

Sobre el virtuosismo verbal y la destreza poética de Quevedo

Karlo Budor
Facultad de Filosofía y Letras, Zagreb

En el marco de la literatura española y europea de la época barroca, un interés particular lo suscita el fenómeno del arte verbal de Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645), o más precisamente, el de su descomunal virtuosismo poético. Éste se manifiesta al mismo tiempo en dos planos: en la enorme competencia lingüística de Quevedo, que se traduce en el uso estilístico de varios recursos idiomáticos; también se ve en la maña con que Quevedo elabora la materia poética, dando pruebas de una gran destreza formal en el dominio de la versificación.

No parece mucho apartarse de la verdad A. Castro al declarar que el único grande e inconfesado amor de Quevedo ha sido su estilo.¹ En esto coincide con R. Bouvier quien destaca que Quevedo, en primer término y ante todo, es un cerebral.² Las palabras de la lengua son el campo en el que este cerebral, «este genial troquelador, uno de los mayores que la Humanidad ha poseído»,³ ejerce su virtuosismo, diríase parecido al de un mago. En efecto, son infinitas las posibilidades del lenguaje cuando es un Quevedo el que lo maneja.⁴ Sin embargo, hay que advertir:

Pero los vocablos son meros signos, y el lenguaje alude siempre con su uso a objetos que los trascienden, de modo que las atrevidas manipulaciones del poeta no se agotan en la pura complacencia del juego verbal, sino que éste opera sobre las cosas aludidas penetrando su realidad para ofrecer de ella una visión original y propia. En efecto, el empleo que un escritor hace de la lengua común expresa su personal visión del mundo; a esto es a lo que llamamos su estilo. Ahora bien, la visión que del mundo tiene Quevedo es corrosiva. Con el instrumento de la palabra desintegra furiosamente las apariencias de la realidad, la destruye, la reduce a astillas, la hace polvo.⁵

¿En qué se funda la *ratio* retórica quevediana, es decir su arte de la lengua? ¿Qué es lo que constituye los procedimientos estilísticos quevedescos? Son sintagmas

¹ Cf. A. Castro 1928: 40.

² Cf. R. Bouvier 1945: 205.

³ D. Alonso 1971: 498, nota 1.

⁴ Cf. A. Mas 1957: 270.

⁵ F. Ayala 1974: 281-282.

dilacerados, las palabras momentáneamente inconexas, en que se nota una inclinación invencible hacia la maliciosa agudeza, hacia el chiste conceptual, porque el elemento de comicidad reside en lo extravagante, en lo disparatado de la comparación.⁶ En la realidad objetiva española —enmarcada, entre otras cosas, también por la lengua—, la subjetividad de Quevedo, al transgredir desgarrando unas normas estilísticas comunes a cierto tipo de moda literaria de su propia época, sin embargo sobresale por algún que otro rasgo «moderno».⁷ En Quevedo, el *desgarrón afectivo* se manifiesta con particular ahínco porque tan poderosamente se arboriza que su expresión «llega a una extraña condensación de contenido, que nos parece límite no ultrapasable en lo humano, a una represada violencia eruptiva, que está formada, se diría, de dos elementos: lo compacto del pensamiento y un giro sombríamente afectivo. Fuerza desgarrada, pues, del lado afectivo; condensada intensidad del lado conceptual. Esta suma creemos que es lo que hace el estilo de Quevedo.»⁸

El torbellino de imágenes, al cual nos sentimos atraídos por el estilo de Quevedo, sería menos vertiginoso si éste dejase las palabras en su función normal, siendo ésta la de significar, de transmitir una idea, una imagen, un estado afectivo. Las asociaciones de ideas y de imágenes se hacen normalmente a nivel del significado. Cuando se hacen a nivel del significante, a nivel de palabras, se manifiesta un trastorno funcional, un desarreglo lingüístico. Pero cuando este desarreglo llega a ser sistemático, puede convertirse en fuente de una creación poética. Es obvio que la imaginación de Quevedo es más dinámica que deformante, ya que su violencia menos se empeña en torturar las formas y más bien las proyecta en el espacio. Para Quevedo, las palabras no son signos transparentes, sino algo muy distinto. Más que nada son como joyas que se complace en revolver entre los dedos para hacerles brillar en todas sus facetas.⁹ También ocurre, en los casos límites, que alguna palabra se le vuelva opaca, disfrazando por completo la realidad que debía de evocar. El espíritu de Quevedo trabaja, precisamente, sobre tal palabra y no ya sobre la realidad de la que la palabra ha surgido. Nos encontramos, pues, en medio de lo absurdo, en lo fantástico, echados allá como por un juego que consiste en recargar la realidad con algunos rasgos que no le convienen pero que, sin embargo, son compatibles con una imagen intermediaria. Se nota que en tales expresiones casi siempre cabe una ironía manifiesta respecto a un cliché, a una imagen común.¹⁰ Pero es casi imposible apreciar el límite exacto en que una palabra usada por un parodista deja de ser la reproducción de un uso real para convertirse en mera caricatura.¹¹

En Quevedo, la condensación expresiva y la brutal transmutación establecen entre dos realidades confrontadas un débil vínculo, un punto fugaz de relación. Ese hilillo es sumamente tenue y las dos realidades que une son tan dispares que, «al cruzarse momentáneamente en el cerebro, algo se rompe allí, quizá una profunda ley de proporcionalidad y correspondencia. Esa rotura es lo que llamamos humor.» Tales

⁶ Cf. L. López-Grigera 1980: 409; D. Alonso 1971: 342 ss.

⁷ Sobre los rasgos «modernos» del estilo de Quevedo, vid. M. Durán 1954.

⁸ D. Alonso 1971: 491, 498.

⁹ Según Gracián, es como una «hidra bocal».

¹⁰ Cf. A. Mas 1957: 251-252, 267.

¹¹ Cf. D. Alonso 1961: 108.

transvasaciones idiomáticas «no son chiste frío, intelectual, sino que llevan hasta la más alta lírica olor caliente de humanidad, humor (muchas veces dolorido) y giros afectivos de la lengua diaria». ¹² Así, de vez en cuando, y contra la costumbre general de su tiempo, una expresión de la lengua no poética penetra, desgarrando, en el estilo de Quevedo, y ese desgarrón es quevedesco en grado sumo. Es que la saeta puede herir limpiamente, o puede entrar desgarrando el tejido. Quevedo, pues, introduce la palabra extrapoética no sólo porque es expresiva, sino porque la misma violencia, el mismo rompimiento originado por su entrada, resulta más expresivo aún. Otras veces la imagen está conseguida por curiosos medios sintácticos, que sólo podía permitir la genial acrobacia a que había sometido Quevedo su habla en el verso y en la prosa. Se observa que Quevedo intenta una brutal plasmación de la vida bullente y su troquelación en palabras. En fin, en el proceder de Quevedo, es decir, en su estilo y en sus efectos, hay algo jayanesco y desmesurado. ¹³

Con insistencia y con sobrada razón se ha afirmado que Francisco de Quevedo es un artista de la lengua, porque es demasiado bien sabido que de tal modo llega a preñar sus palabras que resulta sumamente difícil acabar de explicar tantas connotaciones contenidas en ellas. ¹⁴ Al propósito, también conviene hacer recordar los asertos de Borges, su «lector ideal»:

De Quevedo habría que resignarse a decir que es literato de los literatos. Para gustar de Quevedo hay que ser (en acto o en potencia) un hombre de letras; inversamente, nadie que tenga vocación literaria puede no gustar de Quevedo

La grandeza de Quevedo es verbal. Juzgarlo un filósofo, un teólogo o [...] un hombre de Estado, es un error que pueden consentir los títulos de sus obras, no el contenido [...].

El asombro vacila entre lo arbitrario del método y la trivialidad de las conclusiones. Quevedo, sin embargo, todo lo salva, o casi, con la dignidad del lenguaje.

...éste [es decir: Quevedo] sigue siendo el primer artífice de las letras hispánicas. Como Joyce, como Goethe, como Shakespeare, como Dante, como ningún otro escritor, Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura. ¹⁵

En efecto, la creación quevediana está fundada sobre un arte de las palabras, siendo este arte comprendido en un sentido muy específico. Porque los juegos que con ellas se complace en hacer las someten a unas metamorfosis de audacia increíble, partiendo desde el chiste elemental, hasta llegar a la transferencia del sentido o bien a las más sorprendentes asociaciones. El poeta, esto es Quevedo, «opreme y exprime los vocablos,

¹² D. Alonso 1971: 531 ss.

¹³ En el espacio literario, Jorge Luis Borges ha sido propuesto (L. Schwartz Lerner 1983: 21, 20) como «lector ideal de Quevedo», tanto por algunas concomitancias de aspectos creativos en el plano verbal de su propia obra como, también, porque «sus ensayos sobre Quevedo parecen antecedentes de lo que la crítica de nuestros días percibe como rasgos inconfundibles del lenguaje literario de Quevedo». Al decir de A. Alonso (1965: 240-241, nota 19), la cambiante actitud de Ramón del Valle-Inclán ante el vocabulario y, sobre todo, su busca de «permutaciones semánticas» le harían comparable a Quevedo. Nótese que Unamuno («El habla de Valle-Inclán», en sus *Visiones y comentarios*, Madrid: Espasa-Calpe, Austral 900, 1967, pp. 83, 86) también hizo hincapié en algunas índoles comunes a Quevedo y a Valle-Inclán.

¹⁴ Cf. L. López-Grigera 1980: 405. Aunque en otro contexto, Quevedo mismo dice: «... hablo palabras con barriga, preñadas...» (vid. *Espistolario completo de D. Francisco de Quevedo-Villegas*, ed. de Luis Astrana Marín, Madrid: Instituto Editorial Reus, 1946, p. 29).

¹⁵ Jorge Luis Borges, «Quevedo», en *Otras inquisiciones*, Madrid: Alianza Editorial, 1976, pp. 44 ss.

los aprieta, o por lo contrario los dilata hasta más allá del límite de su elasticidad; los deforma, los contrahace, los acopla, los combina, los funde unos con otros, los retuerce y desmembra, les saca –pudiera decirse– las tripas, y con todo eso extrae del lenguaje significaciones inéditas que apenas éramos capaces de sospechar y que nos dejan pasmados». ¹⁶ Es innegable que la voz poética de Quevedo refleja una vitalidad rebelde y en choque con la convencionalidad igualatoria que predomina en el arte de su siglo.

Debemos aceptar el hecho de que Quevedo se divierte queriendo poner en cuidado al lector, porque éste se ve obligado atender a las ambigüedades fundamentales confundidas en una mezcla de estilos que, con sus estridencias y contrastes, afectan profundamente a los aspectos de la narración burlesca. Es lo que, sin embargo, constituye un programa preconcebido, lleno de continuas sorpresas impuestas al lector. La complejidad de tal procedimiento busca un lector que a su vez también sea casi escritor y que esté igualmente dispuesto a gozar de todas las travesuras que le pueda proporcionar un lenguaje afectado y cultista. Es en este sentido que es lícito hablar de una superabundancia verbal de Quevedo. Pero el lenguaje no debe reducirse a simple y grato verbalismo. Es la astucia que domina las palabras, que rige la conducta general y marca aquella amplia región en que persiste la ambigüedad. Las elegancias del vocabulario subrayan la función corrosiva de la calculada elocuencia quevedesca, pues detrás del lujo verbalista se ve asomar el esqueleto raquíutico de un lenguaje instrumentalizado y pragmático. ¹⁷

El arte de Quevedo, como en general el arte del Barroco, procede por acumulación y no por síntesis, ¹⁸ porque se vale a menudo de una «enumeración caótica» ¹⁹ o de una «enumeración descriptiva» que, en fin de cuentas, está en función de una descripción caricaturesca. ²⁰ Parece ser obvio que «el fragmentarismo quevedesco es de tipo aditivo más que combinador» y posiblemente estaría en correlación con la capacidad de Quevedo para proezas idiomáticas. ²¹ En el fondo, Quevedo «encontraba su satisfacción más profunda en el deleite artístico que le producía su propia obra –la de un orfebre de la palabra– que con frecuencia daba forma a sus sátiras tan sólo para producir una brillante exposición verbal». ²² Pues no cabe la menor duda de que la sátira de Quevedo presta al menos igual atención a las palabras que a las cosas. ²³

Pasando a lo grotesco, diremos que uno de los más singulares aspectos de la imagería grotesca de Quevedo consiste, precisamente, en que el juego de modo simultáneo invita a la primorosa reacción emocional como también a cierto tipo de actividad intelectual exigida del lector por la ironía. Quevedo empapa su imagería grotesca en muy variadas manifestaciones de espíritu: juegos de palabras, conceptos,

¹⁶ F. Ayala 1974: 281.

¹⁷ Cf. R. Lida 1972: 255 ss. Sobre las censuras lingüísticas de Quevedo, vid. *Sátiras lingüísticas y literarias (En prosa)*, ed. de Celsa Carmen García Valdés, Madrid: Taurus, 1986.

¹⁸ Cf. C. S. de Cortázar 1968: 16.

¹⁹ J. Iffland 1978: I, 82 ss.

²⁰ Cf. E. Veres D'Ocón 1949.

²¹ R. Lida (1966:249 ss) se refiere a esto como a «un frenesí de verbalismo creador», «mero jugueteo idiomático», «alarde de explosión verbal» y «las súbitas embriagueces de acumulación verbal», como medios de protesta de Quevedo «contra la falsificación de la verdad por el lenguaje ambiente».

²² O. H. Green 1969: III, 486.

²³ Cf. A. Mas 1957: 34.

agudezas, alusiones cómicas, creaciones metafóricas, etc. Aparte de dar muestra de una reacción emocional, normalmente elidida, la mente se pone en estado de alerta y tensión, pues esto es lo que se requiere para resolver cualquier intrincamiento que Quevedo hubiera podido tender al lector. En casos extremos, antes de estar al tanto de percibir la realidad visual que se nos va presentando, primero hay que resolver la agudeza. Por lo que se refiere al *concepto*, hay que hacer un esfuerzo buscando lo que Gracián llamó «correspondencias» –escondidas– entre dos elementos por de pronto vinculados en una relación incómoda, bien que en cierta manera correspondiente. Al producirse este choque de incompatibilidades, uno queda desprevenido y tiene que luchar para poder interpretar tal base de comparación. Eso a menudo proporciona cierto placer, debido a su carácter sorprendente y por la presencia de cualquier elemento cómico inherente que tal propuesta puede conllevar.²⁴ El ingenio de Quevedo, sin embargo, «raras veces se resigna a concluir tan pronto; cuando introduce una palabra insólita, lo más verosímil es que desenvuelva su sentido más allá de la primera connotación que al lector se le ocurre y lo lleva por una dirección insospechada».²⁵

Entrando en sorprendentes combinaciones, las palabras espontáneamente evocan otras palabras con sentidos imbricados. Así, llegan a constituir una *logopoeia*²⁶ es decir «la danza del intelecto entre palabras», que no emplea las palabras sólo por su sentido directo, sino que también, de modo especial, toma en cuenta los hábitos del uso, el contexto esperado con tal palabra, sus concomitancias usuales, sus acepciones conocidas y el juego irónico. Por lo tanto, guarda un contenido estético, que es el dominio peculiar de la manifestación verbal.

Según una observación rigurosamente exacta, los textos poéticos de Quevedo, en la estructura profunda y en el intertexto latente, admiten «un número notable de lecturas, de connotaciones y de significados diversos, orientando el texto hacia una sorprendente riqueza de direcciones tanto semánticas como semiológicas, que acaban por complementarse en una visión poliédrica y simultánea. Estamos ante un conocedor inmenso de los recursos paronímicos del lenguaje, recursos que pone al servicio de una estética decididamente cáustica, corrosiva, fragmentaria y deformadora.»²⁷ El resultado es una literatura muy personal. O mejor dicho: el texto, por su complejidad y por su carácter parcialmente codificado, exige una aproximación a la vez cautelosa y creativa.

El conceptismo barroco –en cuanto escuela o estilo de la época– se caracteriza por la asombrosa acumulación y reiteración funcional y deliberada de algunos procedimientos lingüísticos, empleados por lo general para construir o intensificar el *concepto*. Con el fin de alcanzar un enfoque peculiar y una expresión absolutamente poética y original, Quevedo irá más allá. Su arte verbal sobre todo consistirá en intensificar y rebasar los rasgos generales del estilo de su época. «Es un artifice: un gran conocedor y manipulador del lenguaje; pero, más aún, es un artista: en sus manos, el juego de palabras se desautomatiza, rehuye el tópico, y se pone al servicio de un ingenio no ya extremado sino intensamente estetizante. Una estética particular y estilizada, en

²⁴ Cf. J. Iffland 1978: I, 113.

²⁵ A. A. Parker 1969: 99.

²⁶ Cf. Ezra Pound, «How to Read», en sus *Literary Essays*, edición e introducción de T. S. Eliot (Norfolk, Conn.: New Directions, 1954, p. 25), cit. apud J. Iffland 1978: I, 126.

²⁷ C. Nicolás 1980: 72-73.

buena medida fragmentaria, que deforma y conforma *de otro modo* tanto la realidad como el lenguaje: una estética *de transgresión* – de lo lineal y lo semántico por lo prismático y lo semiológico, por lo sémico y lo *significante...*».²⁸

Por cierto, un texto sólo es comunicable si, a la hora de su recepción, se realiza a través de la reacción de los lectores. El texto se debe contemplar en toda su inmanencia, como proceso estático y dinámico que está por culminar en el acto de interpretación y/o de lectura. En términos de *cooperación textual*, entablada entre un *autor modelo* y un *lector modelo*, éste debe estar capaz de cooperar en la actualización textual al aplicar ciertas *estrategias de lectura* a un *texto abierto*.

Cumpliendo los requisitos de la poética barroca del *concepto* –fundada sobre todo en tales procedimientos como la imagen conceptuosa y los juegos de palabras–, los actantes de la comunicación poética (el autor-emisor y el receptor-lector iniciado) debían de aplicar una técnica en buena medida convencional. En aquella época, al menos entre el público selecto e iniciado de la aristocracia y las academias, en el medio ambiente –además de un gusto pronunciado y generalizado por la técnica equivoquista – también existía una estrategia que satisfacía simultáneamente las exigencias de dificultad y la demanda de efectos ingeniosos entre el público.

La *anamorfosis*²⁹ –en cuanto una estrategia literaria, como procedimiento o técnica– mediante cambios o desplazamientos del punto de vista, reorganiza las estructuras del texto en un proceso de desestructuración y reestructuración sucesivas. Debido a una focalización múltiple, al desplazar el signo presente por otro virtual, se hace una constante alusión marginal a otra cosa. Así se propone una ruptura de la lectura lineal y sintagmática, sustituida o completada por otra lectura intertextual y paradigmática, aunque ambas lecturas son, de hecho, simultáneas.

Como cualquier estrategia textual, las técnicas anamórficas desplegadas en el texto incluyen simultáneamente *representación* y *efecto*. La *anamorfosis* aparece como procedimiento formal, como técnica del *concepto* que organiza y multiplica las estructuras semánticas del texto. Al mismo tiempo establece la posibilidad de conexiones y lecturas interrelacionadas, implicando activamente al lector en la actualización de los significados explícitos o implícitos. Así le anima a producir *significaciones* particulares de acuerdo con una recepción determinada o sugerida. Entonces, a partir de un texto –de configuración anamórfica y constituido como artefacto formal–, el lector puede generar una semiosis constante. Merced a las lecturas anamórficas, el repertorio contextual relacionado con un texto concreto admite indefinidamente unos intertextos y registros nuevos, siempre que las isotopías propuestas tengan cierta coherencia sintáctica y semántica. Se trata, pues, de un tipo de productividad estética, lo que Eco denomina *obra abierta*.

²⁸ C. Nicolás 1980: 88.

²⁹ El término *anamorfosis* inicialmente designa un fenómeno óptico producido por un cambio en la perspectiva o punto de vista con que se aproxima a un objeto. Como manifestación señera de las estéticas del Manierismo y del Barroco, pasa a las artes plásticas y, luego, a la literatura. Cf. E. H. Gombrich, *Arte e ilusión*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979; G. R. Hocke, *El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual*, Madrid: Guadarrama, 1961; Mireille Calle-Gruber, «Anamorphoses textuelles», *Poétique* (Paris), 42, 1980, pp. 234-249; C. Nicolás 1986: 17-23.

La estrategia anamórfica de imágenes y equívocos conceptistas semánticamente fragmenta y desarticula al significado, ofreciendo de él una ingeniosa reflexión poliédrica o prismática. Entonces el texto, convertido en artefacto intensamente connotativo, adquiere un particular espesor y parece multiplicar sus sentidos. Encerrando una amplia gama de efectos virtuales que se actualizan en la lectura, el texto es susceptible de generar un impresionante abanico de significaciones insospechadas. Sin embargo, el diseño anamórfico no es privativo de la obra satírica, aunque en producciones de tipo distinto puede poseer una orientación sémica diferente.

La fantasía lúdica y una estética de lo grotesco deformante se manifiestan en ciertas composiciones anamórficas que parecen desdoblarse en un juego de espejos o de muñecas chinas.³⁰ Esta estética anamórfica se caracteriza por su alto grado de cerebralidad y artificio, orientados hacia una calculada y múltiple producción de efectos de sentido, cuyo referente es siempre ambiguo y resbaladizo. En el acto de la lectura, el texto funciona como un calidoscopio. La intensa ambigüedad connotativa del objeto verbal contiene en sí misma un efecto caleidoscópico para el despliegue intratextual de una estrategia anamórfica. El texto, organizado en tal modo, presenta desdoblamientos referenciales de estricta naturaleza anamórfica, y la lectura, a su vez, descubre la radical plurisignificación del objeto verbal de carácter literario.³¹

La anamorfosis –en cuanto un de las manifestaciones de la literaridad, o mejor, como técnica estética de superposición y transformación conceptual– representa en Quevedo un recurso estilístico importante.³² Es, precisamente, lo que en general puede definirse como una de las características fundamentales del *arte verbal* de Quevedo, esto es, de su *ars dicendi* o *ars loquendi*, que a nosotros nos llegó por transmisión indirecta, en forma de escritura, o sea como *ars scribendi*.³³

Otra característica particular, que va a la par con el arte verbal y que no se debe pasar en silencio, es la «triquiñuela técnica de Quevedo»,³⁴ es decir el incontestable virtuosismo técnico que se observa en toda la poesía de Quevedo. Éste, a veces, «en su poesía burlesca especialmente, se solaza en ejercicios virtuosistas, como el uso de rimas difíciles o forzadas. El arte del verso no tuvo secretos para él, y cultivó todas las formas métricas y estróficas, tanto italianas como castizas.»³⁵

³⁰ He aquí un punto de vista casi idéntico: «La palabra poética es polisémica. No responde a un esquema, ni a un planteamiento lógico. No se puede fijar. Creo que equivale a una galería de espejos en donde imágenes diversas se van fundiendo de modo sucesivo, participante y configurador. Cada una de estas imágenes se desdobra en dos planos; en uno de ellos mantiene su identidad, y en otro se enriquece, por analogía, con las imágenes restantes, participando de ellas para constituir una unidad que las integra y les confiere nuevo sentido.» Cit. Luis Rosales, «Un pecado mortal de nuestras letras», *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 361-362, 1980, p. 61.

³¹ Cf. C. Nicolás 1986: 17, 21-23, 47, 56, 72-74, 77-79.

³² Bellos ejemplos de lectura anamórfica de los sonetos núm. 536 y 580 de Quevedo, vid. en C. Nicolás 1986: 27 ss y 50 ss. Citamos las poesías de Quevedo, señalando el número de la composición respectiva, por la edición de José Manuel Blecua – Francisco de Quevedo, *Obras completas I: Poesía original*, Barcelona: Planeta 2.^a ed., 1968.

³³ Cf. C. Guillén 1980: 491.

³⁴ D. Alonso 1971: 629.

³⁵ C. S. de Cortázar 1968: 16.

Su virtuosismo técnico es incomparable porque no rima sólo en castellano, sino también en idiomas extranjeros.³⁶

Quevedo, además, tiene una muy amplia producción poética escrita en germanía. Hace también prestidigitación con todas las palabras de la lengua castellana, escribiendo así romances enteros (núm. 784, 794) «en lenguaje antiguo», y también otros romances (núm. 777, 800) en los que remeda el habla de los rústicos.

Algunos sonetos suyos (núm. 832, 834, 836, 838), atestados de neologismos, parodian los culteranismos gongorinos, amén de otros poemas (p. ej. núm. 841) en que vienen entretrojados los versos con citas de poesía ajena – concretamente, la de Góngora.

Compone Quevedo también sonetos en los que juega con rimas ridículas o burlescas, es decir con una serie de rimas cuasi paradigmáticas y casi invariables sobre la misma terminación cacofónica.³⁷

Realiza a veces verdaderas proezas, componiendo, por ejemplo, un soneto (núm. 336) en el cual todos los vocablos comienzan por la letra A, o escribiendo un poema (núm. 722, vv. 57-88) con rimas a modo de resonancias del eco, o más precisamente dicho, que contiene anadiplosis en cada estrofa.³⁸

Su habilidad se nota indistintamente en un poema aforístico (núm. 823), contenido en un solo juego de palabras, como el que está dedicado A UN MÉDICO: *Aunque el doctor vaya a mula, / si al enfermo va a curallo, / va a caballo.*³⁹

Igualmente se manifiesta en las poesías más extensas (núm. 629, 808) construidas en forma de enigmas.

Resumiendo, debemos confirmar que, junto al virtuosismo conceptual y temático, Quevedo también dio claras muestras de su destreza técnica en el dominio formal de la versificación. Este virtuosismo poético doble, patente tanto en el plano de la forma como en el del contenido, igualmente contribuye a la mayor complejidad de la poesía quevedesca.

³⁶ Vid. p. ej. los sonetos núm. 326 («en toscano»), 227 (en italiano), 180 (en portugués).

³⁷ Vid. los sonetos: núm. 519 en *-pa*; 549 en *-te*; 596 en *-che*; 529 en *-cho*; 535 en *-ca / -co*; 551 en *-jo / -ja*; 572 en *-za / -zo*; 550 y 614 en *-n* con acento agudo; 583 en *-z* con acento agudo; 837 en *-s* con acento agudo.

³⁸ Vid. también el soneto citado en *Obras completas* de Quevedo, ed. Felicidad Buendía, Madrid: Aguilar, 6.^a ed., 1966, t. I, p. 1121.

³⁹ Parece ocioso explicar que el juego quevedesco se funda en la lectura doble: *a caballo = acabarlo*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Amado 1965. *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos, 3.^a ed. [1954].
- ALONSO, Dámaso 1971. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos (Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo)*. Madrid: Gredos, 5.^a ed. [1950].
- , 1961. *La lengua poética de Góngora*. Madrid: C.S.I.C., 3.^a ed. [1932].
- AYALA, Francisco 1974. *Cervantes y Quevedo*. Barcelona: Seix-Barral.
- BOUVIER, René 1945. *Quevedo, hombre del Diablo, hombre de Dios*. Buenos Aires: Losada. [en francés, 1930]
- CASTRO, Américo 1928. «Escepticismo y contradicción de Quevedo», en G. SOBEJANO 1978: 39-43.
- CORTÁZAR, Celina Sabor de 1968. *La poesía de Quevedo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- DURÁN, Manuel 1954. «Rasgos “modernos” del estilo de Quevedo», *Hispania* (Baltimore), 37, 429-431.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.) 1982. *Homenaje a Quevedo*. Salamanca: Universidad de Salamanca (Actas de la II Academia Literaria Renacentista – Universidad de Salamanca, 10, 11, y 12 de diciembre, 1980).
- GREEN, Otis H. 1969. *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde “El Cid” hasta Calderón*. 4 ts. Madrid: Gredos. [en inglés, 1963-1966].
- GUILLÉN, Claudio 1982. «Quevedo y el concepto retórico de literatura», en V. GARCÍA DE LA CONCHA 1982: 483-506.
- IFFLAND, James 1978-1982. *Quevedo and the Grotesque*. 2 vols. London: Tamesis Books.
- LIDA, Raimundo 1966. «Para La Hora de todos», en G. SOBEJANO 1978: 242-254.
- , 1972. «Sobre el arte verbal del *Buscón*», *Philological Quarterly* (Iowa), 41, 255-269.
- LÓPEZ-GRIGERA, Luisa 1980. «Lengua y retórica en la prosa de Quevedo», en V. GARCÍA DE LA CONCHA 1982: 405-416.
- MAS, Amédée 1957. *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*. Paris: Ediciones Hispanoamericanas.
- NICOLÁS, César 1980. «Juegos verbales en la poesía satírica de Quevedo», en Teófilo González Porras – Ricardo Senabre Sempere (eds.), *Quevedo en su centenario*, Cáceres: Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, pp. 59-89.
- , 1986. *Estrategias y lecturas: las anamorfosis de Quevedo*. Cáceres: Ediciones Universidad de Extremadura (Anuario de Estudios Filológicos, Anejo n.º 5).
- PARKER, Alexander A. 1952. «La agudeza en algunos sonetos de Quevedo. Contribución al estudio del Conceptismo», en *Estudios dedicados a D. Ramón Menéndez Pidal*. Madrid: C.S.I.C., t. III, pp. 345-360. También en G. SOBEJANO 1978: 44-57.
- , 1969. «La buscona piramidal: Aspectos del conceptismo de Quevedo», en G. SOBEJANO 1978: 97-105. [en inglés, 1969].
- SCHWARTZ LERNER, Lía 1983. *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*. Madrid: Taurus.
- SOBEJANO, Gonzalo (ed.) 1978. *Francisco de Quevedo*. Madrid: Taurus.
- VERES D'OCÓN, Ernesto 1949. «Notas sobre la enumeración descriptiva en Quevedo», *Saitabi* (Valencia), a. 9, t. 7, núm. 31-32, pp. 27-50.

O VERBALNOJ VIRTUOZNOSTI I PJESNIČKOM UMIJEĆU QUEVEDA

Tema članka jest barokni španjolski autor Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645) i njegova umjetnost riječi, ili točnije, njegova pjesnička virtuosnost. Ta pojava istovremeno se očituje na dva plana: kroz golemu Quevedovu lingvističku kompetenciju, koja se zasniva na stilističkoj uporabi najraznovrsnijih izražajnih sredstava španjolskog jezika, ali i na formalnoj vještini kojom Quevedo uobličava svoj pjesnički izraz.