EL «CONCEPTO METAFISICO» EN LA POESIA DE FRANCISCO DE QUEVEDO

La obra de Quevedo se distingue, sobre todo, por su genio verbal. Quevedo trabaja el idioma, lo malea, lo transforma, convirtiéndolo en instrumento adecuado para expresar, a voces, la intensidad de su sentimiento, lo táctil de su pensar. Esta cualidad se manifiesta tanto en su obra en prosa como en su poesía, y es lo que, en definitiva, le garantiza su lugar de gran poeta metafísico en la lengua española.

La poesía metafísica se caracteriza por su manera de enfocar los temas, de hacer palpable la angustia del escritor, no por su profundidad filosófica o por su novedad doctrinal. El término poesía metafísica, empleado originariamente en Inglaterra con cierto matiz peyorativo, se aplica hoy con valor puramente descriptivo a un tipo de poesía que la obra de John Donne ejemplifica. Herbert J. C. Grierson y T. S. Eliot fueron de los primeros que, en nuestro siglo, se ocuparon de esta poesía y trataron de definirla y sus conclusiones son complementarias y, a veces, similares (1).

Tanto para Grierson como para Eliot la poesía metafísica no debe identificarse con la poesía filosófica, de la que *La divina comedia* o *Paradise Lost* podrían citarse como modelos. Grierson postula que es precisamente su peculiar manera de enfrentarse a la vida diaria, a la experiencia humana, lo que hace de Donne un poeta metafísico, ya que «el pensamiento apasionado puede siempre convertirse en metafísico, al hurgar e investigar la experiencia que lo genera» (2), y no el propósito declarado por parte del poeta de componer obras basadas en un sistema ideológico determinado.

Para Eliot, la mera meditación poética sobre temas filosóficos no es suficiente para la creación de poesía que pueda calificarse de metafísica (3); lo que sí es esencial para comprender en qué radica esta poesía es darse cuenta que estos poetas estaban «empeñados en la labor de encontrar equivalentes verbales para estados anímicos e intelectuales» (4). Lo que distingue a los poetas metafísicos es esta capacidad de integrar conjuntamente el pensamiento y la sensación, capacidad que, según Eliot, los poetas posteriores fueron perdiendo gradual-

(1) *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century*, selected and edited, with an essay by H. J. C. Grierson (Nueva York, 1959); ésta es la edición empleada para este trabajo; la primera edición de la obra data de 1921. «The Metaphysical Poets», *Selected Prose* (Hardmondsworth, Middlesex, 1958); este ensayo lo publicó Eliot por vez primera en 1921, en el *Times Literary Supplement*.

(2) GRIERSON: *Metaphysical Lyrics*, p. XVI.

(3) ELIOT: «The Metaphysical Poets», p. 118.

(4) *Ibid.*

mente a causa de «una disociación de la sensibilidad..., de la cual no nos hemos recuperado nunca» (5).

El ensayo de James Smith *On Metaphysical Poetry* (6), publicado en 1933, marca un hito de suma importancia en el estudio de este tipo de poesía. Smith considera, en primer lugar, que en toda poesía metafísica el impulso poético básico proviene de una preocupación personal por los problemas metafísicos, preocupación que se manifiesta no en el empleo de proposiciones metafísicas formales, sino en un tomar conciencia de estos problemas, hasta el punto de verlos «acechándonos detrás de cualquier acción, por trivial que ésta sea» (7). Smith señala además que, estilísticamente, la poesía metafísica se distingue del resto de la producción de su época por su empleo de una clase de *concepto*, el *concepto metafísico*, que difiere claramente de otros, como, por ejemplo, el llamado *concepto barroco*.

El concepto metafísico es la piedra de toque de la poesía metafísica, y constituye su recurso estilístico más característico. La unión en el concepto metafísico de dos elementos aparentemente disimilares, o, por lo menos, de dos términos comparativos cuyas diferencias son, a primera vista, más obvias que sus semejanzas, es el factor decisivo en su definición. El punto de partida del concepto metafísico es la existencia de una paradoja en el pensamiento del poeta; la importancia de esta paradoja es tal que determina la dirección del poema y sus medios expresivos. El concepto metafísico tiene la misión de exponer la paradoja y el argumento que la solución de ésta demanda, aunque por regla general lógicamente falso, es consecuencia directa del concepto (8).

Dentro de la poesía de Quevedo se encuentran representados con abundancia dos tipos de conceptos metafísicos; en primer lugar, el concepto breve, que consiste esencialmente en «una metáfora breve, o una yuxtaposición de vocablos que obliga al lector a conectar las cosas nombradas, y que tiene tal importancia en el poema, y es tan sorprendente, que constituye un concepto» (9).

El segundo tipo se suele llamar concepto prolongado, y en éste la figura o representación inicial está desarrollada con más extensión, pues su función principal en el poema es demostrar una semejanza, o conectar dos elementos aparentemente disímiles. En cualquiera de

---

(5) *Ibid.*, p. 117.
(6) JAMES SMITH: «On Metaphysical Poetry», *Scrutiny*, II, 3 (Dec., 1933), 222-239.
(7) *Ibid.*, p. 229.
(8) ARTHUR TERRY: «Quevedo and the Metaphysical Conceit», *BHS*, XXXV (1958), pp. 219-221.
(9) W. R. MOSES: *The Metaphysical Conceit in the Poems of John Donne* (Nashville, 1941), p. 16.

los casos, el concepto metafísico es de tal importancia en la composición que su no comprensión dificulta la inteligibilidad total del poema.

Para la elaboración de sus conceptos Quevedo emplea materiales diferentes, fundándose frecuentemente su arquitectura en referir una palabra común a dos términos antagónicos, con significados propios, aunque opuestos en cada caso. A veces, la referencia que comparten los dos términos, aunque obvia, se halla implícita, mencionándose tan sólo dos efectos o consecuencias totalmente contrarias.

Sea cual fuere el procedimiento asociativo empleado, la efectividad del concepto metafísico depende en gran parte de su sobriedad, ya que un exceso de explicación, aunque aclare la intención del poeta, debilita en proporción directa su expresividad. Para ilustrar esto basta comparar dos versos pertenecientes a diferentes poemas, y cuyo significado, ya que no su valor poético, son totalmente equivalentes. El concepto de mayor fuerza expresiva forma parte de un soneto que es imitación libre del CCXXVI de Petrarca (10), y cuya idea fundamental es la enunciación de una paradoja:

> *Desierto estoy de mí, que me ha dejado*
> *mi alma propia en lágrimas deshecho (Op. cit.,* p. 378).

El mismo núcleo conceptual informa los siguientes versos:

> *El cuerpo, que de l'alma está desierto*
> *(ansí lo quiso Amor de alta belleza) (Op. cit.,* p. 522.)

El vigor expresivo del primer verso citado reside en la enunciación, escueta por demás, de «desierto estoy de mí», afirmación de la experiencia amorosa del poeta. Tiene por función captar la sensación de desorientación, de falta de sentido vital, que experimenta el enamorado al *faltarle* el alma que el amor le ha robado. En otras palabras, estos versos equivalen a un planteamiento de la ecuación existente entre el alma y el cuerpo.

Para Quevedo, la persona, el yo, reside en el alma, pues el individuo está compuesto por dos elementos diferentes, el cuerpo mortal, y, por tanto, de importancia relativa, y el alma imperecederá, sede de todo lo noble y digno de aprecio en el ser humano. Sin embargo, es la unión de estas dos sustancias, lo que, en realidad, constituye la identidad del hombre, pues su existencia radica en la persistencia de esta unión y la ausencia de cualquiera de estos elementos implica la destrucción del individuo como tal.

---

(10) J. M. Blecua, ed.; Francisco de Quevedo: *Obras completas. Poesía original* (Barcelona, 1963), I, 378. Todas las citas de Quevedo se hacen de esta edición.

En el presente caso, esta disociación de elementos es, en sentido figurado, efecto del amor, que, como sentimiento fundamentalmente espiritual, se ha apropiado de la totalidad del alma por razón de su misma magnitud. El concepto, en su desnudez, está claro, y equivale a decir: existo aparentemente, aunque en realidad estoy ya muerto, pues mi espíritu me ha abandonado, y vivo tan sólo en función de mi amor.

Este núcleo conceptual está presente en ambos poemas. Sin embargo, en el primer texto citado está enunciado en toda su complejidad en los cuatro vocablos iniciales, y el resto de la estrofa, que sirve a la vez de refuerzo y explicación a lo antedicho, no debilita su efecto en modo alguno, pues el concepto funciona como unidad expresiva e intelectiva.

En el segundo caso, si bien la idea fundamental corresponde exactamente con la precedente, su vigor expresivo queda diluido por la sintaxis del texto. En primer lugar, el concepto no está implícito, sino que el poeta lo desarrolla explícitamente desde el inicio de la estrofa, intención que el empleo del *que* explicativo descubre. Además, el paréntesis, expresión de un arrobamiento casi místico, al aclarar el sentido aún más, sirve para debilitar definitivamente la comparación inicial, que equipara en cierto modo la acción de la muerte y del amor sobre la persona humana.

El amor, por sus atributos y efectos paradójicos, es fuente riquísima de inspiración para los poetas metafísicos. La dificultad de precisar su esencia obliga al poeta a aguzar su habilidad expresiva, pues siempre es el tratar de definir labor infinitamente más ardua que el narrar. La emoción ante la belleza de la persona amada es sentimiento fácil de comprender y hasta cierto punto de explicar. La dificultad nace al querer indagar la razón del sentimiento, su génesis; es decir, al tratar de aprehender los elementos diferenciales, que, al existir en una persona determinada, provocan precisamente esa reacción especializada que es el amor.

Aparentemente, la solución es de una sencillez casi perogrullesca: el amor nace de la contemplación de la belleza. Sin embargo, esta explicación no aclara nada, pues el término definidor, belleza, queda aún falto de definición. Como respuesta a esta pregunta fundamental, Quevedo acierta a crear uno de esos versos cuya perfección y fuerza expresiva, tan rica en sugerencias, al ser características de su poesía, la rinden inolvidable:

> *Puédese padecer, mas no saberse;*
> *puédese codiciar, no averiguarse,*
> *alma que en movimientos puede verse* (*Op. cit.*, p. 353).

La necesidad que el poeta experimenta de definir este atributo está claramente expresada en el resto del poema, ya que Quevedo, antes de ofrecernos su propia explicación, pasa revista a varias teorías estéticas, como la neoplatónica, que encuentran su germen en la armonía, ya sea ésta numérica o musical. Quevedo desdeña estas definiciones por encontrarlas inadecuadas, y prefiere caracterizar la belleza como dependiendo principalmente de la visión del alma, que se manifiesta a través del cuerpo. En este concepto metafísico el poeta combina los elementos fundamentales y contrarios de la persona humana y añade una nota sumamente interesante al elegir «movimientos» como término definidor.

Quevedo categoriza, pues, la belleza como resultante de la acción del alma sobre el cuerpo y al mismo tiempo como elemento particularmente difícil de definir, ya que no es algo estático, sino básicamente móvil y, por lo tanto, vital, en el sentido que el movimiento es vida y a la vez progresivo, es decir, capaz de perfeccionamiento sucesivo.

El concepto prolongado se diferencia del concepto breve por su extensión en primer lugar. Mientras éste tiene una posición estratégica dentro del poema, con preferencia central o final, y sirve a menudo de definición del tema poético, el concepto prolongado se extiende y abarca la totalidad o, al menos, la mayor parte de la composición. El concepto prolongado ilumina la complejidad de una experiencia determinada al presentarla bajo aspectos diferentes, aunque simultáneos, en la imaginación y pensamiento del poeta.

En la poesía metafísica de Quevedo figuran dos tipos de conceptos prolongados que difieren en su estructura interna, aunque no necesariamente en el papel que desempeñan dentro de sus respectivos poemas. El primer tipo de concepto prolongado establece una comparación o sugerencia inicial y la lleva hasta el final del poema. El segundo tipo se caracteriza por desarrollar un miembro de la analogía frecuentemente a lo largo de los cuartetos, presentando el segundo miembro, ya en el primer terceto, ya en el último. En este caso, aunque existe una analogía prolongada, ésta no se hace patente hasta el final de la composición. Sin embargo, la unión entre sus términos es tan íntima y necesaria como la presente en el primer tipo de concepto prolongado, pues aquí, al quitar cualquiera de sus términos, se destruye la analogía y con ella el sentido del poema.

Una de las posibilidades expresivas más ricas que ofrece el concepto metafísico bien ideado es el producir sorpresa en el lector, cautivando así su atención. Este efecto puede conseguirse por medio de la introducción de un giro inesperado al final de la composición, giro que cam-

bia o violenta la perspectiva y el punto de vista desarrollados desde el inicio del poema. Este proceder es el seguido por Quevedo en un soneto «Burla de los que con dones quieren granjear del cielo pretensiones injustas», donde se explora la relación entre el hombre y su Creador:

Para comprar los hados más propicios,
como si la deidad vendible fuera,
con el toro mejor de la ribera
ofreces cautelosos sacrificios.

Pides felicidades a tus vicios;
para tu nave rica y usurera,
viento tasado y onda lisonjera,
mereciéndole al golfo precipicios.

Porque exceda a la cuenta tu tesoro,
a tu ambición, no a Júpiter, engañas;
que él cargó las montañas sobre el oro.

Y cuando l'ara en sangre humosa bañas,
tú miras las entrañas de tu toro,
y Dios está mirando tus entrañas (Op. cit., p. 62).

La idea del sacrificio es fundamental para la comprensión del soneto. El sacrificio es «un acto simbólico por el que se reconocía el poder divino y la sumisión humana. Esto se expresaba mediante la ofrenda de algo que tenía valor; uno se privaba de él para dárselo a Dios; destruir la víctima era privarse del uso de ella» (11). En el presente caso, el sacrificio no es realmente tal, pues el que lo ofrece no cumple con dos de sus requisitos fundamentales, ya que no lo ejecuta con espíritu de sumisión ni siente necesidad de expiar sus faltas. Su propósito al ofrecerlo es conseguir ayuda y cómplice para sus proyectos; el sacrificio tiene intención propiciatoria, pero no es en modo alguno purificador.

Quevedo recalca la intención impura del suplicante por medio del adjetivo *cautelosos,* que en el siglo XVII es sinónimo de *engañosos.* «El toro mejor de la ribera» es un falso sacrificio, puesto que no está realizado con deseo de humillarse ante la deidad, reconociendo su poder sobre todo lo creado, sino exactamente como si se tratara de un trueque mercantil. Al no existir intención espiritual alguna, el significado del sacrificio queda completamente desvirtuado, no siendo éste sino un remedo, una burla, del sacrificio propiamente tal.

---

(11) ALEXANDER A. PARKER: «La "agudeza" en algunos sonetos de Quevedo», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal,* vol. III, Madrid, 1952, p. 358.

El terceto final contiene la clave del poema. En primer lugar, Quevedo subraya la idea de la ambición que domina el ánimo del hombre al decir: «tú miras las entrañas de tu toro». En realidad, el toro no es ya propiamente suyo, puesto que si el sacrificio fuera verdaderamente tal, el toro sería de Dios, ya que al ofrecerlo se reconoce implícitamente el derecho del Creador a todo lo de la criatura. Aquí el uso del posesivo indica a la vez la invalidez del sacrificio y el espíritu en que se hizo la ofrenda o, mejor dicho, el pacto.

La idea de pacto implica el concepto de igualdad o, al menos, la posesión de algo que, por ser deseable a otra persona, pone al que hace la oferta temporalmente en condición de igualdad, y de este modo puede llegar a establecer un trato. Al trastocar el significado del sacrificio y convertirlo en pacto, el hombre asume la arrogancia de creer, en primer lugar, que posee algo que, puesto que tiene valor para él, también lo tiene para la divinidad, y segundo, que su falta de sinceridad quedará disimulada por el valor de la ofrenda.

El último verso hace retornar al lector súbitamente a la realidad. Se pasa aquí de la consideración de las maquinaciones del ambicioso al sacrificio considerado en su verdadera luz. Así, «Dios está mirando tus entrañas» tiene un significado doble. En primer lugar, Dios ve realmente la intención del hombre y su falsedad. En segundo lugar, por medio del paralelismo con el verso anterior, Quevedo apunta que la verdadera víctima del sacrificio es el hombre ambicioso y no el toro. El suplicante inmola al animal en aras de su ambición, guiado por la soberbia y esperanzado por la hipocresía; pero lo que realmente ha sacrificado es su relación con la divinidad y su posibilidad de salvación.

En la poesía de Quevedo se encuentra otro tipo de concepto prolongado. Este presenta desde su inicio ambos términos de la comparación y los desarrolla, ya unidos, ya paralelamente, a lo largo de toda el poema. Este tipo de concepto obedece con frecuencia al deseo de expresar ya una multitud de sensaciones evocadas por un único sentimiento o a la necesidad de dar forma a un sentimiento cuya complejidad y contradicción interna atormentan al poeta.

Si hija de mi amor mi muerte fuese,
¡qué parto tan dichoso que sería
el de mi amor contra la vida mía!
¡Qué gloria, que el morir de amar naciese!

Llevara yo en el alma adonde fuese
el fuego en que me abraso, y guardaría
su llama fiel con la ceniza fría
en el mismo sepulcro en que durmiese.

De esotra parte de la muerte dura,
vivirán en mi sombra mis cuidados,
y más allá del Lethe mi memoria.

Triunfará del olvido tu hermosura,
mi pura fe y ardiente, de los hados;
y el no ser, por amar, será mi gloria (p. 503).

El punto de partida temático de este poema es la convicción del poeta del valor del amor, elemento infinitamente enriquecedor de la vida humana. Este es un tema caro a Quevedo, que con variaciones interesantes explora en repetidos sonetos. El presente soneto gira alrededor de dos ideas centrales: la idea de creación y la de destrucción.

La idea de creación está recalcada por el empleo de términos explícitos, *hija* y *parto*. El vocablo *parto* parece referirse a la vez a dos nociones antagónicas; de acuerdo con su significado usual, implica la idea de fertilidad; sin embargo, en su referencia directa, el poeta habla de un parto contra la vida, es decir, del nacimiento de la muerte. La muerte es normalmente símbolo de destrucción, en tanto que es la aniquilación del ser. Es evidente que aquí, por paradójico que parezca, la muerte está considerada no como fuerza negativa, sino como valor positivo.

Para armonizar esta concepción es necesario referirse a un término medio, a un nexo que enlace estas dos posibilidades. Este nexo lógico es el amor. En efecto, y esto se fundamenta directamente en el empleo de *contra*, es decir, en la idea de intercambio, el parto contra la vida realizado por el amor conlleva la destrucción de la vida, a cambio de algo infinitamente más valioso en la estimación del autor, que en este caso es la muerte.

Para Quevedo, la vida se enriquece definitivamente por la acción del amor. Y se enriquece de tal manera que el amor llega a ser el único justificante, el solo motivo de vivir. El amor es también fuerza ascendente. Al llegar a su máximo punto se adueña del espíritu humano; por eso, el amor, al crear hipotéticamente la muerte, está en realidad creando una especie de vida, quizá más digna de este nombre que la que transcurre en el mundo real.

Según la doctrina de la Iglesia católica, la muerte se caracteriza por su estatismo. El alma humana deberá permanecer por toda la eternidad en el estado en que se encontraba al sobrevenir la muerte; no existe posibilidad de cambio, y esta inmutabilidad está a la base de la doctrina del pecado mortal y de la eterna condenación. Ahora bien, en el caso del alma poseída, ennoblecida y purificada por el amor,

ésta es una característica altamente deseable, pues garantiza la permanencia y conservación eterna del sentimiento. El amante puede deleitarse en su bien *sub specie aeternitatis,* y la muerte, considerada a esta luz, aparece como elemento positivo, si no creador, al menos conservador de algo de capital importancia para el enamorado.

La transformación del amante por virtud del amor es tal que no se limita su radio de acción al alma del sujeto, sino que se propaga asimismo a su cuerpo, o, al menos, el poeta lo siente así. Esto es ejemplo de la falacia lógica que menciona A. Terry (12), lo cual, sin embargo, no mengua en modo alguno su vigor expresivo. Cuando Quevedo dice «y guardaría / su llama fiel en la ceniza fría», está dando voz a su creencia en que el amor no es accidente, en el sentido filosófico del término, sino algo tan esencial que deja su huella imborrable en cuanto toca.

El *trinunfo del amor* está expresado con especial cuidado en los dos tercetos del soneto, particularmente en la estrofa final. La hermosura de la amada perdurará grabada por toda la eternidad en el alma amante; los hados perderán su poder sobre él y no podrán amenazar su amor. El verso final, que constituye un admirable concepto considerado en sí mismo, sintetiza la paradoja que da nacimiento al poema y reafirma el triunfo del amor. La muerte, al reducir al hombre a su desnudez esencial, conserva aquello precisamente que dio valor y elevó su vida, su sentimiento amoroso.

El concepto metafísico, en sus dos formas posibles, se manifiesta ahora como el vehículo ideal para la transmisión de las experiencias íntimas del poeta. La complejidad de su sentimiento, lo paradójico de sus deseos, se armonizan y articulan sin esfuerzo aparente al enlazarse los miembros del concepto metafísico. La labor de síntesis, de elaboración intelectual y estética que esto supone, dan la medida de su valor. Si la poesía reside tanto en saber sentir como en saber expresar lo sentido, en verbalizar lo que por su misma naturaleza parece escaparse del poder de la palabra, el concepto metafísico, al ofrecer en su estructura tan delicado equilibrio, será ayuda valiosa para un gran poeta. Los sonetos de Quevedo, tensión íntima resuelta en conceptos metafísicos, lo prueban.—*EMILIA NAVARRO DE KELLEY (Professor of French and Spanish Literature, Emory University. ATLANTA Ga., USA).*

---

(12) TERRY: «Quevedo and the Metaphysical Conceit», pp. 220-221.