomina en ellos el sentimiento de la culpa, y el arrepentimiento enfrentado a la inclinación malvada del pecador, que suplica a Dios su ayuda para poder completar su regeneración.

Los poemas satírico-burlescos: agrupa las sátiras personales, las jácaras y los bailes. Los poemas satíricos atacan un vicio en general y los poemas burlescos un vicioso en particular. En general, sus poemas son un trasunto de la obra satírica y burlesca en prosa del autor. También domina el tema del desengaño, pero en este caso un desengaño social. En los poemas satírico-burlescos se halla una impronta del epigrama clásico de Marcial o la sátira personal grecolatina. Hay poemas que resultan de la figuración de vicios: la hipocresía, por ejemplo, que es central en este sistema porque atañe a la problemática de la oposición esencia-apariencia, genera una serie de máscaras como el viejo teñido, la mujer afeitada, etc.

La burla de Quevedo afecta a todo el género humano; por eso se convierte esta poesía en un amplio muestrario de tipos sociales y caracterológicos. Las sátiras personales más importantes son las que dirige a Luis de Góngora, máximo representante del culteranismo. Ambos se enzarzaron en una destructiva correspondencia poética donde el insulto (judío, moro...) se convirtió en tópico estructurante del corpus.

Todos los mecanismos lingüísticos posibles en castellano conducen a la poesía burlesca de Quevedo a una **intensificación desrealizadora**. Ejemplos de recursos son las

combinaciones de prefijos (proto- archi-) y sufijos (-ísimo), hipérboles, animalizaciones, cosificaciones, juegos de palabras, utilizar el adjetivo como sustantivo...

Los poemas morales-metafísicos: entre sus aspectos más característicos destaca la conciencia, a veces obsesiva, del tema del desengaño; el escepticismo ante los pasados ideales y valores del Renacimiento; la severa actitud moralizante y, sobre todo, la proximidad de la muerte y de la caducidad de todo lo humano. Asimismo, también se refieren a la decadencia y la caída del imperio español. No es infrecuente que el poeta se refiera, siguiendo la tradición medieval que puede leerse en Manrique, al carácter igualador de la muerte. Quevedo va más allá que Manrique: ni siquiera la fama sobrevive al paso del tiempo.

La poesía grave de Quevedo se nos aparece como una poesía profundamente unitaria. Los motivos se repiten en distintas estructuras y con expresión siempre renovada: muerte latente, fuego por las venas y las medulas, ceniza y humo, retiramiento, miedo a la luz, negro llanto, sordo mar, suspiros. El amor es guerra de contrarios, lucha entre la vida y la muerte.

Entre los motivos del estoicismo senequista destaca la miseria y la brevedad de la vida, la inevitabilidad de la muerte y la necesidad de prepararse para ella, la defensa de la virtud y de los valores eternos, de la trascendencia, el rechazo de los bienes materiales, el engaño de las apariencias. Estos motivos constituyen ejes semánticos de toda su obra.

Junto al estoicismo, que acepta con serenidad la llegada de la muerte, como la fe cristiana en la vida eterna, dejan paso en ocasiones al platonismo, que considera el cuerpo como cárcel del alma. Desde esta perspectiva, la muerte se entiende como liberación. El paso del tiempo aparece simbolizado en el motivo del reloj (“El reloj de arena”, “Reloj de campanilla” y “Reloj de sol”).

La muerte es uno de los temas más importantes en la obra de Quevedo. Vida y muerte son intercambiables. La muerte es una condición de nuestra existencia. El contraste entre la vida y la muerte revela el conflicto esencia del poeta: el cuerpo y el alma.

En conjunto, predomina una visión atribulada del ser humano, a quien se muestra como un ser desvalido. Su vida breve entre la cuna y la sepultura está marcada desde el comienzo por el dolor y la desdicha. La idea de que el hombre va muriéndose mientras vive se encuentra ya en la Biblia (*Liber II Regum*), pero se acaba formando por completo con los términos de Séneca: *cotidie morimur* (presentes sucesiones difunto).

Entre los motivos morales domina el tópico horaciano de la *aurea mediocritas*, que propone al hombre pasar la vida solo con aquello que resulta prescindible, alejado de

riquezas, la tiranía, el poder y fama. Solo quien opta por esta dorada medianía alcanza la verdadera paz de espíritu. Este motivo presenta, por tanto, un ideal de posteridad que se aviene con las ideas morales del estoicismo y con los ideales clasicistas de equilibrio y armonía.

Por otra parte, el amor, por sus atributos efectos paradójicos, es fuente riquísima de inspiración para el poeta metafísico. Para Quevedo la belleza depende únicamente de la visión del alma, que se manifiesta a través del cuerpo. A diferencia del Renacimiento estamos ante una visión dinámica del amor. La vida se enriquece definitivamente por la acción del amor, de modo que llega a ser el único justificante, el solo motivo de vivir. El amor tiene una fuerza ascendente. En el alma poseída por el amor, el amante se convierte en una *sub specie aeternitatis* y la muerte como forma de permanencia tras la muerte.

Los poemas amorosos: se caracterizan por su amplitud y su variedad. La poesía amorosa comprende tres factores del amor: el amor mismo, la amada y el amante, con distinto relieve según el caso.

Durante largo tiempo, la poesía amorosa de Quevedo se juzgó notablemente inferior a la de Lope de Vega o Luis de Góngora. Sin embargo, desde que Dámaso Alonso en 1950 dedicase unos notables estudios al poeta, logró cambiar esta recepción. Alonso se refirió al “desgarrón afectivo” de Quevedo, generalizándose así una visión del poeta como hombre torturado, con gran malestar vital que lo aislaba de su época y lo acercaba a la modernidad. Esta lectura no solo ayudó a los poemas metafísicos, sino también a los de temática amorosa.

Sus *Poemas a Lisi* pertenecen a un conjunto que pretendía emular el canon supremo de la poesía amorosa de Petrarca. Mientras que en su poesía moral reescribe a Horacio, Juvenal, Persio o Séneca, en la poesía amorosa conecta con los poetas del cancionero, Petrarca, Garcilaso, Góngora, Ovidio o Propertio. Algunos poemas recuerdan al Séneca severo de las meditaciones sobre la muerte y otros al Séneca trágico.

Cinco tradiciones literarias pueden reconocerse en la poesía amorosa de Quevedo:

1.- **la teoría del amor cortés**, que concibe el amor como servicio y vasallaje a la dama. El enamorado es un ser entregado al sufrimiento y a la eterna adoración de su dama. Quevedo fue uno de los últimos vestigios del idealismo en una época que se desplazaba hacia el culto de la razón. En el amor cortés el amor es una facultad ennoblecedora. Al resistir la ardiente pasión, el deseo sexual, el amante espera alcanzar purificación y perfección espiritual. El

amante busca el reconocimiento de la amada. La cárcel de amor o a *vita militia* es una metáfora corriente en la lírica del amor cortés.

2.- El *Canzoniere* de Francesco **Petrarca** que dibuja un amante preocupado por analizar su estado de ánimo y por comprender la fuerza de ese amor hacia una mujer idealizada que lo arrastra y transforma. El petrarquismo había llegado a ser el lenguaje por excelencia del amor y la forma de expresión del amor cortés más popular. Petrarca representaba el humanista ideal. Entre las imágenes típicas del petrarquismo: destacan la dualidad entre el fuego del amante y la frialdad de la amada (fuego-nieve). La amada representa el desdén, la rectitud, la honestidad, la lozanía..., mientras que el amante el fuego del ardor amoroso. Los tópicos metafóricos del petrarquismo son el “sol de los ojos”, las “flores de la piel”, el “fuego del amor” o el “oro del cabello”. Conjugan lo humano y no humano (ej: flores de a piel”), el microcosmos y el cosmos (“sol de los ojos”). Además de Petrarca, Pietro Bembo y los *Diálogos de amor* de León Hebreo influyeron notablemente en Quevedo.

Quevedo rompió con las convenciones del petrarquismo y aunque recoge temas ya tratados por la tradición lírica renacentista, el poeta se aparta de estos modelos. En la victoria del amor sobre la muerte, tema tratado por Dante, Petrarca o Garcilaso, Quevedo no incluye la visión consoladora y cristiana de los otros autores. El núcleo intelectual de gran parte de su poesía amorosa reside en elementos de la doctrina neoplatónica.

Los poemas amorosos de Quevedo renuevan el tópico del sufrimiento dichoso: mientras que en Petrarca o en los poetas del XVI este se presentaba como una antítesis, la del dolor-placer, en estos poemas se acentúa hiperbólicamente el dolor que invade al amante hasta casi borrar el elemento del placer, con la consiguiente desaparición de la figura de la amada.

Petrarca había desarrollado, además, un conjunto de metáforas para la descripción de la belleza femenina: en ellas se relacionaban lexemas que denotaban el rostro, microcosmos perfecto, con palabras que designaban los objetos más bellos del macrocosmos, tales como flores, metales y piedras preciosos, etc. Estas metáforas no traducían rasgos de una mujer individualizable, sino que unificaban la belleza femenina hasta despersonalizarla. La modalidad del soneto-retrato aparece también en Quevedo.

3.- Los **Cancioneros castellanos del siglo XV** (editados con profusión en el siglo XVI) que expresen todos los sentimientos humanos que es capaz de provocar la “llama” del amor. Quevedo encuentra en estos poemas el más completo mosaico de situaciones, tópicos y motivos argumentales sobre el amor, sus efectos y sus contradicciones.

4.- El **neoplatonismo** subrayó la importancia de prescindir del deseo amoroso para que entre los amantes se estableciera una comunicación puramente intelectual que propiciase la elevación del alma. El amor neoplatónico no se concibe como una fuente de sufrimiento. Muchos de los poetas del amor cortés aceptaron el ideal neoplatónico.

5.- El **estoicismo**, que proporciona a Quevedo serenidad, con la que podrá mitigar la angustiosa sed de su dolor humano.

Quevedo funda su conocimiento directo del antiguo estoicismo en las obras de Séneca, de quien tradujo las *Cartas a Lucilio* y el epítome *De remediis fortuitorum* (De los remedios de cualquier fortuna, 1638), así como en el *Manual de Epicteto*, del que publicó una adaptación en 1635. Entró en relación con los círculos humanistas españoles de la época que se interesaron por Séneca y el estoicismo.

El estoicismo parte de la creencia en la fragilidad de los deseos, consigue dominar las pasiones, la codicia, la ambición, la cólera, el miedo, e incluso la angustia de la muerte. El desengaño estoico, tal y como lo concibe Quevedo, consiste en un acto de desilusión respecto a las apariencias engañosas de las cosas y respecto a las pasiones injustificadas. Las huellas de un pensamiento neoestoico se centra en tres aspectos dominantes: conocimiento de sí mismo, desengaño respecto a las cosas que no pertenecen al dominio del hombre, y pensamiento obsesivo referido a la muerte. Su estoicismo es pesimista. Junto a este pensamiento estoico fundamenta, hay que señalar su posición espiritualista ante el amor, que proviene, sin duda, de la interpretación renacentista del platonismo.

Quevedo, conscientemente, asume estos cinco planos. Poseía una perspectiva crítica que sus predecesores no habían tenido. Tenía conciencia de que el amor significaba más que la simple unión física. Quevedo manifestó un arduo conflicto entre idealismo y realidad. Aportó profundidad al juego literario del amor cortés.

En su obra *Canta sola a Lisi*, situado en la tradición poética cortés y petrarquista, Quevedo concibe a la amada como un ser semidivino ante el que el yo lírico queda sometido. La imagería petrarquista subraya la idealización de la belleza femenina, incluso recurriendo a alusiones mitológicas. Frente a esta cuasidivinización de la amada, aparece la imagen de un amante desdeñado por la mujer a la que adora. Este motivo hunde sus raíces en la platónica y medieval teoría del amor cortés, en la que el amante se presenta como vasallo y esclavo de la dama. Dominan las antítesis petrarquistas de agua (dolor), hielo o nieve (frialdad de la amada), frente a al fuego o ceniza (pasión amorosa). La paradoja y la antítesis permitían reflejar la tensión interior y las contradicciones poéticas que sugería el sentimiento amoroso

Entre los motivos amorosos recurrentes destaca el recurso a la mitología (Orfeo, Acteón, Cupido...). En otras ocasiones Quevedo recupera la tradición pastoril del Renacimiento en poemas en los que predominan el ambiente idealizado, las sensaciones (luz, color, sonido) y las metáforas e hipérboles habituales en el petrarquismo ("A Fili, que suelto el cabello, lloraba ausencias de su pastor"). La caducidad de la belleza también aparece este motivo, aunque no con demasiada frecuencia.

Motivos y códigos metafóricos

Los poemas conectan con un repertorio de motivos, metáforas y referencias mitológicas, distintivo de la poesía amorosa renacentista. Algunos ejemplos son el Amor como dios y personificación alegórica de la experiencia amorosa, con sus flechas, sus alas y su ceguera, el Fénix con su eterno ciclo de combustión, muerte y renacimiento; Venus con sus rosas rojas, sus palomas y sus espumas; Apolo y sus cisnes y sus laureles; el sol o las estrellas de los ojos, la nieve de la dama blanca y fría, las redes y cadenas de oro del cabello.... También aparecen alusiones zodiacales, legendarias, lapidarias (piedras, metales), alusiones cosmográficas, piedras preciosas y/o telas santuarias. Todo ello forma parte de un código metafórico común.

Quevedo también recoge elementos de la medicina antigua, como la teoría de los humores. Esta teoría deriva de filósofos y médicos antiguos que, a través de textos medievales, llega a los tratados renacentistas. El amor aparece como una afección patológica del alma que se contrae por los ojos. En el cerebro, según Galeno, se fragua un espíritu que circula por los nervios y la sangre, y que gobierna las funciones superiores del organismo. Según Dante, el acto de mirar consiste en una emisión de espíritus visivos o rayos visuales que van al encuentro del objeto, y vuelven al ojo llevando impresa su imagen. Una vez en el ojo, pasan al cerebro, donde la imagen será filtrada por la imaginación y la fantasía, analizada por el juicio y almacenada por la memoria. Esta imagen del amado inflama el corazón y turba el juicio. Por otra parte, los ojos del amado emiten emanaciones procedentes de vapor de su sangre. El intercambio de miradas se vuelve un verdadero comercio material.

El **fuego** es un motivo dinámico en la poesía de Quevedo. Funciona como símbolo de la intensidad del poeta, intensidad de la vida, el amor, la pasión y la amada, y finalmente la intensidad de la hermosura. El espíritu junto a la materia produce fuego. Éste es el fuego en el que desea consumirse. Quevedo es el poeta del fuego. Los vehículos metafóricos de la llama son la salamandra, la mariposa, el ave fénix, la canícula, el volcán, el infierno...

Métrica y estilo

Quevedo presenta una gran variedad de formas métricas, aunque se decanta preferiblemente por las cultas. Prefiere las formas populares para los poemas satíricos. Entre la métrica culta destaca el soneto, la octava real, los tercetos encadenados o la silva.

Quevedo utiliza romances en algunos poemas amorosos, religiosos, morales y satíricos.

La originalidad de Quevedo está ante todo en la fijación del castellano, en la repartición de materia en el verso, de modo que resalta la cohesión interna. Su lenguaje tiene una excelente capacidad de condensación afectiva.

En su estilo, Quevedo es por encima de todo un conceptista. Su poesía, tanto la ligera como la seria, exige una agilidad mental constante por parte del lector. La clave de alguna de las contradicciones de Quevedo reside en su estoicismo. Aspiraba, sin conseguirlo, a librarse del apego a las cosas de este mundo, como una preparación hacia la muerte. Este estoicismo encaja con su condensación estilística y conceptual. Hay momentos en los que Quevedo se muestra sensible a la belleza y su estilo se enriquece, pero, en general, domina cualquier resistencia al adorno poético.

La obra literaria de Quevedo destaca por una excelente labor creativa en todos los niveles (fónico, morfosintáctico y léxico). Entre sus características destacan:

- variedad de registros lingüísticos y literarios: toca diversas tradiciones y trayectorias poéticas de su tiempo, desde el estilo más denso y profundo, hasta el más grosero e irónico.
- técnica de la *amplificatio*: un término principal al que sucede una subordinada, y otra, y otra...
- el concepto como forma de expresión poética, es decir, empleo del ingenio y la agudeza verbal.
- figuras basadas en juegos de palabras: dilogías o diáforas (“flaqueza” como debilidad y delgadez); paranomasia (“casar” y “sacar”); calambur (“esconde”- “es conde”)
- figuras basadas en la contraposición de imágenes: antítesis, oxímoron o paradoja.
- otras figuras basadas en la distorsión semántica: la hipérbole.
- figuras basadas en la distorsión gramatical: **hipálage** (se le atribuye a un sustantivo un adjetivo que corresponde a otro sustantivo. Ejemplo: “Oro undoso”), hipérbaton. Empleo del verbo al final: técnica latinizante y afán por retrasar la acción y tematizar los matices.

- nominalización de formas verbales (“soy un fue y un será y un es cansado”) o sustantivación de adverbios (“Ayer se fue, mañana no ha llegado”).

En la poesía quevedesca podemos observar dos tipos de metáforas: la ponderativa o embellecedora y la degradante o ridiculizadora. Estas conviven con la **metáfora lexicalizada** (metáforas que, debido a su extenso uso, acaban siendo un léxico corriente en el lenguaje literario. Ej: metáforas referidas al canon de la *donna angelicata*) y la **metáfora catacrética** (metáfora que cubre una ausencia de significado en la lengua. Ej: calvicasada).

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-poesa-de-quevedo-0/html/01773244-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html