



FRANCISCO DE QUEVEDO, SONETISTA

No pocos historiadores de la cultura proponen que la caracterización de los llamados *siglos de oro* (por ejemplo el de Pericles) tenga como base la aseveración, desprendida de la configuración específica de una época, de que, un siglo de tal naturaleza es aquel en que todos los géneros literarios –y hasta, en ocasiones, todas las actividades culturales- alcanzan un simultáneo florecimiento espectacular y tal vez irrepetible.

El Siglo de Oro español es una etapa única en la historia de la península ibérica, precisamente porque en él surgen en todos los géneros de la literatura –para no hablar de la cultura en general- un impresionante número de genios o luminarias que conforman un abigarrado jardín de escritores de primerísima fila. Los hay novelistas, autores de teatro, cuentistas, historiadores, místicos, ensayistas y, desde luego, poetas. Los tres más grandes líricos de esta época –que es la del barroco español y de la contrarreforma- son Lope de Vega, Luis de Góngora y Quevedo y Villegas.

Este último tiene un carácter único, ya que es un hombre de letras excepcional dentro de un siglo privilegiado o, si se me permite decirlo así: es un *personaje áureo*, entendiendo por tal el que, a semejanza de una época, logra desarrollar por sí solo todos, o casi todos, los géneros que ofrece la literatura. Quevedo es novelista, cuentista, fabulador (en sus *Sueños* y *Discursos*), autor de teatro y de entremeses, biógrafo (en sus *Vidas de San Pablo* o de *Marco Bruto*), polemista, historiador y hasta tiene sus ribetes de místico. Pero entre todas excelencias, sobresale la de la poesía. Y aquí también nos hallamos con el hecho sorprendente de que Quevedo se distingue en todos los géneros poéticos: cultos, populares, líricos, epopéyicos, satíricos, etc. Antes de hablar de su poesía en general, y de sus sonetos amorosos en particular, diré algo de su biografía.

Don Francisco de Quevedo y Villegas vio la luz en 1580 en Madrid. Nació en el seno de una familia vinculada a la aristocracia de la corte imperial. Al decir de su primer biógrafo (Don Pablo Antonio de Tarsia) su madre lo crió “con la leche del temor a Dios”, lo cual explica en parte que nuestro escritor joven aún hubiese recibido las órdenes menores, que nunca se haya desviado de la ortodoxia católica –aunque tuvo algún tropiezo con la Inquisición: sus *Sueños* fueron inicialmente censurados¹- y que siempre hubiera cerrado filas con los Felipes (II,III y IV) en su lucha contra la reforma luterana y calvinista. A los veinticinco años se graduó de teología en la universidad de Alcalá donde, a más de aprender latín, griego, hebreo y algunas lenguas romances, se hizo de los conocimientos humanistas fundamentales y en especial de Francisco Suárez (de quien leyó con fruición su *De Anima*) y de la moral de su queridísimo Séneca.

Varios de los estudiosos de la vida del autor de *El Buscón*, son de la idea de que hay que examinarla en tres épocas: en España, sus años italianos y su retorno a España, donde fallece en 1645. En su patria discurre la niñez, pubertad y adolescencia del poeta.

¹ Hay autores, sin embargo, que encuentran en Quevedo “el apunto erasmista”, Antonio Porras, en *Quevedo*, Madrid MCMXXX, p. 17.

También es la época en que nuestro escritor descubre, ejercita y perfecciona sus extraordinarias aptitudes poéticas y prefigura la orientación literaria -*el conceptismo*- de la que acabará siendo portavoz y representante, capitosté y abanderado.

A diferencia de los reconocimientos a su variada producción burlesca, política y satírica (donde sigue las huellas de Juvenal y Luciano), hasta hace relativamente poco los elogios a la poesía de Quevedo se le habían escamoteado. Tal actitud -como en el caso de la poesía culterana de Góngora- implicaba una evidente injusticia. Es importante aclarar, sin embargo, que él fue de algún modo el responsable inicial de este juicio desequilibrado, ya que prefería abiertamente aquello que le costaba más trabajo (en horas de estudio, reflexión y ejecución) que lo que le brotaba de manera fácil y espontánea².

La época de la que hablo -los primeros años del siglo XVII- es época de amistades y enemistades de los más conspicuos literatos españoles. Es época de envidias, resquemores, insultos y venganzas. ¿Cómo es posible -me pregunto- que, con algunas excepciones, los más preclaros hombres de letras hayan caído en actitudes tan execrables como burlarse de un defecto físico, una debilidad humana o una desgracia familiar? Y no hallo otra respuesta que la siguiente: los colosos no pueden ocultar sus pies de barro; la grandeza, la gloria, el triunfo no eliminan, y a veces ni siquiera velan, el afán competitivo, los codazos distribuidos a diestra y siniestra. Quevedo tiene buena relación con Cervantes y Lope de Vega³; pero no con Góngora, con nuestro Juan Ruiz de Alarcón y con el conde de Villamediana. Claro que éstos -sobre todo el cordobés- no se caracterizan por poseer plumas modosas, dejadas y recoletas. Los torneos majadero-literarios entre el joven Quevedo y el Góngora adulto son un dechado de ingenio -como también los de Góngora y Lope-, pero son asimismo una vulgar conflagración de denuestos y bajezas. Cervantes es el único que no interviene esas escaramuzas de plazuela ya que tal vez se hallaba aconsejado por el hidalgo español que se dio a sí mismo el nombre de Don Quijote de la Mancha.

Más importante que estas rencillas o esta “guerra literaria”, es la pugna entre las dos principales corrientes de la poesía barroca del siglo XVII: el *culteranismo* y el *conceptismo*. Para entender qué es el *culteranismo-gongorismo* o *cultismo*- conviene recordar que la obra de Luis de Góngora y Argote se divide en dos maneras o diferentes estilos: el popular -romances y varios poemas y poemitas de arte menor- y el culto o propiamente gongorista -las *Soledades*, el *Polifemo* y *Galatea*, el *Panegírico al duque de Lerma*). La segunda manera de Góngora se caracteriza por el intento de crear una lengua literaria diferenciada del habla común y de la poesía popular, para lo cual echa mano, entre otros elementos, de la mitología greco-latina, el hipébaton (inversión del orden de las palabras) y la metáfora. El conceptismo de Quevedo consiste, por su lado, en el respeto de la lengua tradicional, pero con una exposición rebuscada de conceptos, mediante hipérbolos, acertijos, antítesis, calambures, sutilezas y asociaciones inesperadas. Algo que tienen en común las dos escuelas es que, de acuerdo con Luis Carrillo Sotomayor -un

² “Aunque su natural le arrastraba a la poesía, presumió más de otras erudiciones”, Luis Astrana Marín, *La vida turbulenta de Quevedo*, Madrid, editorial “Gran Capitán”, 1945, p.128.

³ Lope, en momentos difíciles para Quevedo, lo elogia de esta manera: “Espíritu agudísimo y suave, dulce en las burlas y en las veras grave./Príncipe de los líricos que él sólo / pudiera serlo si faltara Apolo”.

culterano que veía con buenos ojos el conceptismo-, es buscar la rareza sin perder la claridad.

Se ha dicho que en las tres lenguas romances principales –italiano, francés, español-, a partir de la alta Edad Media y, en el Renacimiento, predominan tres formas de versificación: la endecasilábica en Italia –que servirá de base al soneto-, la de catorce sílabas en Francia –que será el fundamento de la métrica clásica de este país: llamada alejandrina- y la octosilábica en España –que devendrá soporte estructural del romancero. Esto es en lo fundamental y en un principio, ya que después las formas métricas se socializan y universalizan de modo tal que en las tres lenguas romances –y todas las demás- muy pronto se hace uso de la música inherente a las estructuras métricas y las diversas modalidades poemáticas de ellas derivadas. En España, como se sabe, se debe a Juan Boscán y, sobre todo, a Garcilaso de la Vega la introducción en el siglo XVI de la “manera itálica” de versificar y, con ella, de los sonetos, las silvas, las liras, las octavas reales, etc. Esta revolución de la técnica poética enriqueció enormemente la poesía española porque amplió el diapasón morfológico de manera radical: los poetas ahora podían echar mano indistintamente no sólo de los poemitas de arte menor (decires, cantigas y, sobre todo, romances) o de los poemas de arte mayor afrancesados (los de la “cuaderna vía”, propios del *mester de clerecía*), sino de las formas italianas –basadas esencialmente en el endecasílabo- que tienen como su joya más preciada el soneto.

A los inicios del siglo XVII, las formas itálicas están bien afianzadas y consolidadas en la península ibérica. Los más grandes poetas del Siglo de Oro español –Lope de Vega, Góngora y Quevedo- y también de Portugal –Camoens-, dominan plenamente la técnica italiana⁴. Quevedo –formidable lector- conoce no sólo la poesía de Boscán, Garcilaso y Herrera, no sólo está al tanto de la fallida reacción conservadora de Cristóbal de Castillejo, sino que lee a Petrarca, Dante, Cavalcanti⁵ y asimila a pie juntillas las búsquedas y propuestas del “dolce stil nuovo”, conocimiento favorecido por sus días italianos (nueve años en total) y el dominio del idioma (que le permitió escribir poemas en el lenguaje de Dante).

El soneto, como toda versificación clásica, se realiza respetando ciertas reglas acerca de la rima y la métrica (o el ritmo del verso). Antes que nada, tomemos en cuenta que el soneto está conformado por catorce versos, distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos. Los preceptos rítmicos más importantes son los siguientes: las rimas de los dos cuartetos deben ser consonantes distribuidos de la manera ABBA y ABBA. Esta es la forma clásica, utilizada por Quevedo. Después vendrán otras formas (como el serventesio, con rimas cruzadas: ABAB y ABAB; pero la forma clásica, petrarquista, es la señalada líneas arriba.

⁴ Angel Valbuena Prat compara de la siguiente manera a los tres grandes sonetistas: “lo que en Lope es el triunfo de la emoción humana y religiosa y en Quevedo un valor doctrinal, junto a delicados matices de finura, en el soneto gongorino es esencialmente construcción, elaboración, formas marfileñas y marmóreas”, *Historia de la literatura española*, Vol. I, p. 1028, Editorial Gustavo Gil, S. A., Barcelona, 1946.

⁵ Al parecer fue el Aretino quien dio su estructura definitiva al soneto.

Los dos tercetos pueden asumir varias formas. Las más importantes son: CDC y EDE, CCD y EED, CDC y DED. La más usada por Quevedo es la última. Por ejemplo:

Pues mi pena ocasionas, pues te ríes (C)
del congojoso llanto que derramo (D)
en sacrificio al claustro de rubíes, (C)

perdona lo que soy por lo que amo; (D)
y cuando, desdeñosa, te desvíes, (C)
llévate allá la voz con que llamo. (D)

En lo que se refiere a los versos del soneto, no basta declarar que son endecasílabos (once sílabas), sino que se precisa tomar en cuenta que, al interior de cada uno, presentan acentuaciones métricas que confieren al verso un ritmo eufónico y variado. Dos son las formas rítmicas fundamentales del *itálico modo*: la *melódica*, que acentúa las sílabas sexta y décima, y la *sáfica*, que lo hace con las sílabas cuarta, octava y décima. Los sonetos de Quevedo se someten, en general, a estas reglas. Por ejemplo, en el soneto de nuestro poeta *Retrato de Lisi que traía en una sortija*, podemos leer:

En breve **cárcel** traigo aprisionado
con toda su **familia** de oro **ardiente**,
el cerco de tu **luz** resplandeciente
y grande **imperio** del amor **cerrado**.

La acentuación de los tres primeros versos es melódica; la del cuarto sáfica. Quevedo es un gran sonetista, ya que, sometiéndose a los cánones de esta forma, evita de común el peligro más visible del poema clásico: el *ripio*, que es una palabra superflua utilizada sólo con el fin de darle consonancia al verso y que implica sacrificar el contenido a la forma. No sólo hay, me parece, el peligro del *ripio rímico* -al que acabo de aludir, sino al del *ripio rítmico*, que consiste en escribir frases inútiles o carentes de sentido únicamente para cumplir las reglas de la acentuación métrica. También Quevedo, en general, sabe escabullirse de este peligro.

Tan es consciente nuestro poeta de los desaliños que trae consigo el ripio, que en su *Sueño del infierno* (1608) -donde el poeta, guiado no por Virgilio, sino por su ángel de la guarda de pronto, entre los mercaderes, astrólogos, alquimistas, herejes, etc., con un grupo de poetas que se hallan en el tártaro precisamente por caer en el empleo del ripio.

Por lo general, en hablando de la poesía clásica, se hace una diferencia entre la *forma* -con una suerte de relativa exterioridad respecto al mensaje- y la *materia* -que es la sustancia o la interioridad del contenido⁶. La forma, identificada con la técnica, no es otra que el *arte del verso*, es decir el conjunto de reglas o preceptos (enseñables y aprendibles) que rigen la métrica, la rima y la forma general (sonetos, octavas reales, liras, etc.) de los poetas. La materia es el sustrato significativo (enmarcado por la forma) que pretende comunicarnos

⁶ Separación entre ambos elementos que sólo tiene sentido si se usa como método para analizar las partes de un todo.

algo. La materia es lo *que* se dice, la forma el *cómo* se dice. Esta manera de analizar la poesía, habla de que mientras la forma es racionalizable –y, por tanto, susceptible de reglamentación–, la materia se resiste a serlo, ya que su fundamento último es la inspiración. Yo creo, sin embargo, y no soy el primero en suponerlo, que es posible advertir la existencia, en la materia, de ciertos elementos que caen más del lado de la forma o de la externidad técnica que del contenido sustancial fundado en el numen poético. Estos elementos a los que podemos agrupar bajo la denominación de *forma interna* del poema –o, lo que tanto vale, exterioridad del contenido–, son las formas retóricas en general (o tropos) y la metáfora en particular. Quevedo como Góngora y nuestra Sor Juana, es un privilegiado artífice de figuras poéticas o un excepcional virtuoso de todo tipo de formas retóricas.

Veamos algunas. En el soneto (p.42) *Llanto, presunción, culto y tristeza amorosa*⁷ leemos:

Esforzaron mis ojos la corriente
de este, si fértil, apacible río...

La imagen literaria consiste aquí en una exageración y una sugerencia: tan abundante es el llanto (producido por la pena amorosa) que, derramado en un apacible y fértil río lo hace crecer.

He aquí otra, tomada de un *Soneto a Aminta que para enseñar el color de su cabello llegó una vela y se quemó un rizo* (p.32):

Enriquecerse quiso, no vengarse,
la llama que encendió vuestro cabello...

Dada la semejanza entre la llama y el cabello femenino –pero siendo más bello éste- la llama pretende enriquecerse (hermoserarse), no vengarse o destruir.

Una más que aparece en el *Soneto* (p.47):

Y las niñas de aquestos ojos míos
se han vuelto con la ausencia de tus ojos,
ninfas que habitan dentro de dos ríos...

Las niñas delos ojos del poeta (las pupilas), enamoradas de los ojos de una mujer, al ausentarse éstos, se hacen ninfas que viven en ríos de lágrimas.

En un opúsculo que he escrito y publicado no hace mucho⁸, sostengo la tesis de que existe una *lógica poética* que, subsumida a la inspiración, pero siendo relativamente autónoma, se puede desentrañar de la producción poética. Quien conoce las reglas de la rima, los preceptos de la métrica, las formas poemática esenciales y el mecanismo interno de los

⁷ Es importante tener en cuenta que los títulos de los poemas quevedianos las más de las veces no son obra del poeta, sino de sus editores.

⁸ Enrique González Rojo, *Reflexiones sobre la poesía Ayer y Hoy*, Ediciones El Aduanero, Verso destierro, México, 2007.

tropos en general y de las metáforas en particular, conscientemente o no hace que su inspiración –si es que la tiene- encarne en los elementos que constituyen la *lógica poética* inherente a la *preceptiva*, como parte fundamental de la *poética*. Quevedo domina todos estos aspectos de la técnica lírica. Es, en verdad un verdadero maestro en el manejo de lo formal externo y lo formal interno, en los diferentes géneros de poesía que amaba: endechas, silvas, romances, madrigales, canciones, letrillas, epitafios, epigramas, sátiras, jácaras, etc. Y lo es, asimismo, en el género específico de los sonetos. Quevedo cultivó el soneto en todas sus modalidades clásicas a lo largo de su vida. Escribió sonetos amorios, satíricos, burlescos (como el famoso que comienza: “Érase un hombre a una nariz pegado”), morales, sagrados etc. Pero los sonetos amorios se distinguen por su cuantía, variedad y estilo. La selección de los sonetos amorios que se recoge en el presente libro, está tomada de los poemas *A Lisi*⁹ (1609-1631) y de los *Sonetos amorios* (1613-1633). Los sonetos de Quevedo nos muestran de modo elocuente la concepción que de la mujer tienen el bardo español y la época en que vivió –la España del siglo XVII-, con su catolicismo contrarreformador a la defensiva, su conservadurismo semifeudal, su Inquisición alerta contra cualquier desviación doctrinaria. También nos enseñan las diferentes apreciaciones y a veces cambios que tiene el poeta sobre la mujer. A pesar de las ideas del amor cortesano heredadas por Quevedo –y en que, así como Dante tiene a Beatriz, Petrarca a Laura o el Quijote a Dulcinea, Quevedo tiene a Lisi-, con mucha frecuencia en su poesía –y, sobre todo, en su prosa- no puede ocultar su misoginia y su machismo. Y también su carácter donjuanesco, como cuando dice, en un soneto,

mi voluntad de todas es golosa;
cuantas mujeres hay es mi tarea.

No es muy afortunado, como lo muestra René Bouvier¹⁰ en muchos de sus poemas amorios convencionales en que canta a los amores castos, ataca la lubricidad y celebra la “virtud femenina” en la concepción paulino-eclesiástica de la época. Por estas razones, hay quien le ha restado méritos a la poesía amorosa de Quevedo. El mismo autor francés que acabo de mencionar, llega a decir que si Quevedo “no era un gran poeta, es quizás porque el amor sincero que hizo toda la belleza de un Ronsard o las canciones de un Petrarca, está casi totalmente ausente en él”¹¹. Pero esto es, me parece, una exageración, una incomprensión o una falta de sensibilidad. A pesar de la concepción limitada y prejuiciosa que tiene nuestro escritor de la mujer –y que la muestra en sus poemas (o en el infierno de su sueño) como fémica ideal, prostituta o esposa que encuerna a su marido, Quevedo es un gran poeta y conduce sus dotes magistrales de lírico –dominio de la técnica, juego retórico conceptista, portentosa inspiración- a la elaboración de toda clase de poemas, sin excepción de los sonetos en general y los sonetos amorios en particular.

⁹ cuyo título completo es *Poema canta sola a Lisi y la amorosa pasión de su amante*. Es importante subrayar que los nombres de Lisi, Lisis o Lísida se refieren a Luisa de la Cerna, amada por la que el poeta suspiró en balde por más de veinte años,

¹⁰ René Bouvier, Quevedo “*Homme du diable, homme du Dieu*”, A Paris, Chez Honoré Champion, 5, Quai Malaquais, sin fecha.

¹¹ *Ibid.*, p. 184.

La preceptiva –que, como he dicho, implica una reglamentación y, en cierto sentido, una lógica poética- no sólo abarca el arte del verso y el arte de los tropos, sino el arte de la forma poética general. Con esto último hago referencia no sólo al tipo de poema que se escribe (sonetos, octavas, tercetos, etc.), sino a la conformación de sentido que presenta. Si se leen con detenimiento los sonetos de Quevedo –y otro tanto podemos decir de los de Lope de Vega, Góngora y Sor Juana¹², se advierte que en ellos hay semi-oculto lo que me gustaría llamar un *silogismo emocional* o un *apólogo ejemplar*. Estos poemas no se conforman con cantar, mostrar, decir; no son sólo afortunados arpegios de lira o ensoñaciones de una pluma entintada de lirismo. Son una serie de silogismos, argumentaciones e inferencias. Pero la materia de la derivación no es, como se comprende, el tránsito de unas proposiciones lógicas a otras. En el soneto, tan plagado de paradojas, retruécanos, metáforas, no nos movemos en el nivel racional de la estructura del pensamiento –con su piedra de toque, su comprobación en la práctica y la experiencia-, sino en el ámbito del “se diría que”, de la vinculación aparente, de la conclusión virtual. Los sonetos de Quevedo quieren siempre demostrarnos algo. Los cuartetos pueden servir de premisas y los tercetos de conclusión. Pero así como la forma sonata –el secreto de la sinfonía del clasicismo vienés- tiene diferentes modalidades, otro tanto ocurre con la estructura del silogismo emocional. La forma sonata se da dentro de un movimiento que es parte de una sinfonía. La sinfonía clásica, en efecto, se halla integrada por cuatro piezas de diferente ritmo –allegro, adagio o andante, menuetto y vivace- y al interior de cada una de ellas, la forma sonata crea el contraste y la evolución de diversos temas, que pueden ser ABB’A, ABAA’, etc. En el silogismo emocional, la premisa puede presentarse en el primer cuarteto, las variaciones de ella en el segundo y las conclusiones en el primer y segundo tercetos, o la premisa puede hacer acto de presencia en los cuartetos y en el primer terceto, y la conclusión puede surgir en el último terceto, etc. Hay innumerables posibilidades creativas. Pero lo que no varía es que, entre la o las premisas hay siempre un acto de derivación, en que expresiones como “ergo”, “por consiguiente”, “en consecuencia”, casi siempre tácitas, nos hablan de que el soneto clásico opera “como si fuera” un silogismo lógico. Veamos este soneto tomado al azar:

Ostentas, de prodigios coronado,
sepulcro fulminante, monte aleve,
las hazañas del fuego y de la nieve,
y el incendio en los yelos hospedado.

Arde el hibierno en llamas erizado,
y el fuego lluvias y granizos bebe;
truenas. si gimes; si respiras, llueve
en cenizas tu cuerpo derramado.

Si yo no fuera a tanto mal nacido,
no tuvieras, ¡oh Edna!, semejante:
fueras hermoso monstro sin segundo.

¹² para no hablar de los sonetos de poetas de “segunda fila” del Siglo de Oro (Juan de Arguijo, los Argensola, el conde de Villamediana, etc.).

Mas como en alta nieve ardo encendido,
soy Encélado vivo y Etna amante,
y ardiente imitación de ti en el mundo.

Las acciones y caracteres del Etna, el célebre volcán siciliano, muestran más que nada “las hazañas del fuego y de la nieve”, donde la unidad y lucha de los contrarios es visible y espectacular. La premisa de lo que se va a concluir aparece ya en el primer cuarteto. En el segundo no se hace otra cosa que ampliar lo que se esboza en el primero, por lo que su estrofa puede ser considerada como la sede de unas variaciones de la premisa inicial. En los dos tercetos viene la conclusión: las acciones del Etna son semejantes a las del amante que en alta nieve “arde encendido” y que, por ello, dícele al volcán, que él es “ardiente imitación de ti en el mundo”. Adviértase, entonces, que el poema no se conforma con describir a un volcán y sus acciones –como cuando hace erupción-, sino que lo lleva a cabo para *concluir* que otro tanto ocurre con el amante.

Aunque el tema principal de este prólogo no es el de la vida de Quevedo, no podemos darlo por terminado sin aludir someramente a otros episodios de su existencia. Decía más arriba que la vida de nuestro gran escritor, ha sido estudiada en general, dividiéndola en tres períodos claramente diferenciados: el español, del que he hablado ya, y que comprende poco más de treinta años; el italiano, que abarca alrededor de nueve, desde 1613 hasta 1621, y de nuevo el español hasta 1645, en que tiene lugar el deceso del insigne poeta. De su estancia en Italia, voy a hablar brevemente, ya que lo más característico de esta fase de su vida, no es la producción literaria, sino su actividad política y diplomática. Es bueno recordar que, desde la época de Felipe II, y aun antes, España era una potencia imperial que no sólo dominaba grandes extensiones de territorio allende el Pacífico, sino que extendía su poder a varios países y regiones de Europa. En Italia tenía bajo su dominio a Sicilia y Nápoles. El duque de Lemus era el virrey de Nápoles y Pedro Téllez Girón, el duque de Osuna, de Sicilia desde 1610. Quevedo, favorecido por Osuna –con el que había establecido una amistad que perduró *casi* sin tropiezos hasta la muerte de este último en 1624- partió a Sicilia para trabajar bajo las órdenes de ese aristócrata con el que congeniaba en muchos y variados aspectos. Una de las coincidencias importantes que existían entre estos dos hombres era política: ambos estaban a favor de la grandeza española, de la lucha contra los protestantes y el turco, y de la consolidación del poderío de España en Italia, así como en Portugal, Flandes, etc. Quevedo fungía como hombre de confianza del virrey de Sicilia, como su secretario, su diplomático y, según se dice, hasta su espía. Osuna, que era un hábil político, movía todos los hilos posibles para hacerse del virreinato de Nápoles y extender su radio de acción a Venecia. En esta lucha por arribar a un nivel de poder más alto, aunque tenía muchos enemigos, contaba con un aliado incondicional, inteligente y prestigioso: Quevedo y Villegas. Las andanzas y peripecias de Quevedo en Italia lo llevaron a ser un hombre práctico, astuto, conocedor de los secretos de la alta política de entonces; pero también lo condujeron a hacerse de muchos y poderosos adversarios¹³.

Al tornar a España, e iniciar con ello la tercera etapa de su vida, se halló con circunstancias difíciles, porque el duque de Osuna había caído en desgracia (1620) con el valido de Felipe III, es decir, con el duque de Lerma. A pesar de ciertas desavenencias que había tenido

¹³ Su permanencia en Italia se vio interrumpida por varios viajes a su país de origen.

nuestro poeta con su benefactor, no dejó de solidarizarse con él y mover su mordaz pluma a favor de su amigo del alma, lo que originó que también él fuera a dar a la cárcel (1628)¹⁴.

Tras de la muerte de Felipe III y el ascenso al trono de Felipe IV la situación de Quevedo pareció mejorar.

A los cincuenta y tres años contrajo nupcias con Esperanza de Aragón, una dama española, viuda, de su misma edad. Pero este cambio de estado civil, de costumbres y obligaciones no lo hizo feliz y se separó de su mujer a los pocos meses. Su corazón andaba por otros rumbos: continuaba encallado en Lisi, Lisis o Lísida de los poemas que, como ya dije, se llamaba en realidad Luisa¹⁵. No sabemos casi nada de ella, salvo que era rubia y castellana. Esquiva, no cedió nunca a los requiebros y pretensiones seductoras, político, novelista y espadachín. Fue un amor que duró veintidós años y aun muerta siguió amándola.

El conde-duque de Olivares intentó atraerse a Quevedo, dado el gran prestigio literario de éste y el temor a la mordacidad de un escritor que decía de sí mismo que “le dio el escorpión su lengua”. El valido del rey no logró su designio. Muy pronto se enteró de que el gran escritor enderezaba su pluma contra él, y ni tardo ni perezoso movió sus influencias y logró que nuevamente recluyeran al poeta. Ahora en la cárcel de San Marcos de León, donde estuvo de 1639 a 1643. Poco después, cuando cae Olivares (1643) por órdenes del rey sale de la prisión; pero se encontraba ya muy enfermo y en el año de 1645 falleció este “príncipe de los poetas”, como le llamaron, con entusiasmo y devoción, sus contemporáneos.

Enrique González Rojo.

Ciudad de México, a 30 de junio de 2008.

¹⁴ Quevedo estuvo varias veces preso en la cárcel o arraigado en la Torre de Juan Abad, señorío en decadencia que él había heredado.

¹⁵ Quevedo, como Petrarca –que metamorfoseó el nombre cotidiano de Lauretta por el de Laura- idealizó y modificó el nombre de sus amadas. No sólo convirtió a Luisa en Lisi, sino a Teresa en Tirsi, etc. Esta costumbre de los poetas clásico españoles era un residuo no sólo de la poesía prerrenacentista italiana sino del amor cortesano medieval.