Recepción diacrónica de Quevedo: manipulador manipulado, símbolo colectivo

Germán de Patricio
Towson University, Maryland USA
gdepatricio@towson.edu

[La Perinola, (ISSN: 1138-6363), 15, 2011, pp. 191-234]

Afirma una regla básica de la psicología y de la espiritualidad que la manera en que uno trata a los demás guarda mucha relación con la manera en que uno se trata a sí mismo. La manera en que un país trata a sus intelectuales y artistas mantiene idéntica relación, y, así, la forma en que la sociedad trata a Quevedo se relaciona con la forma en que la sociedad se ve a sí misma. La historia de su recepción es fascinante y polémica, y no parece descabellado concluir que subsiste una gran resistencia a actualizar la imagen pública de Quevedo, y que su longevidad como personaje legendario se debe a su función como símbolo colectivo de la injusticia histórica.

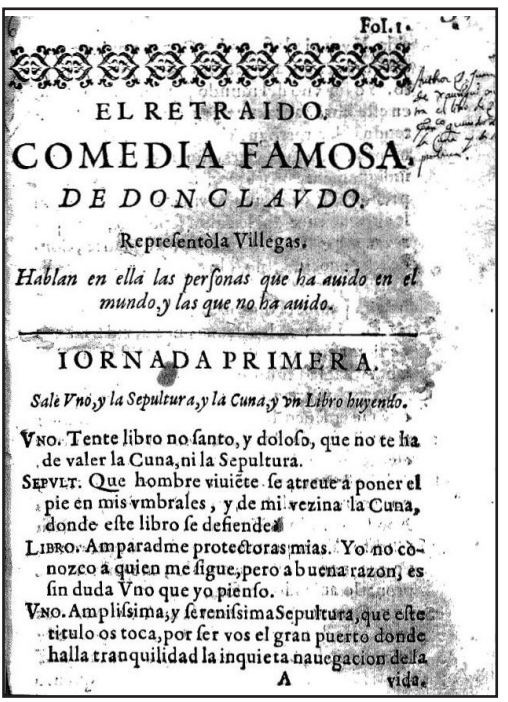
Llevo tiempo analizando textos literarios, políticos y religiosos de Quevedo a la luz de los modelos teóricos de hermenéutica sociocultural derivados de la obra de Pierre Bourdieu y de Carlos Gutiérrez, ante la fundada sospecha de que nuestro autor dotó a muchas de sus obras de una naturaleza eminentemente instrumental y luego su vida y su obra fueron instrumentalizados también. El trabajo que presento aquí estudia la proyección de la imagen pública de Quevedo; es decir, la construcción diacrónica del proyecto de distinción bourdieuana en el modelo de recepción y producción. Después de haber examinado cómo su literatura consigue incrementar el estatus simbólico del autor dentro de la jerarquía interna del campo literario y de poder específico del siglo XVII, lo que me interesa ahora es qué rasgos de esa imagen pública se han proyectado en el tiempo, a través de su interrelación con otros agentes de varios campos, y cómo han ido variando a medida que cambiaba la sociedad. Para ello he rastreado todas las obras que han presentado a Quevedo como personaje de ficción durante 365 años y los manuales de literatura editados en España desde la ley Moyano (1856) hasta el final de la Transición (1990). Existen artículos sobre algunas de tales obras (Alonso Cortés, Celsa Carmen García Valdés, David Arbesú, Pilar Navarro, José Antonio Bernaldo y Alberto Sánchez), pero nunca se ha publicado una relación analítica tan exhaustiva como la que expongo en estas páginas.

RECIBIDO: 18-5-2010 / ACEPTADO: 12-6-2010

En general puede afirmarse que la imagen que muchas personas tienen hoy de Quevedo es esencialmente una construcción del teatro romántico del XIX, y también es cierto que los románticos españoles parecían más interesados en su vida que en su obra. Según afirma Bourdieu, «la imagen pública es el producto de los instrumentos de percepción, históricamente constituidos, y por tanto históricamente cambiantes, proporcionados por la sociedad a la que pertenecen»[1]. En otro estudio sostiene que mediante la obra se reivindica un estatus o una imagen pública concreta «poniendo en correspondencia disposiciones intelectuales, socialmente condicionadas, con una región del universo de las producciones simbólicas» (Pinto, 82) y que «como muestra un estudio de recepción, a menudo un autor es expuesto a transformaciones que afectan su imagen pública» (95). La imagen de Quevedo se vio siempre afectada por leyendas apócrifas, siendo las principales: doctorarse en Teología con 14 ó 15 años (rebatida por Aureliano Fernández Guerra, Marcelino Menéndez Pelayo, José Manuel Blecua y Pablo Jauralde); exiliarse en Italia tras matar al ofensor de una dama un Jueves Santo (rebatida por Luis Astrana y Pablo Jauralde); escapar de la conjura de Venecia disfrazado de mendigo (rebatida por Ángel González Palencia, James Crosby y Pablo Jauralde); casarse enamorado (rebatida por Astrana y Jauralde); ir a la cárcel por dejar un poema bajo la servilleta del rey (rebatida por Blecua, Jauralde y el mismo Quevedo; John Elliott y la historiografía moderna saben que la acusación fue espiar para los franceses); y ser enterrado con espuelas de oro: el ladrón que profana su tumba muere después (inverosímil e irrebatible; su única fuente es el muy sospechoso Tarsia; Jauralde lo denomina «anécdota novelesca» (1998, p. 869). A continuación estudio las obras de ficción y manuales de literatura, ejemplos de cuadernillos de chistes, un cuadro esquemático de rasgos psicológicos, y una conclusión sobre el carácter icónico y político de su imagen, a fin de gestar un perfil provisional de su recepción pública.

1. *El retraído,* de Juan de Jáuregui (1635). (Invectivas en los Siglos de Oro). Jáuregui, pintor y poeta enemistado con Quevedo, escribe esta comedia como un ataque personal. El título es confuso para el lector actual; hoy equivale a tímido, pero el *Diccionario de Autoridades* define *retrahido* como «el refugiado al lugar sagrado o inmune». Implica que la religiosidad de Quevedo era un mero parapeto, búsqueda de inmunidad donde refugiarse después de escribir inmoralidades: «el retraído» podría traducirse hoy como «el cobarde» o «el que se esconde en el burladero». El texto ataca *La cuna y la sepultura* al acusarle de hipocresía por la contradicción entre su obra moralista y su vida licenciosa; insultar a

1. Ver Bourdieu, 1993, p. 224: «The public image is the product of the instruments of perception, historically constituted, and therefore historically changing, which are supplied by the society to which they belong» **(En este artículo son mías todas las traducciones del inglés).**



Fol. 1.

EL RETRAIDO.

COMEDIA FAMOSA.

DE DON CLAVDO.

Representòla Villegas.

Hablan en ella las personas que ha auido en el mundo, y las que no ha auido.

IORNADA PRIMERA.

Sale Vno, y la Sepultura, y la Cuna, y vn Libro huyendo.

VNO. Tente libro no santo, y doloso, que no te ha de valer la Cuna, ni la Sepultura.

SEPVLT. Que hombre viuiête se atreue á poner el pie en mis vmbrales, y de mi vezina la Cuna, donde este libro se defiende?

LIBRO. Amparadme protectoras mias. Yo no cònozco á quien me sigue, pero á buena razon, es sin duda Vno que yo pienso.

VNO. Amplissima, y serenissima Sepultura, que este titulo os toca, por ser vos el gran puerto donde halla tranquilidad la inquieta nauegacion de la vida.

A

Portada de *El Retraído*

los filósofos de la gentilidad al mismo tiempo que los elogia; escribir con incompetencia teológica, ruptura del decoro, heterodoxia y dolosas faltas de ortografía; y hacer circular una obra perniciosa, irrespetuosa con el rey, el Papa, los apóstoles, la Virgen María y Jesucristo. Quevedo es presentado como blasfemo, cobarde, de cultura superficial y de maldad inconcebible. De hecho, Jáuregui ni siquiera se atreve a nombrarle, sólo habla del «Señor de la Torre» (Quevedo, *Obras completas*, 1246) y nuestro autor trata de defenderse por boca de sus libros:

> LIBRO: Lo que se celebra en mis hojas es su devoción, y ver a mi autor confesándose en estos escritos con vislumbres de un San Agustín…
> CENSOR: No por ver yo un delincuente junto a la iglesia le tengo por mejor que antes, sino creo que se retrae a sagrado por mayor crimen. (1218)

La comedia es una alegoría que nunca fue pensada para representarse en escena; la intervención del personaje: «LOS QUE NO HAN SIDO: Nosotros, que no hemos nacido, no aguardamos a que muera nadie» (1234) implicaría graves problemas de espacio, al menos en un teatro convencional. Quevedo se defiende de la acusación de cometer faltas de ortografía achacándolo a erratas de imprenta; parece un poco ridículo hacer aparecer a la misma impresora del libro para que le desmienta: «certifico que me entregó su merced escrito así el original de su letra» (1219). Desfilan acusándole decenas de personajes de la Historia: El Brocense, Platón, Demócrito, Plutarco, Virgilio, Garcilaso, Aristóteles, Boccaccio, Góngora o Sócrates, entre otros muchos. Los clásicos riñen entre ellos en disputas sobre la propiedad intelectual de ciertas ideas, y se comportan como párvulos envidiosos: «CENSOR: Dejad ahora vuestra novela, Juan Boccaccio, que ni es buena ni viene a propósito» (1243); «ARISTÓTELES: Yo presumo tanto en este punto, que creo se acordó de mis *Políticas* el mismo Cristo… PLATÓN: De mí lo aprendiste, Aristóteles»

(1230); y multitud de ejemplos similares. La sensación que le queda al lector actual es que Jáuregui imaginaba la Historia de la sabiduría humana como un gigantesco patio de colegio donde sus actores se empujan, riñen y fanfarronean. Es obra prolija, quisquillosa e ingenua (el triunfo final consiste en convencer al libro para que repudie a su autor: «Libro: Pues si este *retraído* es demonio, láncenle de mi cuerpo» (1247); una victoria algo inocente). En suma, esta obra no aporta mucho a la imagen pública de Quevedo, salvo una referencia a la leyenda de Venecia (1246), y aunque siempre aparezca citado en las bibliografías, sólo conserva interés documental para los expertos.

2. *Vida de Don Francisco de Quevedo,* de Pablo de Tarsia (1663). (San Quevedo). Habían transcurrido 18 años de la muerte de Quevedo cuando el abad napolitano Paolo Tarsia, afincado durante 30 en Madrid, publica esta auténtica hagiografía. Dibuja un personaje de ficción en contradicción flagrante con documentos fiables, y además contribuye de forma esencial a la construcción del Quevedo personaje: es la fuente de casi todas las leyendas falsas que se repetirán después hasta nuestros días (doctor en teología a los 15 años de edad, el Jueves Santo y la huída a Italia, la conjura de Venecia, la prisión por el memorial en la servilleta, la música de su entierro, las espuelas de oro y otras). Llamarla «hagiografía» no es ninguna hipérbole: así la denomina Felipe Pedraza en su edición, y es evidente que la intención del autor es demostrar la ejemplaridad de una vida (pide que todos se esfuercen en imitarle); además, baste recordar su afirmación de que diez años después de haberle enterrado, abrieron el ataúd de Quevedo y «le hallaron entero, y sin lesión, ni corrupción alguna, con grande admiración de todos» (159). La tendencia hagiográfica iniciada por Tarsia siempre ha estado apoyada por una parte minoritaria de la sociedad, tanto en sus sectores más populares como en los más cultos. Bástenos el ejemplo de lo que escribía en 1945 el director de la Real Academia de la Historia, Félix de Llanos: «Si Quevedo no compuso libro alguno científicamente histórico fue evidentemente porque no se lo propuso» (25), donde proyecta una imagen idealizada como si fuera una especie de SuperQuevedo. La crítica actual considera la obra como un documento histórico, no una biografía en términos modernos. Quizá por su amistad con el sobrino de Quevedo, Pedro Aldrete, o porque quizá fuera un encargo o un ejercicio retórico de idealización, lo cierto es que describe la vida de un santo, negando todas las evidencias y no dejando la menor fisura de humanidad carnal en su relato. Tarsia tergiversa los hechos cuando asegura que Quevedo «procuraba no ofender a nadie» (130), que era un casto ejemplo de abstinencia sexual (34), que se casó enamorado de su mujer (111), que la política no le interesaba (95), o cuando apenas asoma Olivares en el último encarcelamiento ni menciona las acusaciones de ser confidente de Francia.

3. *Los viajes de Quevedo por el Polo Sur,* de Joseph Hall (1684)[2]. (Quevedo en Europa, 1600-1800. La manipulación inglesa). Quevedo gozó de un éxito en Europa muy superior a la mayoría de escritores españoles. La rapidez con la que aparecieron traducciones de sus obras a los principales idiomas europeos, entre 5 y 15 años después de los originales, resulta impresionante para un autor del siglo xvii. En Francia la famosa versión de Geneste (*Les Visions*) aparece en 1633; en Italia el *Buscon chiamato don Paulo* circula desde 1634; traducciones de *Los sueños* surgen en Alemania en 1639, en Inglaterra en 1640 (*The Visions*), y en Holanda en 1641(*Groote Spaensche droomer*). Por añadidura, el éxito editorial europeo de Quevedo es formidable. Entre 1600 y 1800, si sumamos las dos obras citadas, alcanza las 70 ediciones en Italia, casi las 100 en Francia y también en Holanda, 137 en Inglaterra, y 147 en Alemania (Navarro, 165). Es evidente por tanto que operaciones editoriales de mixtificación podían resultar muy tentadoras[3]. Los ingleses conocían a Quevedo mejor que él a los ingleses: nunca mostró demasiado interés por aquel país, salvo respeto por su Historia, admiración por Tomás Moro y la esperable animadversión ante el cisma religioso. En esta época la repercusión europea de comedias y novelas picarescas españolas es indiscutible; así como la influencia posterior de Quevedo en autores como Samuel Wesley, Jonathan Swift o Lawrence Sterne. Se traducen sus obras, y se adaptan o imitan sus poemas y textos políticos (Navarro, 158; Arbesú, 324). Sin embargo lo más interesante estriba en esta cruel paradoja:

Los viajes de Quevedo por el Polo Sur

2. El título completo es: *Los viajes de don Francisco de Quevedo a través del ignoto Polo Sur, descubriendo los hábitos, costumbres y leyes de los indios meridionales. Novela originalmente en español.* (*The Travels of Don Francisco de Quevedo through Terra Australis Incognita, Discovering the Laws, Customs, Manners and Fashions of the South Indians. A Novel, Originally in Spanish*).

3. Como la publicación en 1670 de una novela apócrifa inglesa atribuida a él: *The Town Adventurer. A discourse of masquerades, plays, &c. By Don Francisco de Quevedo, Junior* [sic], que no tiene nada que ver con Quevedo ni con ninguna de sus obras.

gran parte del interés que los ingleses mostraron siempre por Quevedo radicó en poder emplearlo como arma para atacar a España. En efecto, tanto las obras traducidas como las apócrifas que se le atribuyeron y las que le mostraban como personaje de ficción fueron textos que, como señala David Arbesú, «los ingleses utilizaron para modelar una imagen particular de Quevedo de acuerdo con los intereses de la época» en las que se «deja entrever un cierto anti-españolismo» (325). La manipulación de Quevedo con el fin de atacar a España aparece de forma aún más descarada en un prólogo de *The Works of Don Francisco de Quevedo* de 1798:

> Fue la desgracia de Quevedo entrar al servicio de su nación cuando el cetro de España y las Indias era dominado por el adocenado sucesor del detestable Felipe II, quien, después de un largo reinado marcado por expediciones militares que desolaron su país y contaminado por crímenes que merecen la execración de toda la Humanidad, expiró en El Escorial, dejando a sus enemigos victoriosos y a su propia gente empobrecida[4].

El editor inglés añade que los esfuerzos de Quevedo por oponerse a la degeneración nacional y la corrupción fueron estériles («como hoja de otoño, anunciaba el invierno que vendría») y asegura que el poeta es «el orgullo y la vergüenza de su nación, un hombre de probidad y fortaleza ejemplares que sufrió inmerecidas humillaciones y angustias por la maldad de sus compatriotas»[5]. Júzguese también el disparate o animalada del traductor John Stevens en el prólogo a su edición de *La Fortuna con seso* (*Fortune in her Wits*): «Quevedo era Señor de la localidad llamada Torre de Juan Abad. En España estos Señores tienen jurisdicción sobre la vida y la muerte en sus dominios, y por eso les llaman *Señores de Horca y Cuchillo* [sic], o sea, señores con poder para ahorcar y decapitar». Menos salvajes, y casi de una ingenua ternura, resuenan las preocupaciones del traductor de *El infierno enmendado* (*Hell reformed*) a su mecenas: «Tengo confianza en que mostrar Vuestro Nombre en la portada de este libro servirá para protegerlo de la maldad de aquellos que rechazarían a su autor por ser un español»[6].

4. «It was the misfortune of Quevedo to enter into the service of his country when the sceptre of Spain and the Indies was swayed by the feeble successor of the detestable Philip II, who, after a long reign, distinguished by military expeditions that desolated his country, and polluted by crimes that merit the execration of mankind, expired in the Escurial, leaving his enemies victorious, and his people impoverished» (I, XIX).

5. «The virtuous efforts of Quevedo in opposing the progress of national degeneracy and corruption were fruitless and, like falling leaves, announced the long winter that was to follow… [he is] the pride and shame of the Spanish nation, a man of exemplary probity and fortitude, who suffered unmerited mortification and distress from the malevolence of his countrymen».

6. «[Quevedo] was Lord of the Town called Torre de Juan Abad. In Spain such Lords have the power of life and death within their lordships, and are therefore called *Señores de Horca y Cuchillo* [sic], that is, Lords with power of Hanging and Beheading» (Preface, 3). «I am confident that Your Name appearing in the Frontispiece of this Booke will

En todo caso, es evidente que la obra de Hall necesitaba que el público inglés de fines del siglo xvii estuviera muy familiarizado con la figura de nuestro escritor para que éste pudiera ser utilizado como personaje de ficción. Como señala Arbesú,

> la misma rapidez con la que Quevedo se convierte en personaje de ficción, en un entorno que no es el suyo, apenas 40 años después de su muerte, es digna de admiración, y parece además que el autor de los *Sueños* disfrutó de este privilegio en solitario. Ninguno de sus contemporáneos españoles también conocidos (en menor medida) en Inglaterra puede jactarse de haber alcanzado tal renombre (319).

La obra recurre al artificio tan cervantino, explicado por Hall en el prólogo, de 'encontrar' casualmente un manuscrito autobiográfico redactado por Quevedo (en inglés), quien viaja por el Polo Sur y encuentra un país habitado sólo por mujeres. Le preguntan de dónde viene y él, para evitar que le linchen, miente y afirma ser inglés «porque han oído que ese país es famoso por la libertad de sus mujeres» (86). Esta obra y otras de Hall contribuyen a amalgamar una pasta narrativa de la que luego echará mano Swift para sus viajes de *Gulliver*, en 1726. La transmisión textual, muy compleja, da como resultado cuatro libros que van modificando la historia, donde se suceden las topotesias del tipo *La tierra de las mujeres, La isla del hambre* o *El país de los ladrones*. La sátira arremete contra los orgullosos españoles y la colonización de América, y el personaje de Quevedo lamenta el clima insoportable de Castilla, la pésima calidad de los vinos españoles o la religiosidad de sus paisanos. Es un país donde cualquiera se cree caballero: el cocinero de la taberna afirma llamarse Hernando González Ribadeneira de Toledo, a lo que la tabernera replica con malicia que en aquella posada no hay camas para tanta gente (152). El texto acusa a los españoles de ser unos piratas; *El país de los ladrones* se identifica claramente con España, y los jesuitas aparecen como los seres más avariciosos del planeta (179).

Las atrevidas manipulaciones de las traducciones inglesas (a diferencia de las francesas, italianas, alemanas y holandesas) indican que Quevedo «se había convertido en un candidato ideal para ser el protagonista de obras destinadas a atacar a la Iglesia de Roma» convirtiéndose sin querer en valedor de la causa protestante, y las críticas salían de su boca porque «el público seguramente disfrutó de que fuera un español el que criticase a su propio país y religión» (Arbesú, 334). En esta falsificada traducción de *Los sueños* Quevedo baja al infierno y se encuentra allí con todos los papas de Roma acompañados de cardenales, abades, priores, jesuitas, dominicos, franciscanos, carmelitas y frailes (21). Allí también está San Ignacio de Loyola, quien confiesa haber cometido miles de crímenes en decenas de países; Quevedo entonces

serve to protect it, from the malice of those who would dissallow the Author for being a Spaniard» (8).

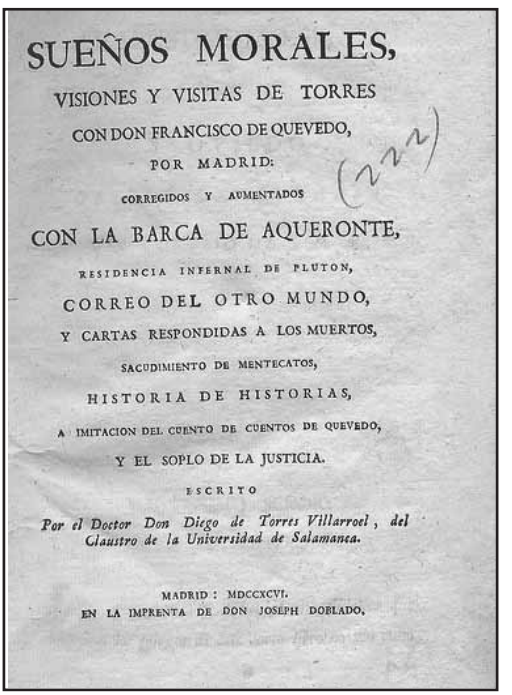
se niega a arrodillarse ante el Papa, le dan una gran paliza, y se despierta (52). A partir de la fama de los *Sueños* y del descenso ficticio de su autor a los infiernos, aparece en varias obras como un nuevo Virgilio al cual muchos escritores deciden acompañar en tan tenebroso viaje satírico. Así, en 1702 John Dunton publica *The New Quevedo,* donde tras un diálogo con Caronte, el inglés y el madrileño entran por las mismas puertas del averno: «arribamos a los dominios de Plutón a eso de las tres de la tarde. Nuestra entrada en el infierno se produjo con gran pompa y solemnidad»[7]. Se trata de una mera excusa para parasitar la obra de nuestro poeta y atacar a la Iglesia Católica; en realidad no aparece ningún rasgo psicológico ni biográfico de Quevedo. En 1743 se edita *Moralidad del demonio. Quevedo en Inglaterra* (*Morality from the Devil, Quevedo in England*), otra obra apócrifa atribuida, donde se vuelven a corromper varios textos de los *Sueños* pero en el contexto físico de la Inglaterra de la época; el libro además aparece firmado por *Quevedo, secretario de Éaco, uno de los jueces del mundo infernal.*

La función, pues, de las traducciones de su obra en Europa fue la de procurarle una inmensa fama en los siglos XVII y XVIII, posiblemente mayor que la del mismo Cervantes; y, en el caso inglés, se convirtió paradójicamente en un proyectil para atacar a España y a la Iglesia Católica. Éste es el caso de ironía más cruel para nuestro autor: Quevedo, un gran manipulador que instrumentalizó a menudo su discurso con fines políticos, fue él mismo manipulado, y su obra y su imagen pública instrumentalizadas hasta convertirse en arma poderosa que otros usaron para atacar a su propia patria y a su propia religión.

4. *Sueños morales, visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por Madrid,* de Diego de Torres Villarroel (1727). (La sátira social en el siglo XVIII). Considero posible que Torres leyera la mencionada obra de Dunton (1702), sobre un Quevedo convertido en guía de ultratumba, o que le llegaran noticias de ella. Resulta concebible que después decidiera convertirle en su cicerone fantasmal por Madrid (1727); e incluso es posible, aunque aventurado, imaginar que los editores de *Quevedo in England* (1743) leyeran a Villarroel y decidieran imitarle pero sacándole a pasear por las calles de Londres. Torres, personaje controvertido en la Historia de la literatura, encarna para algunos el atraso del siglo XVIII en España: presenta a un Quevedo de ficción como excusa narrativa para satirizar la vida madrileña, pero con mayor implicación personal que Dunton. Russell Sebold sostiene que Torres imita muchas obras de Quevedo, no con ánimo de copiar, sino de emular (LVII). De ahí que su tratamiento tenga aquí mucho de personal y de idealizado: personal porque siempre se acusó a Torres de egocéntrico (Quevedo le da incluso consejos para su vida privada)[8], e idealizado porque, al modo de

7. «We landed in Pluto's dominions about 3 in the afternoon. Our entrance in hell was with a great deal of state and majesty» (4)

8. Incluso publicó para defenderse de las críticas una *Querella que Don Quijote da en el*


SUEÑOS MORALES,
VISIONES Y VISITAS DE TORRES
CON DON FRANCISCO DE QUEVEDO,
POR MADRID:
CORREGIDOS Y AUMENTADOS
CON LA BARCA DE AQUERONTE,
RESIDENCIA INFERNAL DE PLUTON,
CORREO DEL OTRO MUNDO,
Y CARTAS RESPONDIDAS A LOS MUERTOS,
SACUDIMIENTO DE MENTECATOS,
HISTORIA DE HISTORIAS,
A IMITACION DEL CUENTO DE CUENTOS DE QUEVEDO,
Y EL SOPLO DE LA JUSTICIA.
ESCRITO
Por el Doctor Don Diego de Torres Villarroel, del Claustro de la Universidad de Salamanca.
MADRID: MDCCXCVI.
EN LA IMPRENTA DE DON JOSEPH DOBLADO.

Portada de *Sueños morales*

Tarsia, niega todas las evidencias históricas. Cuando se le aparece el espíritu, Torres le trata con familiaridad personal: «Ven acá, sabio de los siglos, veneración mía, padre de la verdad; llégate, aunque me chamusques; abrázame, aunque me tuestes; ven, que ya sólo tu nombre me ha borrado el horror a lo difunto» (20). La cordialidad se mezcla con la exageración: «¿padeciste mucho Purgatorio por las sátiras que dejaste escritas? —El Purgatorio lo pasé acá, porque viví desterrado muchos meses, preso muchos años, pobre y enfermo toda la vida» (21). Esta idealización se delata al pretender que Quevedo nunca atacaba personalmente a nadie: «A mi estilo calificaron los necios con el infame nombre de mordacidad; mis inventivas nunca tuvieron particular destino. Sólo las arrempujé a la general corrección de los desórdenes y abusos» (23). La obra no muestra ninguna evolución de los rasgos de la imagen pública de Quevedo. Pese a la implicación personal de Torres y su espíritu de emulación, el personaje sigue siendo un mero pretexto para la estructura narrativa. Se suceden estampas satíricas donde Torres presenta las maldades y miserias del Madrid de 1727 y Quevedo se limita a comparar ambos siglos, concluyendo que la mezquindad humana es eterna a pesar de las aparentes diferencias: «En mi tiempo nos enseñaban los hombros, y ahora enseñan las canillas… si advirtieran la gravedad de ese pecado, no le hicieran» (167). Sin referencias a su biografía, Quevedo habla con voz de sabio prototípico y desengañado: un satírico grave y moralista.

5. *Andanzas del Buscón Don Pablos por México y Filipinas,* de Vicente Alemany (1768). (Longevidad de la sátira social). A diferencia de lo

Tribunal de la Muerte contra Quevedo, sobre las «Visiones y Visitas» de Don Diego de Torres con el seudónimo de Nicolás de Molani, Mancing, 2004, p. 486.

que le ocurrió a Cervantes, Quevedo no tuvo ocasión de protestar cuando una pluma ajena escribió la continuación de su novela. Después de 150 años el jesuita alicantino Vicente Alemany continúa la historia del Buscón haciéndole viajar por América y Filipinas. En la última frase de la novela original, el protagonista se encuentra en Sevilla y determina «pasarme a Indias y ver si mudando mundo y tierra mejoraría mi suerte. Y fueme peor, como V.Md. verá, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar y no de vida y costumbres» (284). Ahí se retoma la historia y el Buscón cruza por fin el Atlántico. Alemany había sido destinado en una misión de Filipinas en 1753, pero la abandona en 1767 cuando Carlos III ordena la expulsión de los jesuitas. La obra es editada por Wenceslao Retana en 1922 y por García Valdés en 1998. Razón plausible para no haberse dado a la imprenta entre 1750 y 1922 puede ser la aventurada por Retana: «no recordamos haber leído nada que ataque con mayor crueldad a la población blanca de Filipinas» (20), conque por miedo a las iras de españoles y criollos intransigentes nadie se atrevió a editarla antes de 1898. Después ya todo daba igual. El Buscón de Alemany falsifica, miente y roba a manos llenas, igual que los demás españoles que residen en las colonias; es un retrato de la más absoluta degeneración del imperio, donde sólo triunfan los más canallas y sinvergüenzas. Aun peor en Filipinas, donde el control desde la metrópoli es más difícil. El texto abunda en facecias, sarcasmos, y una picaresca lúgubre y fría: todos los españoles en Filipinas son adúlteros, morosos, alcohólicos y cornudos. Al verse por enésima vez en la cárcel, el Buscón apócrifo reflexiona:

> El ver que toda la república se componía de Gobernador pesetista, oidores buscones, oficiales reales ladrones; los escribanos, relatores, receptores, etc., casi todos castigados por falsarios; alcaldes ordinarios azotados; regidores ídem; peluqueros, barberos, cocineros, [convertidos en] oficiales de mar y tierra; desertores con [tatuajes de] Santos Cristos y otras figuras en sus cuerpos, muchos de patria dudosa y casi todos borrachos, me resolví a mudar de tierra e ir a buscar gente más honrada (155).

Resuelve regresar a casa hecho un indiano, con dinero y obligación de mentir sobre todo su pasado colonial lleno de delitos. La frase final es: «Embarquéme con todo [mi dinero] en un navío de guerra que llevaba el rumbo para Cádiz y con pensamiento de fijar mi residencia en Granada, ciudad rica y hermosa de España y con buenas diversiones» (158). Es posible que Alemany leyera a Villarroel; que su ejemplo le influyera y le empujara a resucitar al célebre personaje. En el texto abundan las referencias al *Buscón* original: «venía entre nosotros un polizón muy parecido al licenciado Cabra» (46), y otras muchas. Lo que esta obra pone de manifiesto, en la proyección de la imagen pública de Quevedo, es que si para Torres nuestro autor era un satírico grave y moralista, en la segunda mitad del siglo aún sigue siendo para muchos un autor de novela picaresca al que se puede instrumentalizar para

continuar denunciando la corrupción de la sociedad española y en este caso la colonial. En el XVIII obtenemos una figura pública de Quevedo modelada en torno a la sátira y a la picaresca, sin referencias a su biografía, que prepara el terreno para la evolución enriquecida y definitiva de su perfil durante el siglo XIX.

6. *La Corte del Buen Retiro* y *Todos los muertos se vengan,* de Patricio de la Escosura (1837-1838). (Empieza la intriga romántica). En plena apoteosis del teatro romántico y su afición por los personajes históricos, dos años después del *Don Álvaro* de Rivas, Escosura estrena una de sus grandes obras, justo cuando salen a escena *Los amantes de Teruel* o *Carlos II el hechizado.* Aunque es la primera aparición de Quevedo en el teatro del XIX (y por tanto su primera presentación masiva fuera del reino de la sátira, típicos en el XVII y el XVIII), su papel es secundario en la trama. Pese a ello, de su descripción beberán todos los demás escritores del siglo; satírico serio en Torres, se vuelve aquí peligroso en términos políticos, pues aparece por primera vez el Conde-Duque de Olivares como personaje archivillano, que separa al rey de su pueblo. Cumple la función de convertir a Olivares en chivo expiatorio de todos los males de España y a la vez intenta restaurar la mala prensa de Felipe IV transfiriendo a su valido parte de la carga emblemática de ineptitud con la que había pasado a la Historia. Comienza así un desplazamiento del foco: el interés por la obra de Quevedo se desplaza hacia el interés por su biografía y su relación con el poder.

La Corte del Buen Retiro trata los amores del Conde de Villamediana por la esposa de Felipe IV en 1634. La curiosidad popular siempre se sintió cautivada por el asesinato de este noble libertino, jaranero y bisexual, que a la vez era galante y refinado. Nunca se aclaró si la orden de asesinarlo partió del rey u Olivares, celosos de los coqueteos de Villamediana con la reina (tesis de Escosura); o de sus compañeros de sodomía, temerosos de su cercana declaración al tribunal de la Inquisición[9]; o tal vez procediera de cualquiera de los muchos que vilipendió en prosa y en verso. La obra abunda en intrigas palaciegas, duelos y venganzas, pero Escosura sumó a esta mezcla el hallazgo (feliz, según algunos) de llevar a escena una batalla literaria entre Quevedo, Calderón, Góngora, Villamediana y el rey. La presencia de Quevedo no es indispensable, aparece como representante de la literatura áurea en el afán por exhibir personajes históricos: incluso en el acto tercero aparece Velázquez. Al margen del anacronismo (en 1634 Góngora ya llevaba siete años muerto) tanto el cordobés como Quevedo y Calderón recitan en el escenario composiciones poéticas que realmente escribieron, otro rasgo de Escosura que seguirán muchos escritores hasta hoy: usar versos auténticos al recrear su vida. Los rasgos primarios del perfil de Quevedo se muestran a través de una conversación entre Luis de Haro y

9. Sobre el proceso iniciado contra él por practicar la sodomía con esclavos negros ver Rosales.

el Conde-Duque: talento y mordacidad (52), y también más tarde, cuando Olivares predispone al rey contra su protector, el Duque de Osuna:

Rey	Prended a Osuna en su casa: Sirva a los otros de ejemplo. En cuanto a Quevedo, Duque, Más tarde lo pensaremos.
Olivares	Mire vuestra Majestad Que su lengua mordaz temo.
Rey	Yo no os he dicho que no, Sino que pensarlo quiero (58).

Quevedo aparece en la justa literaria; funciona entonces como personaje secundario, y como tal no se activan sus rasgos primarios: es sólo un poeta famoso por sus sonetos de amor. Lee su propio poema *Erato* («No admiten, no, Floralba, compañía / amor y majestad siempre triunfante»), y curiosamente recibe el elogio de Góngora: «Hermoso artificio, muy lindo soneto». Luego, cuando Villamediana lee su poema de amor a la reina (en clave), los dos mantienen una amistosa complicidad:

Quevedo	(*Aparte, a Góngora*) ¡Amor imposible! ¿Habéislo notado?
Góngora	(*a Quevedo*) ¡Pardiez! Sólo un sordo dudarlo podrá. (70)

Visto el éxito de *La Corte del Buen Retiro,* Escosura escribe después una segunda parte, *También los muertos se vengan,* donde el final trágico de la primera se trueca en un final feliz[10]. El fantasma de Villamediana se le aparece a Olivares, torturando su conciencia, y al final acaba siendo expulsado de la Corte por el rey Felipe IV, que retoma el control de la situación. El poeta se presenta en el acto primero:

Quevedo	Señor Conde, tengo miedo.
Orgaz	¿Miedo vos? ¿De cuándo acá?
Quevedo	De estos días que por cárcel La torre de Juan Abad Me dieron, que aunque es mi casa, Está mala de habitar (12).

Se vierten referencias al maltrato sufrido por buenos patriotas como Osuna, con alusiones entre líneas a las persecuciones y luchas del XIX entre absolutistas, liberales, moderados y progresistas. Subyace cierto pesimismo sobre las escasas posibilidades de éxito en España para un político honesto:

Orgaz	¿Y qué he de hacer con un hombre Que el hierro no ha de empuñar?

10. Se imprimió en 1844 pero críticos como Germán Bleiberg (p. 549) sitúan la fecha de su estreno en 1838, sólo un año después.

QUEVEDO Herir por los mismos filos:
Lo que él hace.
ORGAZ ¿Qué?
QUEVEDO Intrigad.
[Pues] en la Corte es sabido:
Hablar bien y obrar muy mal (15).

En suma, la obra de Escosura, aunque trata a Quevedo como un personaje secundario, es la primera en presentar a un heroico Quevedo al que el archivillano Olivares busca encarcelar por su sinceridad; usa versos auténticos para aportar más realismo, y sugiere similitudes entre las injusticias sufridas por Osuna y Quevedo y las sufridas por los defensores de la democracia en su propia época. En la segunda parte se juntan en el escenario Quevedo, Calderón, Moreto, Góngora, Osuna, Orgaz y el rey para discutir sobre el amor, insistiendo en esa fórmula histórica que ya le había reportado aplausos; pero ciertamente tanta ambientación inflada perjudica a la consistencia psicológica de los personajes. Sin embargo, los rasgos que se agregan al perfil de Quevedo hicieron escuela, y serán profundizados por los autores posteriores.

7. *Un monarca y su privado,* de Gil y Zárate (1841). (Primera secuela; la industria próspera). Animado por el éxito de Escosura, Antonio Gil y Zárate estrena una obra sobre Olivares y Felipe IV en la que el perfil de Quevedo se resiente. David Gies anotó en una frase afortunada que, dentro del subgénero de obras teatrales con figuras del pasado literario a las que se estaba acostumbrando el público, «Quevedo había generado en cierto modo una industria próspera» (372). Expresión muy acertada porque, además del gran número de dramas y novelas que tratan la vida de Quevedo, la frase «industria próspera» introduce el elemento comercial y económico que inspiraría a muchos de los autores que, con mayor o menor fortuna, se lanzaron a esta lucrativa piscina. Es necesario adquirir una perspectiva realista de este móvil económico, del éxito comercial y popular, para poder comprender el fenómeno y, en especial la lenta, paulatina e inexorable degeneración del modelo que al final llegará a producir textos que un lector actual bien informado podría calificar de auténticas aberraciones. Esta obra presenta a un Felipe IV más libertino y menos inocente que las de Escosura, y sale peor parado. En general reproduce el perfil que ya había bosquejado *La Corte del Buen Retiro,* e incluso imita varias de sus escenas, como por ejemplo las reuniones entre figuras de la Historia, muy del agrado del público, con una tertulia formada por Felipe IV, Quevedo, Calderón, Rojas, Solís y Vélez de Guevara. A los escritores se les propone entonces improvisar una comedia que, a la manera metateatral de *Hamlet,* sirva para que Olivares comprenda la intención que tiene el monarca de destituirle. Además de estas servidumbres que la obra padece respecto de la de Escosura, no aporta ningún rasgo a la figura pública de Quevedo; tan sólo ahonda en algunos detalles de su encarcelamiento, alude a su fama

antigua de satírico inapelable, y no le añade mucha profundidad. Por añadidura, el verso aparece algo deslavazado, abunda en ripios, y en un humor algo fácil y poco afortunado. Baste este ejemplo del texto, donde, además de todo lo dicho, puede verse la incongruencia histórica de un Quevedo visitando a Olivares y al rey, a pesar de que cuando el poeta fue liberado, el valido ya había sido destituido y desterrado antes:

Rey ¡Oh don Francisco de Quevedo!
¿Ya nos volvemos a ver?
Y, ¿qué tal habéis venido?

Quevedo De San Marcos he traído
Un humor de Lucifer.

Rey Las gracias vendréisme a dar
De que os saqué de prisión.

Quevedo Las diera con más razón
De no haberme hecho encerrar.

Olivares Nunca mojárais con hiel
Vuestra pluma en cierto escrito.

Quevedo
Con este genio maldito
No puedo: soy pintor fiel. (522)

El célebre actor Julián Romea

8. *Don Francisco de Quevedo,* de Eulogio Florentino Sanz (1848). (La consagración romántica). Esta es sin duda la mejor versión de Quevedo desde un punto de vista dramático. La obra, cuyo estreno protagonizó el célebre actor Julián Romea, fue un éxito clamoroso y pieza de repertorio en los teatros de toda España durante más de 50 años, aunque hoy haya caído en el olvido. Fue representada en Madrid hasta 14 veces entre 1848 y 1860; se siguió editando hasta 1920 e incluso fue traducida al inglés y publicada en EE. UU. en 1917. De cuantas obras ensalzan la biografía de Quevedo en el siglo XIX, es la que más atención ha recibido de la crítica. Sus contemporáneos la recibieron con entusiasmo, y todo hacía suponer que Sanz llevaba camino de convertirse en el mayor dramaturgo español desde el Siglo de Oro. Tales expectativas, sin embargo, no llegaron nunca a colmarse: Sanz jamás pudo sobrepasar su primera gran obra. El autor bebe de las fuentes de Escosura, pero retrocede hasta Tarsia, cuya hagiografía sin duda conoció. Las variantes que ofrece frente a las historias anteriores son novelescas en su trama, extremadamente aventureras en su desplie-

gue escénico, y poderosamente románticas en su vertiente sentimental. No es arriesgado asegurar que esta obra marcó a varias generaciones de españoles en su conocimiento más popular y superficial de Quevedo y que su rastro llega hasta la actualidad; había además suficiente ambigüedad en las alusiones políticas como para que los ciudadanos más progresistas se sintieran reivindicados frente a la caverna reaccionaria, y por añadidura el verso y la tensión dramática estaban notablemente conseguidos. El argumento es característico de comedias de capa y espada, pero recurre a varias subtramas que cautivaron al público: la infanta Margarita, a quien el rey había nombrado gobernadora de Portugal, llega de incógnito a Madrid con intención de explicar a Felipe IV que los lusos han alcanzado su independencia por culpa de la ineptitud de Olivares; éste manda asesinarla para que el rey no se entere de nada, pero Quevedo (en un hábil pespunte con la leyenda de Tarsia) saca al sicario de la iglesia y le da muerte, salvando la vida de la infanta y hallando la orden escrita por Olivares; chantajea al Conde-Duque y negocia un canje: la orden dada al sicario a cambio de la carta que prueba la fidelidad de la reina ante los galanteos infructuosos de Villamediana; finalmente, tras proteger la vida de la infanta y la felicidad conyugal de la reina, el poeta declara su amor imposible a la infanta, consigue ingeniosamente que destierren a Olivares, y renuncia heroicamente a su amor. No olvidemos que Alejandro Dumas había publicado su célebre novela por entregas *Los tres mosqueteros* poco antes, en 1844. Alcanzó pronto fama universal y narra las aventuras del joven D'Artagnan, quien, junto con Athos, Porthos y Aramis, arrostra grandes peligros para salvar el honor de la reina de Francia Ana de Austria, en peligro por una intriga del malvado Cardenal Richelieu, que quiere exponer la relación amorosa entre la reina y el duque de Buckingham. La obra de Sanz y la de Dumas contienen evidentes similitudes, además de ser Richelieu y Olivares contemporáneos y, en cierto modo, equivalentes.

Vuelve la leyenda del Jueves Santo, pero sin exilio en Italia, y la tradición de citar versos quevedianos auténticos. Cuando van a prender a Quevedo, se salva en el último momento al ser nombrado embajador de Sicilia: otro pespunte con la Historia real, pues fue embajador del virrey. El rey no tiene ninguna responsabilidad del desgobierno (de hecho ni siquiera aparece en escena) pues el valido lo mantiene engañado e ignorante de todo. La prisión en León es mencionada pero ocurre antes de toda la obra en algún momento indefinido; en realidad Quevedo fue liberado después del destierro del valido y ya nunca se volvieron a ver (incoherencia que había ya perpetrado Gil y Zárate). La mayor de las incongruencias ocurre en medio del júbilo por el destierro de Olivares: «El rey anuncia además / que no ha de haber favoritos / ya en su palacio jamás» (119); una afirmación, por desgracia, rotundamente falsa. Además, Quevedo protagoniza varias luchas a espada contra sus enemigos que hicieron las delicias del público entusiasta de escenas de espadachines, y de las que se quejaría tanto Menéndez Pelayo. Huelga

decir que siempre salía vencedor de todos estos duelos espectaculares. Los diálogos trazan dualismos estructurales que refuerzan el dramatismo de la oposición de los dos caracteres enfrentados, con insistencias en la rima consonante: rasgos de gran teatralidad que recuerdan al mejor Zorrilla. Estos dualismos operan entre la infanta y el valido:

MARGARITA Pronto el rey sabrá por mí…
OLIVARES Nada el rey sabrá por vos.
MARGARITA Sabrá por culpa de quién
No es ya suyo el Portugal.
OLIVARES Vos… le gobernasteis mal…
MARGARITA (*Con amarga sonrisa*)
Y vos… le perdísteis bien. (19)

Y sobre todo entre valido y poeta (aquí Medina es el sicario y la Duquesa es la infanta):

OLIVARES Vos, según llego a saber,
Sois de un hombre el asesino.
QUEVEDO Y, por lo que yo adivino,
Vos lo sois de una mujer.
OLIVARES Vuestras pruebas, ¿dónde están?
QUEVEDO ¿Y las vuestras?
OLIVARES ¡Quedo, quedo!
Deme las suyas, Quevedo.
QUEVEDO Deme las suyas, Guzmán.
OLIVARES ¿Y Medina?
QUEVEDO ¿Y la Duquesa?
OLIVARES No nos entendemos, pues.
QUEVEDO Lástima, lástima es (54).

Quevedo es el archihéroe: salva la vida de su amada platónica, la infanta; salva la felicidad conyugal de la reina, alejada de su marido con engaños del Conde-Duque; y mediante ingeniosa treta de alfileres salva a su país, al que el valido pensaba hundir en la miseria. Al otro lado del abismo, Olivares es el archivillano, un malvado que se regodea en su crapulencia y que disfruta con el mal ajeno: «¡Oh! ¡Cuánto, cuánto con su angustia gozo!» (17). Disfruta con el dolor de la infanta, de Quevedo y de la misma reina, llegando al paroxismo maniqueo cuando además de separar a los cónyuges reales, separa a la madre de su hijo, con el efecto lacrimoso que esta escena debía sin duda ejercer en el público:

OLIVARES El príncipe
Niño, sucesor del reino…

Ya del regazo materno
Debe separarse.

REINA ¡Oh, nunca! …
(*Con desesperación*)
¡Me arrancáis el hijo mío! (37)

Y desde luego el aniquilamiento de Quevedo no es ya para este personaje una cuestión de Estado, sino una apuesta personal impulsada por el más profundo rencor: «(*Furioso y con desvarío*) ¡Qué placer! —Yo quiero testigos, sí, / Que vean su humillación» (87). La trama, tan efectiva como dualista, reviste en realidad el mismo patrón que las grandes producciones cinematográficas que emocionan en nuestros días al gran público. Sin embargo lo más acertado del drama de Sanz radica en presentar el alma de Quevedo humanizada y compleja. Es un caballero desdichado y radical: cuando al final su amor es correspondido y ve que la infanta le ama, la sola mención de Villamediana y la reina basta para despertarles de su sopor sentimental: ella marcha a un convento y él se retira a su villa. Después de salvar a la infanta, a la reina y a su propio país, no es capaz de salvarse a sí mismo, y se inmola desinteresadamente. A Sanz debe la posteridad el haber dibujado el perfil de un Quevedo espadachín y urdidor de tretas ingeniosas; pero también le debe el haber diseccionado en escena un alma torturada, libre de la simplificación puritana de satírico moralista que vimos en Torres, y de los meros bosquejos humanos de Escosura y Zárate. Aquí Quevedo protagoniza un doble drama íntimo: el de su amor imposible, y el de la escisión de su imagen pública. Varias veces a lo largo de la obra, el poeta sufre y siente deseos de llorar; pero se contiene porque hay gente delante, a la que desea hacer reír. Ese desdoblamiento, esa desmembración de su alma, tan dolorosa como altruista, es el gran hallazgo de Sanz; y, una vez más, es preciso apuntar que este dibujo vuelve a faltar a la realidad histórica, pues sabemos bien que ante la conciencia de tal escisión entre el bufón cómico y el religioso pensador serio, Quevedo optó, desde la divulgación de *Heráclito cristiano* a sus 30 años, por la vertiente seria, que era la única que podía proporcionarle réditos políticos de altura (como por ejemplo convertirse en Secretario del Virrey de Sicilia, más tarde embajador, y hasta Secretario honorífico del rey). A partir de 1612 Quevedo muestra gran preocupación por su propia imagen, ya que «las abominaciones, aunque se le achaquen por calumnia, son verosímiles —confiesa él con dolor— por la mala reputación en que con justicia va envuelto su nombre» (Lida, p. 119). Y es evidente «el descarado uso que hace de su pluma como instrumento de sus pretensiones», ya que pretende «mantener su imagen pública 'disponible', como todo buen político» (Jauralde, 1982, p. 160). Acaso el dramaturgo intuyó cuál era la disyuntiva a la que se había enfrentado Quevedo, esa grave tesitura entre ser «hombre de Dios» y «hombre del diablo», en palabras de Bouvier; también es evidente que optó por la opción más

romántica y vistosa, no por la que el poeta realmente quiso tomar. Y, a pesar de todas las incongruencias de su obra (que comparte con otras obras históricas del XIX), lo cierto es que alcanza gran altura en el dibujo psicológico del protagonista, quien esta vez opta por su imagen humorística en detrimento de la imagen seria, movido por la generosidad hacia la infanta, la reina y la nación. Y el rechinar de dientes que le causa este descoyuntamiento interno a veces salpica el escenario a su pesar, sin que lo entiendan muy bien los otros personajes, pero con la total comprensión y complicidad del público:

QUEVEDO (¡Cuánto sufro!).
MENDAÑA Nadie triste
Puede estar donde estéis vos.
Hacednos reír.
QUEVEDO (*Estremeciéndose*) (¡Ay, Dios!)
MENDAÑA Con un chiste.
QUEVEDO Con un chiste
Quisiera haceros reír
Y reír hasta rabiar,
Y de risa reventar
Y a risotadas morir.
GRANA (*Con extrañeza*) ¡Qué ocurrencia!
QUEVEDO (¡Necios!) (44).

Este rasgo será a partir de ahora añadido al perfil psicológico de Quevedo, e imitado por muchos otros autores: poeta torturado en su alma, que se sacrifica para divertir a los demás con sus sonetos procaces: «con su chata razón / no comprenden, cosa es clara, / que mis chistes gotas son / de la hiel del corazón / que les escupo a la cara» (78). Algunos monólogos proféticos recuerdan a Hamlet, cráneo en mano: «los hombres, / allá en la edad futura, / te honrarán…y al ver tu calavera, alegre risa (*sarcasmo sangriento*) / llamarán a su gesto» (84). La otra angustia de Quevedo es su amor puro, imposible (y correspondido) por una dama de una clase social que no le corresponde. Era un riesgo caer en el ridículo, dada su reputación de cojo, feo y misógino, pero el dramaturgo parece resolverlo con cierta solvencia; según Alonso Cortés, «la invención más osada… pero, al mismo tiempo, el mayor de los aciertos» (21).

QUEVEDO A ser nacimos quizás
Siempre amantes…
MARGARITA ¡Siempre buenos!
¡Ay! Venturosos… jamás. (*Separándose con dolor*)
QUEVEDO ¿Por qué no nací yo más?
MARGARITA ¿Por qué no nací yo menos? (123).

La crítica coincide: Gies la tilda de «excelente» (372), García Valdés señala su «excelente progresión emocional» (182), Peers la considera una obra «sobria» y «bien trabada» (II, 182), y Alonso Cortés «una de las mejores obras representadas por aquellos días» (9). Los contemporáneos la recibieron con entusiasmo (hallando paralelos entre Olivares y el moderado Narváez, pues Sanz era progresista), y reconociendo que contribuyó notablemente a mejorar la imagen que el gran público tenía del poeta; en palabras de Fermín Herrán en 1873: «ha popularizado a Quevedo, presentándolo no sólo satírico, chocarrero y escandaloso, sino formal, profundo, desgraciado y amargo en sus melancolías y en sus quejumbres» (Bernaldo, p. 5). Sanz añade profundidad romántica a la imagen pública de Quevedo, le presenta caballeroso, enamorado y no misógino, aventurero y avispado; retuerce los datos históricos a favor de una trama novelesca-amorosa, y presenta a un alma torturada que se sacrifica para divertir a los demás. Con todo, ese «descarado uso que hizo de su pluma como instrumento» que mencionaba Jauralde, a la larga se acabará irónicamente volviendo en su contra, pues Sanz usa a Quevedo para ofrecer una imagen no histórica (el poeta que quiere mostrar un rostro cómico en vez de serio) con lo cual nuestro poeta, una vez más, vuelve a ser instrumentalizado por otros (ingleses protestantes, o compatriotas con intereses comerciales), tornándose el manipulador en manipulado. Este estigma, este destino de cazador cazado, va a perseguir a Quevedo a lo largo de los siglos.

9. *¿Quién es ella?* de Manuel Bretón de los Herreros (1849). (Vuelta a la misoginia). Al final del estreno el público busca al autor para aclamarlo, pero nadie sabe quién es. Comenta Samuel Garner en el prólogo: «la obra fue celebrada con grandes aplausos, y Bretón, que se encontraba presente entre el público, sin duda habría recibido una ovación, si hubieran sabido que el autor era él»[11]. El anonimato se debía a la inseguridad en sí mismo; Bretón se hallaba amargado al final de su carrera y había sido acusado (entre otros por su amigo-enemigo Larra) de repetir fórmulas dramáticas y de haber agotado su talento. Aquí Quevedo no es protagonista sino testigo: abre el telón muy misógino y lo cierra hecho un feminista; además, Felipe IV es presentado como hombre que triunfa sobre sus pasiones sexuales. Ambos elementos, de por sí algo extravagantes, se suman a la contradicción de que la catástrofe en la obra (en principio una defensa de las mujeres) viene desencadenada por ellas mismas. Todo ocurre en 1645, año de la muerte de nuestro escritor, que recibe el afecto del rey en Palacio después de sus años de prisión (la realidad es que entonces agonizaba en La Mancha) y conoce a Gonzalo; al ver que el chico está enamorado de Isabel, le recita unas quintillas que se hicieron famosas, rematadas por el estribillo «¿quién

11. «The play was received with the greatest applause, and Bretón, who was present in the audience, would doubtlessly have been given an ovation, if it had been known that he was the author» (14).

es ella?» y que viene a significar que las mujeres siempre tienen la culpa de todo. La Condesa, enamorada de Gonzalo, recibe su rechazo; despechada, lleva a Isabel a Palacio, donde, como es natural, Felipe IV la desea nada más verla. Cuando el chico lo descubre, monta en cólera contra la Condesa y acaba matando a otro hombre. Condenado a muerte, todos interceden por él; el rey plantea a Isabel canjear su virginidad por la vida del amado, ella accede y le salva la vida, pero luego intenta suicidarse y más tarde decide meterse a monja. Ante tal resistencia Quevedo se desdice de sus fobias, y finalmente un Felipe IV enternecido y generoso renuncia a su pasión sexual, une a los jóvenes e incluso se ofrece a ser padrino de la boda.

Es difícil decir qué reacción provocaría en el pueblo ver a un Felipe IV defensor de la virtud femenina, comprensivo ante el rechazo de una deseada por él y magnánimo hasta la gazmoñería. Tamaña irrealidad debió de causar estupor a muchos, y por añadidura, el feminismo de Bretón queda bastante en entredicho. Aunque el objetivo sea que el gran misógino quede derrotado y se desdiga, lo cierto es que la obra está empapada de un machismo muy conservador, y la trama está herida de muerte por la contradicción: al final, el estribillo del poema resulta ser verdad, y las desgracias y asesinatos han sido originados por las dos mujeres protagonistas. El núcleo de la obra es por tanto el conocido adagio de Juvenal, «*nulla fere causa est in qua non femina litem moverit*»:

QUEVEDO En todo humano litigio
–¡No hay remedio!–
A no obrar Dios un prodigio,
Habrá faldas de por medio:
Danza en todo una mujer,
Casada, viuda o doncella;
Luego, el hito está en saber
Quién es ella… (55).

El mismo poeta cierra la obra con estas palabras, apologéticas pero algo ingenuas:

QUEVEDO ¿Por qué tu desprecio llora
La que con paciencia santa
Cuando niño te amamanta,
Y cuando joven te adora,
Y cuando viejo te aguanta?
Desde la planta al cabello
La mujer –insisto en ello,
Y lo pruebo y te confundo–
Es el animal más bello
Que Dios crió en este mundo. (*Telón*) (141).

El tono es esencialmente prosaico y de clase media urbana, muy alejado de la majestad del drama de Sanz. Abundan los ripios: «conceptúo /

que es muy largo ese dúo» (72), y la mayor tensión dramática se da cuando el rey pretende intercambiar la vida del joven por contacto sexual:

Rey Una palabra de amor… ¡Pronúnciala!
Isabel ¡Santo Dios!
Rey Y salvarás a Gonzalo (111).

Todo se debe a la venganza de la Condesa: lleva al Palacio a la amada de quien la rechaza, pues sabe que basta colocar a una doncella hermosa delante del rey para que pierda su virginidad: «para afrenta / suya y del Estado / más amigas cuenta / que años de reinado» (75). Bretón es algo ambiguo sobre la responsabilidad política del rey; por un lado Olivares era la «ruina y baldón de su solio» (21) y por otro parece denunciar su incompetencia y la repetición de validos (aunque en forma de monólogo que evita el conflicto).

Quevedo Sí, rey Felipe, es verdad:
Grave peso es la diadema;
Mas, ¿qué te importa? Otros hombros
No los tuyos, la sustentan.
Y por cierto que no son
Los de Atlante. Así –¡oh vergüenza!–
Para equilibrar la carga
Con su raquítica fuerza
Perdiendo cada año un reino
La monarquía aligeran.
Tú reinas, cuarto Felipe;
Pero el diablo nos gobierna.
¡Oh patria! (68).

Quedan expuestas las líneas maestras del declive imperial (*rex regnant sed non gubernat*), además de la desidia de los Austrias menores por los asuntos de Gobierno: el rey se queja de «la tarea prosaica de oír consultas / y sancionar providencias. / ¡Qué peso el de una corona!» (67). No se añade ningún rasgo novedoso a la construcción de la imagen pública de Quevedo: hay referencias al poema de la servilleta, Olivares, la prisión de San Marcos, su matrimonio, y cierto hincapié en su insobornable honradez:

Quevedo Yo, que no ha mucho,
Gemía en un calabozo,
Calumniado, enfermo y pobre,
Hoy nadaría en un golfo
De honras y bienes, si fuera
Mi corazón ambicioso (21).

Recalca su sinceridad: «hago profesión / de decir sin circunloquios / por escrito y de palabra / verdades de tomo y lomo» (25). Se sanciona su papel de consejero de Gobierno cuando, para satisfacer su pasión, al rey se le ocurre la disparatada idea de casarse con Isabel y convertirla en reina. Ciertamente es una pincelada de irresponsabilidad en el dibujo de Felipe IV y buena representación de la debacle hispánica, con un país rodeado de enemigos y guerras mientras el máximo gobernante sólo piensa en su actividad genital.

QUEVEDO Pierde su prestigio el trono… ¿Qué dirán
El Austria, la Francia, el mundo?
Temed no se alce la Europa
Contra vos desde el Danubio hasta el Támesis…
REY Poder sobra a este brazo robusto
Para lidiar contra todos.
Mas con temerario insulto
Nadie al león castellano
Osará…
QUEVEDO Triunfante el luso
Lo diga, y osado el belga,
Y el catalán en tumulto. (124)

Y continúa la idealización de su matrimonio, unida a cierto hispánico y machista sentido del honor:

QUEVEDO Mi esposa fue muy dama
Y muy honrada mujer.
REY Lo sé.
QUEVEDO A no serlo…
REY Advertid
Que es chanza…
QUEVEDO Muerto la hubiera. (57)

En suma, la obra, intento de renovación por parte de Bretón en sus horas bajas, extiende la leyenda de un Quevedo honrado, sincero, misógino corregible, y de consejo grave y moral; pero rebosa incongruencias históricas. Intenta sumarse al carro del éxito que había gozado Sanz un año antes, y abona el terreno para más obras que giren en torno a la misoginia.

10. *Una broma de Quevedo,* de Luis de Eguílaz (1853). (Degeneración: espada y matrimonio). Eguílaz también se suma a la «próspera industria» y escribe otra recreación del poeta enamorado y espadachín. Un héroe que se bate por una mujer que ni conoce: es el poeta de los sonetos de amor cortés.

QUEVEDO Tallo que dobla la brisa
En ella su cielo ve
Bendice la yerba el pie
De la dama que le pisa.
¿Cómo queréis, pues, que yo
Si dama sois, y sois viento,
El leve pie y el aliento
No adore que me tronchó? (128).

Además de muchos anacronismos, usa versos auténticos y mezcla la leyenda del Jueves Santo con la de la boda por amor, y a Esperanza de Cetina le surge otro pretendiente. Lo peor es que dibuja a Quevedo como un pícaro que usa trucos de enredo y tramoya para sus fines personales: se disfraza de anciano pobre (quizá por influencia de la leyenda de Venecia), de profesor y de alguacil. Es un personaje plano, inmoral, ridículo e inverosímil, que promete casamiento a la criada para llegar a su señora y fanfarronea de sus conquistas amorosas. El humor se basa en estereotipos:

QUEVEDO Rutilando resplandores,
rimbomban tumbas en fuego…
La culti-latini-parla:
Ni me entiendes ni me entiendo.
INÉS ¿Y eso qué es?
QUEVEDO ¡Esto es Góngora!
INÉS ¿Góngora?
QUEVEDO Es decir, griego (143).

Y a pesar de todo, en clara contradicción con lo chabacano del personaje, es obvio que Eguílaz bebe de la ya popularizada fuente de Sanz, al presentar, aunque de forma vulgar, un alma escindida:

QUEVEDO En numerosa cohorte
Sabio-necia se han juntado
Y a Quevedo han aclamado
Por el bufón de la Corte…
Ellos ríen; yo me río
Del gozo que me da el vellos;
Ellos de mí, yo de ellos (148).

El personaje se queja de los mismos pecados que comete su autor («cualquier broma algo pesada / de seguro yo la hago / otros gozan, y yo pago, / ¡y aun es mi suerte envidiada»). La aparente reivindicación de un Quevedo serio vuelve a contradecirse en los últimos versos de la obra: «Y de esto, señora, infiero / que el vulgo ve con razón / siempre a Quevedo el bufón, / nunca al noble caballero» (149). La obrita prepara el terreno para más idealizaciones de una boda romántica y rivales por su dama.

11. *La boda de Quevedo,* de Narciso Serra (1854). (Misoginia y humor). Es hija directa de la anterior y surge tan sólo un año después, pero la aventaja algo en calidad dramática. Serra sigue a Eguílaz en mezclar la leyenda del Jueves Santo con la de la boda por amor, y añade otro rival más a su conquista: ya son tres los pretendientes. Además, Serra comete el anacronismo de situar la acción en 1634 y un personaje afirma que mientras estaba prisionero en San Marcos le han «confiscado los papeles» (su prisión fue de 1639 a 1643). El misógino Quevedo se enamora de Esperanza de Cetina y consigue librarse de los otros dos pretendientes para acabar casándose con ella. El humor es algo callejero, como en esta referencia a la infidelidad y las cornamentas:

QUEVEDO Anduvo con cola y cuernos
Júpiter, la alta deidad,
Porque el amor por Europa
Le estaba haciendo bramar.
Y si una hembra hace de un dios
Un toro, sin más ni más,
Pensando piadosamente,
Con el que no es dios, ¿qué hará? (53).

El discurso antifeminista sirve para resaltar el viraje radical que más tarde experimentará el poeta, y abunda en el recurso del humor verbal: «tomó cuerpo de hembra el diablo / y es cosa muy natural / pues todas las hembras tienen / en el cuerpo a Satanás» (54). Este humor verbal sorprende a veces por su simpleza: «Conozco mi natural / soy de fuego»; «Pues debéis / iros a un puerto de mar» (55). O por sus referencias a los defectos físicos: «Claro está que en el asunto / cualquiera mujer al punto / sabe de qué pie cojeo» (63). Toda su fobia desaparece al conocer a su futura esposa: «aunque vocinglera fama / me señala con el dedo / y por descortés me aclama / siempre honrar supo a una dama / don Francisco de Quevedo» (75). Se presenta acuciado por sus problemas con la Inquisición: «Que os quieren vivo tostar / por herético a las tres» (118), y deja claro que la misoginia es una reacción al rechazo que experimenta un hombre: «Es que yo amo al amor / pero temo a la mujer» (61). El matrimonio de Quevedo seguiría siendo explotado durante mucho tiempo por escritores de folletines y novelas por entregas.

12. *Las obras de Quevedo: comedia en un acto,* de Ramón Valladares y Saavedra (1853). El dramaturgo de Algeciras recopila aquí las leyendas ya mencionadas; **13.** *La pluma y la espada,* de Luis Mariano de Larra (1856). (La infancia épica). El hijo de Larra inicia la conversión épica de la infancia de Quevedo: es el proyecto de convertir al poeta en un genio-héroe desde la cuna (allá por 1593):

QUEVEDO Y ¡chico soy, voto a bríos!
Pero al que la causa fuera
De ese llanto, le partiera

La cabeza, ¡como hay Dios!
(*dando un golpe en el suelo*)
[…]
Ambas han de ser en suma
Las que hagan mi vida honrada;
Donde no llegue mi espada
Allí llegará mi pluma (94).

Se intentan adaptar todos los rasgos primarios del perfil de Quevedo a un niño (valor, ingenio, sinceridad). La obra destila una ingenuidad conmovedora, a pesar de la incongruencia evidente:

Quevedo Y me figuro, insensato,
Tal vez porque los envidio,
Ver entre Homero y Ovidio
En un lienzo mi retrato,
Donde en cuanto alumbre el sol
Lean los siglos con miedo:
«Don Francisco de Quevedo,
Fecundo ingenio español» (23).

Además del anacronismo, la biografía aparece retorcida hasta un cierto delirio: la madre de Quevedo se casó enamorada de otro hombre, y por eso no ama a su hijo; un día reaparece su antiguo amante, se produce algún enredo de honra, y al final el mismo niño, a pesar de que ella no le ame, inventa un ardid para que su padre no cree un baño de sangre y así salva el honor y la vida de su propia madre[12].

14. *Una noche y una aurora,* de Francisco Botella (1856). Versión de Quevedo misógino que se enamora, aunque al final acaba siendo burlado. Además del asunto del matrimonio y la misoginia, retoma la herencia de Sanz sobre el alma escindida de Quevedo, aunque enfangada en un mar de ripios y trivialidades que nos demuestran que Botella no captó la esencia trágica del original.

Quevedo Por eso desde la cuna
Las tuve tan poco afecto
Y me hacen el mismo efecto
La mujer que la fortuna.
Por eso feliz voy siendo
Y la dicha voy hallando:

12. Mesonero Romanos cuenta en sus *Memorias de un setentón* que la mañana del 13 de febrero de 1837, Larra le visita y le dice que está escribiendo una obra: ya tiene un borrador y su protagonista es «el inmortal Quevedo» (150); horas después, se suicida. Todos los papeles pasan a manos de su mujer; su hijo tiene 7 años. Al cumplir éste los 19, presenta esta obra, que tiene altibajos de calidad (el principio parece mucho mejor escrito que el final), y encierra ambigüedades sobre el incesto y el adulterio (obsesiones de Larra padre) y una madre que no ama a su hijo. ¿Quizá el hijo de Larra empleó, reescribió o acabó el borrador de su padre? Me parece que es muy probable, aunque no dispongo de certeza todavía.

¡si el mundo vive llorando,
Quevedo vive riendo! (9).

15. *Cuando ahorcaron a Quevedo,* de Luis de Eguílaz. Zarzuela (1857). Cuatro años después de estrenar su comedia, Eguílaz insiste con una zarzuela basada en la leyenda de su intervención en la conjura de Venecia, donde al no poder atraparle, los italianos ahorcaron a un pelele que se le parecía. El famoso Barbieri desvela algunos detalles del libreto: «Eguílaz había querido que yo se lo pusiera en música, pero a mí no me satisfizo […] se lo dieron a Fernández Caballero, que hizo una música bastante bonita […] el final del primer acto era muy bueno y de efecto; Gaztambide hizo algunas de las piezas» (69). Se estrenó en el Teatro de la Zarzuela con escaso éxito, como apuntó el periodista de *El museo universal:* «algunos pasajes de mérito […] no bastan para que se perdone al autor lo malo del conjunto» (24)[13]. Eguílaz dio forma a la mentira de Venecia con tan poca fortuna que la zarzuela no llegó a imprimirse[14]. Quevedo canta así en su presentación: «Bien, Amor, al encuentro me sales. / ¡Oh! Brotan aventuras de estos canales; / Venecia peregrina / ciudad divina; / como al azar, / tú te columpias sobre la mar».

16. *Quevedo, novela histórica,* de Francisco Orellana (1857). (Épica novelesca). Una vez atemperada la moda romántica de los dramas históricos, se inicia el filón de las novelas que aprovechan la «industria próspera» en que se había convertido la falsificación de la biografía de Quevedo[15]. Con todo, ésta es una de las mejores del subgénero. Orellana había sido escritor e historiador, y su estilo es cuando menos correcto. Introduce elementos épicos en dos partes: «Las mocedades de Quevedo» y «El caballero de Santiago». Pero desprecia cualquier rigor histórico y tan sólo compendia cuantas leyendas se habían ido acumulando desde Tarsia: «déjame ver el mundo, que hartos pesares tiene quien a los 15 estuvo preso y a dos dedos de morir ajusticiado, aun siendo ya todo un doctor en Sagrada Teología» (10) dice Quevedo. El abuso de referencias biográficas (falsas) sin venir a cuento trata de suplir la debilidad psicológica del personaje, que no aporta nada nuevo salvo mayores confusiones (Olivares muestra celos infantiles y muere loco y en la miseria). A veces sustituye en los diálogos «dijo Quevedo» por «dijo el cojo». Aparecen el Duque de Lerma, Felipe III, la expulsión de los moriscos, Osuna, y una conjura de Venecia sorprendentemente cinematográfica. **17.** *Cosas de Quevedo,* comedia de Rafael Tamarit Ponce (1863); **18.** *Quevedo y el Conde-Duque. Novela original,* de Antonio de

13. *El museo universal,* 15 de febrero de 1857.

14. El manuscrito del Maestro Gaztambide se encuentra en la Biblioteca Nacional con la signatura M-725-6.

15. Según Navas Ruiz, la novela histórica «conoce un vigor inusitado desde 1834; deriva de Walter Scott [y] mezcla la verdad con la ficción: aquella se da en la reconstrucción de época; ésta, en muchos sucesos» (138). Muy certero en nuestro caso, por las libertades que se toman estos autores.

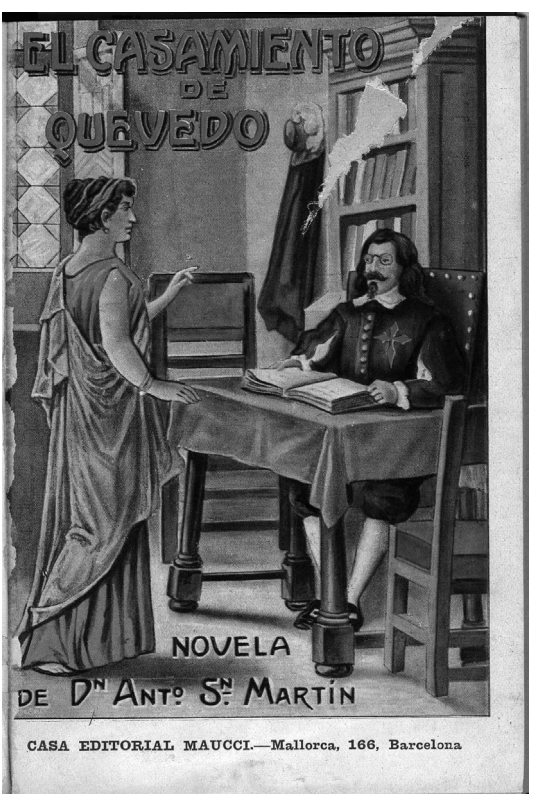
San Martín (1875). San Martín escribió cinco novelas sobre Quevedo y Crosby pensó que podía ser un seudónimo de Manuel Fernández y González (111), pero no he hallado más certezas al respecto. Según los archivos, Antonio de San Martín nació en La Coruña en 1841 y falleció allí en 1887; escribió multitud de folletines de inspiración histórica. Manuel Fernández y González nació en Sevilla en 1821 y murió en Madrid en 1888; fue un prolífico y muy poco riguroso autor de novelas por entregas que según Navas «ganó muchísimo dinero» (142). No estoy en condiciones de solventar este misterio propuesto por Crosby, pero creo que el estilo de San Martín es levemente menos horrible que el de Fernández.

19. *Los amores de Quevedo,* de Esteban Hernández y Fernández (1877); **20.** *Las bendiciones de Quevedo,* de Antonio de San Martín (1881). Es interesante echar un vistazo a los intestinos de lo que se entendía por novela histórica. Ya la portada, que muestra a Quevedo disfrazado de fraile dando su bendición a una hermosa joven arrodillada a sus pies, nos prepara para este simpático despliegue de desvergüenza y desfachatez. Los folletineros porfiaron en una biografía paralela que se resume así: Quevedo mata a un hombre el Jueves Santo; Olivares, que le odia por escribir contra él *Érase un hombre a una nariz pegado,* aprovecha esto para perseguirle; Alarcón le ayuda a esconderse; se disfraza de fraile de La Merced para escapar en un viaje poco iniciático que le lleva a conocer a Esperanza de Cetina (y enamorarse de ella), codearse con piratas y ladrones (que le tratan muy bien, como a Joaquín Sabina o a Camilo José Cela según las leyendas), enamora a algunas damas más, se embarca en Barcelona para reunirse con Osuna en Italia, y la historia siempre termina en una boda feliz con Esperanza. Esta variante rocambolesca se repitió en muchas novelas históricas (San Martín, Hernández, Moreno, Fernández). La degeneración folletinesca de la imagen pública de Quevedo le convierte entre 1880 y 1950 en una mezcla de los mitos de El Zorro y de Don Juan, con desviaciones eróticas y «de acción» evidentes. Consigue su libertad de San Marcos al enternecer al rey con una carta, y predice su

Antonio de San Martín,
Las bendiciones de Quevedo

propia muerte con exactitud. Estos escritores suelen mezclar sin empacho narración y datos biográficos que parecen copiados de alguna enciclopedia. Y sorprende su atrevimiento: «empezaba a amanecer cuando Quevedo abandonó el palacio de aquella nueva Circe, que pensaba retenerlo cautivo entre sus brazos durante largo tiempo» (134); «al firmar [la libertad de Quevedo] dos cristalinas lágrimas asomaron a los ojos del monarca, y demostraban que el rey no carecía de nobles sentimientos» (203). También hace gala de una absoluta desfachatez: «los vendedores gritan 'chascarrillos de Quevedo' sin que exista una sola línea debida a su pluma… sólo pronuncian su nombre como segura garantía de venta» (215). A esto se llama ver la paja en el ojo ajeno.

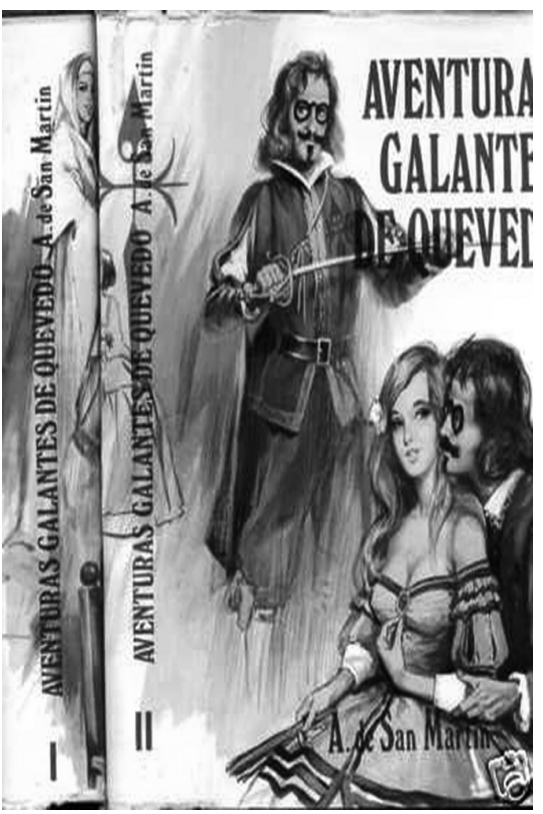
21. *Los percances de Quevedo,* de José Moreno Fuentes (1881); **22.** *Aventura de don Francisco de Quevedo: narración histórica,* de San Martín (1883); **23.** *Don Francisco de Quevedo: memorias de la corte de Felipe IV,* de Manuel Fernández y González (1875). También publicada bajo el título *El Conde Duque de Olivares: memorias de la Corte de Felipe IV*. Fernández recicla aquí sus propios materiales que habnía publicado antes en *El cocinero de su majestad: memorias del tiempo de Felipe III* (1857) donde la mayoría del texto se refiere a Quevedo. Le llama «epigrama viviente, desvergüenza ambulante, gran bufón del siglo» y remata, metafísico: «ese hombre a quien acaso ennoblecemos, o a quien no comprendemos, tal vez»; **24.** *El casamiento de Quevedo,* de Antonio de San Martín (1886). Nueva muestra de boda idealizada con Esperanza de Cetina, a la que se describe con «ojos azules, hermosos y dulcísimos como la primera ilusión del adolescente» (182). Tras varios líos de alcoba se casa con ella, y el duque de Osuna es



Antonio de San Martín,
El casamiento de Quevedo

el padrino (aunque en realidad llevaba ya muerto varios años). La variante es que al morir su gran amor de tuberculosis, Quevedo queda amargado, paga su rabia con Olivares y por eso le encarcelan en San Marcos. La última frase de la novela es muy descarada: «he aquí lo que no cuentan las historias, y nosotros, fieles narradores, no queremos inventarlo» (222).

25. *Aventuras galantes de Quevedo,* de Antonio de San Martín. (ca. 1887). 2 vol. La erótica portada muestra a un apuesto Quevedo abrazando por detrás a una hermosa muchacha que deja ver parcialmente sus senos. La insolencia del narrador no conoce límites: «en esta verídica historia no tendremos necesidad de echar mano de fábulas […] la vida del más popular de nuestros poetas, relatada sucintamente, basta para deleitar a nuestros lectores» (I, 17). Y esto lo dice justo tras describir cómo Quevedo derrota él solito a una ronda entera de alguaciles en Alcalá. La novela sigue, como las demás, la mencionada variante rocambolesca, y se siguió editando hasta bien entrados los años 70. Júzguese el estilo prosaico de estos dos gruesos volúmenes: «el día siguió a la noche, lo cual sucede desde que el mundo es mundo […] La Justicia no había podido prender a Quevedo por la sencilla razón de que no le había encontrado» (II, 512); «las mujeres dominan a su antojo. Sus armas son las lágrimas y el ruego. Jamás consiguen sus victorias 'por la tremenda', no podrían. (Bueno, en esto, como en todas las cosas de la vida, hay algunas excepciones)» (II, 513). Humor no le faltaba.



Antonio de San Martín
Aventuras galantes de Quevedo

26. *Amores y estocadas (Vida turbulenta de don Francisco de Quevedo)* de Manuel Fernández y González (1888). Este autor, que publicó más de 200 novelas históricas, se prodiga en una verbosidad superflua cuyo inmenso éxito comercial debería hacernos reflexionar. Describe la Torre de Juan Abad como «casa del llanto con media docena de murciélagos y un razonable ejército de escarabajos», y Quevedo declara: «en fin, soy señor de algo y es muy hidalgo esto de poder llamarse señor de cualquier cosa, aunque sea de un dolor de muelas» (8). A veces uno alberga la sospecha de que nunca releía lo que acababa de escribir: «y se fue a una puerta, desapareciendo por entre su puerta» (19), y que rayaba en la insolencia: «¡Señor excelentísimo! —exclamó en inglés correcto Quevedo» (223). El pasmoso éxito de esta novela le procuró innumerables ediciones de 1888 a 1950, y fue reeditada en 2002 con un subtítulo certero por Ignacio Arellano: «sacada del merecido olvido».

27. *El amigo de Quevedo,* de Narciso Díaz de Escovar. Zarzuela (1896); **28.** *El caballero de las espuelas de oro,* de Alejandro Casona (1964). Entre 1900 y 1950 se suceden sin interrupción reediciones de los folletines del siglo XIX. Orellana, San Martín y Fernández no dejan de reimprimirse una y otra vez: algunos conocen ediciones muy cuidadas hasta en 1973. Sin embargo no fueron décadas propicias a que los autores recrearan su vida. Todo cambia cuando Casona escribe esta obra formidable cuyos editores comparan con algunas de las que hemos mencionado antes para certificar su superioridad (Balseiro, p. XIV, Sáinz, p. 16): magistral en términos dramáticos, y desafortunada en sus referencias históricas. Los diálogos son veloces, chispeantes, y revelan una profunda psicología de los personajes. Sin embargo la ambientación se basa en acumular leyendas apócrifas; y ello a pesar de que a esas alturas del siglo XX la crítica especializada ya había despejado bastante la maleza biográfica de Quevedo descartando anécdotas fraudulentas. Casona compone un soberbio texto literario ignorando algunas evidencias: incluso el mismo título remite a la leyenda de las espuelas que narró Tarsia. La obra recrea dos períodos diferentes: los últimos días de Felipe III (con abundante humor negro en una taberna, ataques a Góngora y la consabida pelea con Pacheco); y 20 años después, con Felipe IV (le salva la vida a una prostituta con la que luego conversa, en un episodio totalmente inventado por Casona; se enfrenta a Olivares en un clímax de adulteraciones históricas; y finalmente sale de la prisión de San Marcos para morir en su hogar, tras una escena final alegórica en la que se exalta la pureza del pueblo: un eco social y reivindicativo admirable, en aquel contexto sociopolítico de la dictadura franquista). Se prescinde de la evidencia en especial durante el enfrentamiento con Olivares, quien le da a elegir entre venderse al Poder (y aceptar una embajada en Génova) o mantener su orgullo (y acabar en prisión). Quevedo elige él mismo ir a la cárcel, en una clara renuncia del autor a mantener la coherencia histórica. Se citan versos auténticos del poeta, se recae en la leyenda del Jueves Santo y el exilio en Italia, la del poema

en la servilleta, y lo que es peor: Quevedo confiesa ante Olivares que esos versos son suyos. Sin embargo la expresión de Casona es admirable; al volver de Italia, el poeta encuentra «demasiados hidalgos en andrajos; demasiados soldados inválidos, mendigando pan» (*Teatro,* p. 387); defiende en secreto a Lope, ve una breve alegoría de los *Sueños* en escena, y reencuentra a su amada de Italia. Cuando se forma la conjura contra Osuna, identifica a los enemigos: «son todos los que se han quedado fuera del reparto: lo que no me perdonan es que no los haya comprado» (417). En suma, una obra brillante que trata de restaurar la imagen seria de Quevedo sin ajustarse demasiado a los datos históricos; un receptáculo icónico de anhelos colectivos, en un momento muy difícil de la Historia de España. Como deja escapar Sáinz de Robles en su prólogo: «Quevedo como gran señor fiscal de la injusticia, soñador de un mundo mejor» (16).

29. *El insomnio de una noche de invierno,* de Eduardo Alonso (1984). En los años 70, la televisión pública española emitió programas recreando la imagen de Quevedo (Antonio Gala, *Paisaje con figuras,* 1976-1977), pero es Alonso con este Premio Azorín de Novela quien la revitaliza en los 80. La estructura es experimental, con una base narrativa circular y abundantes *flashbacks.* Menciona el memorial bajo la servilleta pero actualiza las razones de su encarcelamiento: «sois amigo del embajador francés» (108). Dibuja a un Quevedo atrapado entre Haro y Olivares, y de nuevo usa al poeta para criticar la política nacional: «trapicheos y reclamos de los que nunca pierden, de los que siempre mandan» (107); «España es sepulcro de Europa y nicho de gemidos» (201). El perfil psicológico no añade novedad pero conmueve: «es el perfecto culpable: todos lo temen, nadie lo ama» (62).

30. *Alatriste,* de Arturo Pérez-Reverte (1996-2006). (La actualización: rigor y crítica antibélica). El conocido novelista Pérez-Reverte publica entre 1996 y 2003 seis novelas sobre el capitán Alatriste, un militar español del siglo XVII, amigo personal de Quevedo, cuyas aventuras permiten mostrar la España de la época a través de un prisma muy innovador, crítico, antibélico

y modernizado[16]. Las novelas se compendian en la película de 2006, dirigida por Agustín Díaz Yanes, con las notables actuaciones de Javier Cámara en el papel de Olivares y Juan Echanove en el de Quevedo. De todas las recreaciones ficcionales de nuestro escritor, ésta parece la más rigurosa, y la que trata los datos históricos con mayor respeto. Subyace un abundante trabajo de documentación y actualización crítica tras este trabajo, ya que no aparece ni una sola leyenda apócrifa, y todas las referencias se apoyan en las investigaciones más recientes. En la primera aparición Alatriste pregunta a Quevedo por un memorial («creo que el rey y Olivares se limpian el culo con él», responde). En la segunda, hablan de una comedia que le ha encargado Olivares a Quevedo por 500 reales, sin duda una referencia a *Cómo ha de ser el privado;* Alatriste comenta acertadamente que el teatro no es su especialidad («si el pobre Cervantes lo intentó, por qué no yo», contesta). Quevedo desliza frases auténticas o coherentes («hace un frío luterano»; «maldigo la hora en que puse mi pluma al servicio de Olivares»), defiende que con Richelieu el rey francés lidera la nación al frente de sus ejércitos, mientras que con Olivares el rey está secuestrado (opiniones que, hoy sabemos, fueron las que le costaron la cárcel) y escupe comentarios antisemitas contra Olivares (intersección ideológica de intereses que estalla en *Execración contra los judíos*). Cuando se lo llevan preso, Alatriste comenta: «dicen que la cárcel de San Marcos es la más fría de España». En suma, el perfil de Quevedo aparece en esta obra muy modernizado, sin apoyaturas en leyendas apócrifas, sin idealizaciones aventureras (es feo e inteligente, y no desenvaina la espada), y por ello merece alabanza. El personaje continúa siendo el arquetipo icónico de la frustración política nacional, y, como tal, lo utiliza orgullosamente Pérez-Reverte.

31. *El mercenario del Dux*, de Vicente Álvarez (2003). (Quevedo villano; retroceso a las leyendas). Ejemplo dual de originalidad y retroceso en la recepción del poeta. Sólo Jáuregui y él, en una lista tan larga, dibujan a Quevedo negativamente: «el espíritu retorcido y ambicioso de Quevedo» (148); «Quevedo, orgulloso y prepotente, con su ponzoñosa lengua» (164); «extralimitado en la violencia física, el torvo poeta» (186); «hipócrita glotonería» (187); «¡Bebed todos! —ordenó el terrible don Francisco» (189); o al hablar de Cervantes: «quizá mi fusta alcanzase su frecuentado culo» (190). Lo presenta como un mero esbirro de Olivares, que se dedica a perseguir y torturar ciudadanos, y como un malvado que se goza en el dolor ajeno. Hay que concederle esa originalidad, pero también hay que consignarla como un retroceso hacia las leyendas apócrifas de Tarsia que parecían haber quedado superadas (dedica mucho espacio a su participación en la conjura de Venecia, que ya refutaron González Palencia, Crosby y Jauralde bastantes décadas

16. Las principales novelas, a partir de las que se escribió el guión de la película, son *El capitán Alatriste* (1996), *Limpieza de sangre* (1997), *El sol de Breda* (1998) y *El oro del rey* (2000).

atrás). Anticipándose a las críticas, el autor añade un epílogo donde afirma: «Faltar a la verdad no es tarea sencilla y adulterar la Historia exige un gran trabajo de documentación. ¿Quién puede asegurar lo que es verdad y lo que es tan sólo fruto de la imaginación del autor?» (329). Después del descaro cínico que hemos visto en algunas novelas del XIX, poco puede ya sorprendernos. En cualquier caso, parece razonable afirmar que los rasgos que esta novela intenta añadir al perfil público de Quevedo no van a crear escuela; lo que sí demuestra es la atracción de algunos autores por las leyendas apócrifas.

32. *Unas espuelas de oro robadas,* de Amparo Boquera (2008). (Retroceso a las tercas leyendas). Novela cuya acción se desarrolla en el siglo XVII, en España y Venecia. Narra las aventuras de un caballero por Sierra Morena y por el mar intentando recuperar las espuelas de oro que le han robado al cadáver de Quevedo. Se nutre de las leyendas de Venecia, la enamorada italiana y las espuelas de oro.

En esta compilación no se han tratado las biografías de Quevedo, ni las científicas (que son las menos) ni las novelescas (que son la mayoría): Fernández-Guerra, Astrana, Porras, Merimée, Bouvier, Espina, Campoamor, Cardenal, Vizcaíno, o Gómez de la Serna merecen ser tratados en otro lugar. Respecto a todas esas obras supuestamente biográficas, es forzoso destacar la tozuda pervivencia de las leyendas apócrifas por encima de las investigaciones históricas: en suma, la férrea resistencia a modernizar la imagen pública de Quevedo. Veamos a continuación cómo el canon académico ha ido presentando a nuestro escritor a lo largo del tiempo en las escuelas e institutos de España.

En 1856 el Parlamento Español aprobó la ley reguladora de la enseñanza conocida como Ley Moyano, fundamento del sistema educativo español durante más de cien años. La edición de manuales de literatura para estudiantes debía seguir cuestionarios oficiales, con los inherentes problemas de selección del canon literario[17]. En relación a Quevedo, los primeros manuales caen bajo la influencia de las opiniones negativas de Menéndez Pelayo, que ya había achacado al poeta «vicio de la forma, vicio del contenido» (325) con el cual «Quevedo se pierde por lo profundo, como otros por lo brillante» (326), y «se deja arrebatar del torrente del mal gusto» (346)[18]. Estas opiniones y otras similares arrastraron a los manuales durante mucho tiempo, mezclándolas además con el problema de la formación del carácter nacional, pues nacionalidad y lengua eran cuestiones inherentes a las Historias de la literatura del XIX, y su ima-

17. Así lo señalan Núñez y Campos en *Cómo nos enseñaron a leer:* «estas historias de la literatura son responsables de la selección de autores que, por razones lingüísticas, literarias, didácticas, morales, ideológicas y políticas, han pasado a formar parte del canon literario moderno» (54), y destacan «la ceguera de la crítica del XIX frente al Siglo de Oro» (94).

18. Tampoco era Menéndez Pelayo original en estas opiniones: ya en 1805 Martínez de la Rosa había condenado a los poetas del XVII por extravagantes y por ofensores del decoro verbal (Navas, p. 154).

gen escindida presentaba a Quevedo como un genio muy peligroso. A medida que avanza el xx los manuales se van despojando de verbalismo nacionalista, pero siguen anclados en el grave problema de la difusión de leyendas apócrifas, contribuyendo así al caos sobre su recepción: téngase en cuenta que con estos libros se educaron generaciones enteras de españoles que, a su vez, luego pasaron a convertirse en los autores y en el público de más obras sobre Quevedo. Tras la Guerra Civil se retrocede al discurso nacionalista y a la tentación de convertirle en un héroe que encarne las esencias defendidas por la dictadura; y ya con la Transición se vuelve a utilizar una imagen pública suya de «encarcelado por motivos políticos».

Antonio Gil y Zárate (1842) escribió uno de los manuales más antiguos y reeditados, libro de texto obligatorio en los institutos de toda España durante decenios. Liberal moderado, sus ideas nacionalistas fueron fundamentales en la consolidación del canon junto con Mendéndez Pelayo. Quevedo es un licor fuerte que debe ocultarse: «ninguno que merezca ser tan estudiado, y ninguno, sin embargo, que convenga menos poner en manos de la juventud. Modelo peligroso para principiantes dispuestos a contagiarse», pues aunque elogia su profundidad y uso de la lengua, «si se tiene en cuenta el buen gusto, la moralidad y la decencia, habrá que posponerle a todos» (193); advierte lo escindido de su recepción: «muchos creen que fue un bufón con trato de truhanes y gente de mala vida, pero era un caballero» (194). Ayudó a difundir las falsedades de su biografía: el exilio en Italia y la cárcel por el poema en la servilleta. Manuel de la Revilla (1872) repitió los estereotipos mencionados: «hinchazón del estilo [...] mal gusto» (410). Insiste en las leyendas apócrifas: teólogo con 14 años, misógino: «el trato con mujeres corrompidas inficionó en edad muy temprana su corazón» (624), exilio en Italia, conjura de Venecia, servilleta y prisión «hasta que se reconoció su inocencia» (625); lamenta su longevidad popular entre chistes, «personificación legendaria de la sátira», y eso a pesar de que «arrojó a las llamas sus poesías con todos los manuscritos» (626). Con todo, es príncipe de la literatura nacional «que sólo halla rival en el inmortal autor de *Don Quijote*» (631). Hermenegildo Giner de los Ríos (1899) funda con su hermano Francisco la Institución Libre de Enseñanza y empieza a imprimir cierto giro a la proyección de Quevedo en la escuela: «acaso sea el más serio de nuestros pensadores, vestido con el ropaje alegre de la broma»; «de él procede la escuela realista de la literatura española» (169); «enemigo del fraude, se granjeó terribles enemistades» (170); asegura que en muchas obras no se le ha comprendido bien. Sigue difundiendo la leyenda del Jueves Santo y el exilio a Italia, y lo compara con Cervantes y Calderón.

En los primeros años del xx, resulta curiosa una *Gramática de las Hermanas Carmelitas (libro de la alumna)* que pone a Quevedo como ejemplo de «honestidad de la elocución» por su «virtud de ennoblecer las voces más comunes» (424). José Coll le llama «el chistosísimo

Quevedo» (129); Ángel Salcedo le exculpa por «la atmósfera de mal gusto que se respiraba» en su época (280), y Martínez Pineda insiste en que era una época de «degeneración» y «vicios» en su libro sugestivamente titulado *Lengua Patria* (92). También Cejador y Frauca afirma osado que «su españolismo le llevó a batallar contra el depravado estilo de Góngora» (167) o que «no puede gustar a los políticos modernos de Europa por ser tan contrarias sus doctrinas a las del imperialismo pagano» (161). Victoriano Poyatos, achaca al poeta un «exceso de ingenio» (274); Fitzmaurice-Kelly sigue difundiendo las leyendas y llega a afirmar que «Quevedo valía más que sus obras» (280); y Junemann también las difunde y se atreve a declarar: «por más que los franceses se lo arroguen, el estilo cortado moderno es creación de Quevedo» (88); Ángel Lacalle aún considera al *Buscón* «excesivo, porque no se detiene ante pormenores repugnantes» (150). Desde 1921 hasta 1977, el manual de Hurtado y González-Palencia conoció doce ediciones, y fue el primero en sistematizar seriamente las obras de Quevedo. En su primera edición seguía todas las leyendas de Tarsia, como la del Jueves Santo y la fuga a Italia, pero ya en la de 1949 había cambiado de opinión: «no puede admitirse esta leyenda» (523). Certifica la escisión entre el gran intelectual y el peligroso corruptor: «cayó en una especie distinta de obscuridad, que fue la de los conceptistas» (611), y fluctúa entre un óptimo análisis y el lastre del antiguo caos biográfico. Manuel de Montoliu (1930) difunde todas las leyendas y deja entrever la influencia de una ideología extremadamente conservadora, asimilada en los muchos años que pasó en la Alemania de la época: el siglo xvii sufre una «hipertrofia del sentido aristocrático» que les aleja del «espíritu popular nacional, que es el eterno solar que las nutre de savia vital» (413). Además del «amaneramiento» en las formas, cree que «la corrupción carcomía las bases del Estado» porque los políticos «empujaban al abismo de su perdición a la malaventurada España» (431). Añade que Quevedo confesó haber escrito todo cuanto podía causarle daño, que consiguió su propia libertad con una carta conmovedora, y que algunos de sus textos son «periodísticos» (434). Y se suma al comentario del hispanista escocés Fitzmaurice-Kelly, amplificándolo: «en Quevedo tenemos un caso patente de un hombre superior a su obra, así como lo fue, evidentemente, a su época» (447). Ángel Valbuena Prat (1937) escribe uno de los más importantes manuales de literatura de todos los tiempos. Su obra, novedosa y original en muchos aspectos, se publica en Barcelona en plena Guerra Civil; sigue usándose en ámbitos escolares hasta 1968 y reeditándose hasta bien entrados los años 80 (en 1990 aún la teníamos por lectura obligada en la Universidad Complutense de Madrid). Llama a Quevedo «el humanista barroco de los contrastes» y advierte que se ha visto «envuelto en una especie de leyenda heroica que conviene reducir a sus verdaderos límites» (ii, 113). Actualiza la biografía del poeta al considerar falsa la leyenda del exilio en Italia, aunque aún admite la de Venecia; considera que «es desleal su forma de argüir contra los parti-

darios de Santa Teresa», pero que, como escritor patriótico, es «de una extraña modernidad de pensamiento y expresión, que hace pensar en las reacciones siguientes sobre la crítica del setecientos y aun sobre la Generación del 98» (II, 133).

Tras la Guerra Civil, conviven obras de marcada ideología nacionalista amoldadas a la dictadura militar con otras que, ya en el exilio y total libertad, o ya en España dejando grandes lagunas, aplican un gran rigor historiográfico y literario. Entre las primeras mencionemos la de Florentino García de Andoín: «la Edad de Oro de nuestra literatura, síntesis del Espíritu Nacional» (249); la de Colodrón Morán, cuyas razones para justificar la exclusión escolar de Quevedo nos llenan de perplejidad: «porque pudiera suceder que los peores estudiantes, nada aficionados a la literatura, fueran las únicas obras que leyeran»[19]; o la de José García López, que ambienta la biografía legendaria de Quevedo con peculiar insistencia en el posesivo: «el siglo XVII señala la pérdida de nuestra hegemonía política y da al traste con buena parte de Nuestro Imperio» (238). Entre las segundas, José Manuel Blecua (1943), egregio quevedista, publica un manual que es un auténtico monumento a la honestidad y al rigor; no cuenta ni una sola leyenda, pues él colaboró decisivamente a derrumbar varias de ellas. Incluso cuando no contaba aún con las certezas sobre las acusaciones de conspirar para Francia, prefirió no seguir difundiendo la leyenda de la servilleta, y escuetamente consignó: «por causas desconocidas, padeció cuatro años de cárcel» (27). Sus antologías literarias siguen publicándose hoy en día; su manual, premiado por el Ministerio de Educación en 1957, continuó editándose hasta 1974. Guillermo Díaz-Plaja (1943), poeta y crítico de profunda inspiración religiosa, difunde todas las leyendas y dibuja al poeta como un ejemplo de pesimismo político sobre la decadencia española debida a «el afeminamiento de las costumbres, los privados, y la victoria de la vida material sobre la vida espiritual» (217). Ángel del Río (1948), como otros españoles, tuvo que exiliarse de su país. Catedrático de la Universidad de Nueva York, propala todas las leyendas apócrifas, pero le describe con admiración: «activo, noble, heroico» (308), y de «noble pasión intelectual que le lleva a defender la justicia, la virtud, el derecho» (311). Juan Luis Alborg (1966), de lectura obligada aún hoy en las universidades españolas, para quien Quevedo nunca «sufre períodos de eclipse o disfavor» (591), colabora a erosionar la recepción más tradicional: acepta la leyenda de Venecia pero niega la del Jueves Santo. Duda, junto a Blecua, de la leyenda de la servilleta y admite que «en nuestros días se pone en entredicho la silueta tradicional del mártir, vejado por la arbitrariedad del Conde-Duque» (595). Destaca que en algunos textos Quevedo defiende a las personas negras y arremete

19. En su prólogo afirma: «como profesores oficiales y católicos, no debemos leer obras sin permiso: la Iglesia, divina por su origen y por su función, tiene que condenar los libros opuestos a las costumbres morales cristianas». Exégesis curiosa en 1951.

contra la conquista de América; y considera que el poeta instrumentaliza al Evangelio y a los judíos como parapeto para atacar en clave a los poderosos del momento.

Max Aub (1966), el gran escritor de la Generación del 27 exiliado en México, publica allí un manual de profunda huella ideológica: con la Contrarreforma «había que borrar del mapa el luteranismo, el erasmismo, lo musulmán, lo judío; y cobró fuerza en España la utopía católico-peninsular» (23). Realiza un análisis sociopolítico y económico del contexto del Siglo de Oro en términos críticos. Y en la línea de Alborg y Blecua, se niega a aceptar leyendas apócrifas sobre Quevedo: «la famosa Conjuración de Venecia nunca se ha puesto en claro», y duda de la leyenda de la servilleta: «no es nada seguro que este memorial fuera la causa de su prisión»; admira en el poeta «una pasión evidente por el bien de la patria» (93) y describe a un intelectual aplastado por «un Poder político que sólo podía gozar de lo mal habido» (97).

En 1970 entra en vigor la Ley General de Educación (EGB, BUP y COU) que rige hasta principios de los 90, sustituida por la actual LOGSE. Los libros de texto editados en los años 70 y 80 revelan una gran influencia de los avances de la crítica literaria, negándose a difundir leyendas apócrifas y mostrando en general a un Quevedo que sufre la persecución de Olivares y muestra un perfil escindido. Los manuales de

la editorial Luis Vives revelaban especial rigor y respeto, huyendo del nacionalismo y esmerándose en un tratamiento bastante neutro de la información. Podría considerarse que la Transición democrática española sentó bastante bien a estos manuales, salvo que se consideren como presión de aquel contexto histórico ciertas alusiones que podrían identificar al poeta con luchadores antifranquistas, al usar el mismo lenguaje que se usaba con ellos: «llegó a ser encarcelado durante cuatro años por motivos políticos» (Muñiz, p. 138). A finales de los 80 se editan sin embargo algunos manuales como el de la editorial Santillana, donde se vuelve a caer en vicios pasados, con desparpajo en la presentación de autores y sustentando afirmaciones sin base como asegurar que *Érase un hombre a una nariz pegado* «retrataba a un párroco rural muy amigo suyo», difundiendo chistes (como el del carro con tierra de Toledo, el de la reina coja o el del caballero que le da pie) y leyendas como la de Venecia (Alzu, p. 152). Ello evidencia lo arduo que resulta modernizar en España la recepción de Quevedo, y la tenaz resistencia que muchos oponen a respetar un perfil público libre de leyendas y fábulas.

Por otro lado, en el siglo XIX y parte del XX se vendieron cientos de cuadernillos y pliegos en las calles españolas con supuestas anécdotas y poemas de Quevedo. Representan el estrato más bajo de la afición popular por el poeta, una extensa subcultura sin orden ni concierto, en la que todo valía. Ya vimos que de ello se queja, de forma hipócrita, Antonio de San Martín; aun sabiendo que él inventa sobre Quevedo, se lamenta de que otros inventen en soportes económicos inferiores al suyo. Me limito a comentar un par de estos cuadernillos.

1. Quevedo, *Chistes, chascos, chascarrillos y epigramas,* 1897. 4ª edición.

Empieza con un «prólogo auténtico escrito por don Francisco de Quevedo con carboncillo en las paredes de la prisión de San Marcos» y por si nos queda duda, especifica: «mide tres metros y medio de largo por dos y medio de ancho, y está en el centro de la torre de la derecha». Y sigue un largo poema que rima cual cuaderna vía: «sufro el rigor de la intriga / y al silencio se me obliga / pregonando la traición; / temerán un revolcón / si me dejan defender; / el rey no debe saber / de mi prisión los azares. / ¡Qué injusto es Olivares / con quien no debiera ser!». De los muchos chistes que se consignan, algunos aún existen (¿Quién es el muerto? El que va en la caja; y le dijo a una reina coja «entre el clavel y la rosa, su majestad es-coja»); otros aparecen en Tarsia y hasta en el libro de texto de Santillana de 1987 (el rey le dice que no pise sus tierras durante un tiempo y al día siguiente aparece montado en un carro lleno de tierra de Toledo). Todos llevan la etiqueta de «auténticos» y se les pone incluso fecha («8 de noviembre, 1630: desde que Dios creó a Adán / y Eva probó aquella fruta / te he visto de prostituta / en la calle de San Juan») y se repite el motivo de Quevedo soltando groserías a las chicas descaradas («hacerme hablar pretendéis / os chocará mi hidalguía; / pero más os chocaría / otra cosa que no veis. / Mas a qué gastar pamplinas / con quien no entiende las cosas. / Sois todas unas liosas, /

iros a fregar ¡gorrinas!»). Y se atreve a transcribir «Oigo, patria, tu aflicción» de Bernaldo López García como si fuera de Quevedo.

2. *Libro de chistes, ocurrencias, chascarrillos y travesuras de don Francisco de Quevedo,* 1850. Resume su biografía: «la historia de Quevedo es una continuada serie de lances y trapisondas en que continuamente se hallaba envuelto». Escatológico ante Felipe IV: si se le escapa una ventosidad («es un desgraciado que ha salido huyendo de la quema») o si ventosea tras ser pateado en el trasero por el monarca («¿a qué puerta llamará SM que no le contesten?»)[20]. El libro repite también una de las leyendas de Tarsia: haciendo testamento le preguntaron si quería pagar música para su entierro, y dijo: que la pague el que la oiga.

Consigno ahora el conjunto de rasgos psicológicos de su recepción. De mi lectura de todas estas obras de ficción y manuales de literatura, he podido extraer un resumen de rasgos psicológicos, positivos y negativos, que se le han ido achacando a su imagen pública a lo largo de 365 años, formando el siguiente cuadro, siempre tentativo y provisional:

Imagen positiva	Imagen negativa
	Bufón egoísta y amargado
	Ambicioso, servil-adulador, imprudente
Héroe nacional anti-decadencia	Temerario, espía filofrancés
Integridad, valentía indomable, sinceridad	Cruel, doble personalidad, esquizofrenia
Audaz, objeto de persecución injusta	Indecente, sin ternura, lujurioso, violento
Estoico, caballeroso, romántico	Grosero, inmoral, rencoroso
Campechano, jovial, vividor, pasional	Vicio, oscuridad, estilo afectado
Buen humor, ingenioso, mordaz	Farsante, vendido al Gobierno de Olivares
Maestro del lenguaje	Erudición superficial, filología anticuada
Autenticidad, independencia, insobornable	Anacrónico en política, economía y filosofía
Intelectual, vasta cultura, idiomas	Imperialista, providencialista, blasfemo
Animal político, pre-periodista	Clasista, antisemita, misógino y racista
Patriota, religioso, católico ortodoxo	
Respeta pobres, soldados, negros e indígenas	

20. Esta brma se relaciona con el chiste escatológico de Quevedo por antonomasia, que todo el mundo conoce en España y que incluso hallamos citado por un profesor (Vélez-Sainz, 2004, p. 274n) y un escritor (Goytisolo, p. 117): durante su época de secretario del virrey en Sicilia, caminando un día por la calle siente urgentes deseos de hacer de vientre; una italiana le ve por detrás, defecando entre dos carros, y exclama «¡Che vedo!», a lo que el poeta replica: «Vaya, incluso por mi trasero me reconocen».

Una vez analizada la evolución diacrónica de su recepción, para comprender a qué se debe la persistencia de Quevedo como personaje de ficción durante un tiempo tan extraordinariamente largo podemos recurrir a una interpretación esencial de las funciones simbólicas y los arquetipos en el inconsciente colectivo. Resulta ineludible destacar que desde el siglo XIX su figura pública pasó a convertirse en encarnación icónica de todas las injusticias hispánicas. Vladimir Propp definía la función narratológica como la «acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga» (33), y es conocida su división de personajes básicos de un relato: Agresor, Donante, Auxiliar, Princesa, Mandatario y Héroe. La función simbólica de Quevedo en el modelo elemental del imaginario colectivo es la del Héroe y por ello es emblemático en España. Sin embargo, se trata de un héroe con ciertos elementos divergentes del modelo narratológico que lo hacen particularmente atractivo para la sensibilidad romántica. Si aceptamos que los arquetipos son imágenes del subconsciente global, una especie de memoria biológica común a todos los seres humanos a lo largo de todas las épocas, entonces la vigencia del mito de Quevedo parece más comprensible. En la visión popular de la relación entre el escritor y Olivares se cumplen algunas de las fases narratológicas básicas de Propp: la complicidad involuntaria (la víctima es engañada y ayuda así a su agresor, a su pesar) viene marcada por la participación del escritor en el Gobierno, que ilustra los peligros de que el Poder atraiga y luego devore a los intelectuales en cualquier época; la persecución del héroe remite al encarcelamiento injusto de Quevedo; y el castigo final (el antagonista o agresor es castigado) se cumple cuando el valido pierde el favor real y es desterrado de la Corte.

Sin embargo este castigo sólo se cumple a medias, porque en el imaginario colectivo hispánico los personajes heroicos arrostran con frecuencia un destino fatalista («qué buen vasallo / si hubiese buen señor», reza el *Mio Cid)*. Y desde luego no se ejecuta la fase de la coronación (boda o triunfo final). La secuencia difiere así de la estructura narrativa del cuento folclórico: el héroe (Quevedo) confía en el villano (Olivares), luego descubre su falsedad, se enfrenta a él y sufre graves persecuciones por decir la verdad; cuando el villano es apartado, el héroe no regresa de forma apoteósica sino que sufre un inicuo olvido y se retira para morir en su castillo. Según Propp, «la esfera de acción del villano comprende la fechoría, el combate contra el héroe y la persecución» (91). El arquetipo del villano es Olivares, que con malas artes aleja al rey de la realidad, de su pueblo y del héroe. Que esto no responda a la verdad histórica no sólo no resta validez al análisis; más bien al contrario, la sublimación de este modelo narratológico voceado y multiplicado durante siglos no sólo glorifica la recepción de la figura pública de Quevedo, sino que también deja a salvo el pilar central de la monarquía, al preservar su inmunidad y su inviolabilidad. Se traza un camino simbólico y político que conecta con la fuerza emblemática de los personajes arquetípicos de la Comedia

de los Siglos de Oro (véase *Fuenteovejuna* o *El alcalde de Zalamea,* y cómo los reyes siempre acaban por transferir la culpa a otros actores políticos) y que llega literalmente hasta nuestros días.

Quizá lo que nutra la especial querencia del pueblo por Quevedo sea precisamente que en nuestro modelo simbólico se produce una ruptura de la expectativa narratológica, muy del gusto de los románticos: el héroe maldito, el héroe incomprendido, el héroe injustamente maltratado. Desde Escosura hasta Pérez-Reverte, desde 1837 hasta 2006, Francisco de Quevedo no ha dejado nunca de encarnar un prototipo de desdichada mala suerte histórica, de despiadada traición pública: un mundo donde el talento es envidiado y perseguido, unas autoridades que encarcelan a los héroes y premian a los traidores, un pueblo noble que sufre y soporta el desgobierno de los inútiles; un mundo al revés. En resumen: la esencia medular de la injusticia. Quizá (sólo quizá) sea esto una forma que tengamos los ciudadanos de evadir nuestra propia responsabilidad histórica en el eventual desgobierno de nuestros reinos y repúblicas. Como hemos podido comprobar, después de 365 años evocándole, en definitiva Quevedo siempre ha sido el icono que refleja los vaivenes políticos de su país y de sus compatriotas, y todo parece indicar que lo seguirá siendo.

Bibliografía

Alborg, J. L. *Historia de la literatura española,* Madrid, Gredos, 1966.

Alemany, V., *Andanzas del Buscón Don Pablos por México y Filipinas,* ed. C. C. García Valdés, Pamplona, Eunsa, 1998.

Alemany, V., *Tercera parte de la Vida del Gran Tacaño,* ed. W. E. Retana, París, Revue Hispanique, 1922.

Alonso, E., *El insomnio de una noche de invierno,* Barcelona, Anagrama, 1984.

Álvarez, V., *El mercenario del Dux,* Barcelona, Destino, 2003.

Alzu, J. L., *et al., Lecturas de España 7,* Madrid, Santillana, 1987.

Arbesú, D., «La manipulación ideológica de las obras de Quevedo en la Inglaterra del siglo xvii», *La Perinola,* 10, 2006, pp. 317-338.

Aub, M., *Manual de historia de la literatura española,* México, Pormaca, 1966.

Barbieri, F. A., *Escritos,* ed. E. Casares. Madrid, iccm, 1994.

Bernaldo de Quirós, J. A., «*Don Francisco de Quevedo* (1848), drama de Eulogio Florentino Sanz», *Espéculo,* 33, 2006, http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/quevedo.html

Blecua, J. M., *Historia de la literatura, Bachillerato,* Zaragoza, Librería General, 1943.

Bleiberg, G., *Dictionary of the literatura of the Iberian Peninsula,* New York, Greenwood P, 1993.

Boquera, A., *Unas espuelas de oro robadas,* Zaragoza, Mira Editores, 2008.

Botella y Andrés, F., *Una noche y una aurora,* Madrid, Cipriano López, 1856.

Bourdieu, P., *The Field of Cultural Production,* New York, Columbia University Press, 1993.

Bretón de los Herreros, M., *¿Quién es ella?,* ed. S. Garner, New York, American Book, 1905.

Casona, A., *El caballero de las espuelas de oro,* ed. J. A. Balseiro, New York, Oxford University Press,1968.
Casona, A., *Teatro selecto,* ed. F. Sáinz de Robles, Madrid, Escelicer, 1966.
Cejador y Frauca, J., *Historia de la lengua y literatura castellana,* Madrid, Bibliotecas y Museos, 1915.
Coll, J., *Compendio de retórica y poética. Nociones de literatura,* Barcelona, Barcelonesa, 1901.
Colodrón Morán, V., *Historia de la literatura universal,* Granada, Sagrado Corazón, 1951.
Cortés, A., *Quevedo en el teatro, y otras cosas,* Valladolid, Colegio Santiago, 1930.
Crosby, J., *Guía bibliográfica para el estudio crítico de Quevedo,* Valencia, Grant & Cutler, 1976.
Díaz de Escobar, N., *El amigo de Quevedo: zarzuela cómica en un acto,* Málaga, A. Urbano, 1896.
Díaz-Plaja, G., *Historia de la literatura española,* Barcelona, La Espiga, 1943.
Dunton, J., *The New Quevedo. Or a Vision of Charon's Passengers,* London, E. Mallet, 1702.
Eguílaz, L. de, *Obras dramáticas,* Paris, Baudry, 1864, pp. 123-150.
Elliot, John H., «Quevedo and the Count Duke of Olivares», *Spain and its world, 1500-1700,* New Haven, Yale U.P., 1989, pp. 189-212.
Escosura, P. de la, *La Corte del Buen Retiro,* Madrid, Pinuela, 1837.
Escosura, P. de la, *También los muertos se vengan,* Madrid, Imprenta Nacional, 1844.
Fernández y González, M., *Don Francisco de Quevedo, memorias de la corte de Felipe IV: novela histórica,* Barcelona, Espasa hermanos, 1857.
Fernández y González, M., *Amores y estocadas,* Madrid, Siglo xx, 1950.
Fernández y González, M., *Amores y estocadas,* ed. Ignacio Arellano, Pamplona, 2002.
Fernández y González, M., *El cocinero de su majestad: memorias del tiempo de Felipe III,* Madrid, F. Gaspar, 1857.
Fitzmaurice-Kelly, J., *Historia de la literatura española,* Madrid, Ruiz, 1926.
García de Andoín, F., *Literatura nacional y extranjera,* Madrid, Bibliográfica, 1943.
García López, J., *Historia de la literatura española,* Barcelona, Vicens-Vives, 1950.
García Valdés, C. C., «Con otra mirada: Quevedo personaje dramático», *La Perinola,* 8, 2004, pp. 171-185.
Gies, D. T., *El Teatro en la España del siglo XIX,* Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
Gil y Zárate, A., *Manual de literatura,* Madrid, Boix, 1842, 2 vols.
Gil y Zárate, A., *Obras dramáticas,* Paris, Boyveau, 1850.
Giner de los Ríos, H., *Manual de literatura nacional y extranjera,* Madrid, V. Suárez, 1899.
Goytisolo, J., «Quevedo, la obsesión excremental», *Disidencias,* Barcelona, Seix-Barral, 1977, pp. 117-135.
Gramática teórico-práctica de la lengua castellana, del Instituto de hermanas Carmelitas de la Caridad de Vich, libro de la alumna, Barcelona, Montserrat, 1904.
Gutiérrez, C., *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literarios del poder,* Purdue, Purdue U. P., 2005.

Hall, J., *The Travels of Don Francisco de Quevedo through Terra Australis Incognita, Discovering the Laws, Customs, Manners and Fashions of the South Indians. A Novel, Originally in Spanish,* London, W. Grantham, 1684.
Hernández y Fernández, E., *Los amores de Quevedo,* Madrid, Minuesa, 1877.
Hurtado, J., y A. González Palencia, *Historia de la literatura española,* Madrid, Bibliotecas y Museos, 1921.
Jauralde, P., «Obras de Quevedo en la prisión de San Marcos», *Hispanic Review,* 50, 1982, pp. 159-171.
Jauralde, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1998.
Junemann, W., *Historia de la literatura española,* Friburgo, Herder, 1921.
Lacalle, Á., *Historia de la literatura española. Libro adaptado al cuestionario oficial,* Madrid, J. Pérez, 1929.
Larra y Wetoret, L. M. de, *La pluma y la espada,* Madrid, J. Rodríguez, 1856.
Lida, R., *Letras hispánicas,* México, FCE, 1981.
Libro de chistes, ocurrencias, chascarrillos y travesuras de don Francisco de Quevedo. Orihuela, Zerón, 1850.
Llanos, F. de, «Quevedo como personaje histórico y como historiógrafo», *III Centenario de Quevedo,* Madrid, Instituto de España, 1945, pp. 21-38.
Mancing, H., *The Cervantes Encyclopedia,* Westport, Conn, Greenwood P, 2004.
Martínez Pineda, L., *Lengua Patria. Libro de lectura para las escuelas,* Logroño, Imprenta Rioja, 1914.
Menéndez Pelayo, M., *Estudios y discursos de crítica hitórica y literaria,* Madrid, CSIC, 1942.
Mesonero Romanos, R., *Memorias de un setentón,* Madrid, Oficinas de la Ilustración, 1881.
Montoliu, M. de, *Manual de literatura castellana,* Barcelona, Cervantes, 1930.
Moreno Fuentes, J., *Los percances de Quevedo,* Barcelona, Maucci, 1881.
Muñiz, J., y M. Madrazo, *Aula de las palabras. Lengua castellana. 8 EGB,* Zaragoza, Luis Vives, 1987.
Navarro Errasti, M.ª P., «Inglaterra y Quevedo», *Letras de Deusto,* 20, 1980, pp. 149-166.
Navas Ruiz, R., *El romanticismo español,* Madrid, Cátedra, 1982.
Núñez, Gabriel y M. Campos, *Cómo nos enseñaron a leer: Manuales de literatura en España 1850-1960,* Madrid, Akal, 2005.
Orellana, F., *Quevedo, novela histórica,* Barcelona, Salvador Manero, 1857.
Peers, E. A., *Historia del movimiento romántico español,* Madrid, Gredos, 1967.
Pérez-Reverte, A., *El capitán Alatriste,* Madrid, Alfaguara, 1996.
Pérez-Reverte, A., *Limpieza de sangre,* Madrid, Alfaguara, 1997.
Pérez-Reverte, A., *El sol de Breda,* Madrid, Alfaguara, 1998.
Pérez-Reverte, A., *El oro del rey,* Madrid, Alfaguara, 2000.
Pinto, L., *Pierre Bourdieu y la teoría del mundo social,* México, Siglo XXI, 2002.
Poyatos y Atance, V., *Resumen de historia literaria,* Bilbao, SATP, 1909.
Propp, V., *Morfología del cuento,* Madrid, Fundamentos, 1971.
Quevedo, F. de [atribuido], *Chistes, chascos, chascarrillos y epigramas,* Madrid, Apaolaza, 1897.
Quevedo, F. de, *El Buscón,* ed. D. Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1980.
Quevedo, F. de, *Fortune in her Wits,* tr. J. Stevens, London, R. Sare, 1697.
Quevedo, F. de, *Hell reformed or A glasse for favorits.* Trans. E. Messervery. London, E. Griffin, 1641.
Quevedo, F. de [atribuido], *Morality from the Devil. Quevedo in England,* London, M. Cooper, 1743.

Quevedo, F. de, *Obras completas,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1952.
Quevedo, F. de, *Obras de don Francisco de Quevedo,* ed. A. Fernández-Guerra, Madrid, BAE, 1859.
Quevedo, F. de, *The Visions,* tr. J. S. Gent, London, T. Haly, 1682.
Quevedo, F. de, *The Works of Don Francisco de Quevedo*, Edinburgh, J. Mundell, 1798, 3 vols.
Quevedo, F. de, *Visions,* London, M. Cooper, 1755.
Revilla, M. de la, *Principios generales de literatura,* Madrid, Tipografía Colegio Nacional, 1872.
Río, Á. del, *Historia de la literatura española.* New York, Dryden P, 1948.
Rosales, L., *Pasión y muerte del Conde de Villamediana,* Madrid, Gredos, 1969.
Salcedo y Ruiz, Á., *Resumen histórico-crítico de la literatura española,* Madrid, Calleja, 1910.
San Martín, A. de, *Aventura de don Francisco de Quevedo: narración histórica,* Madrid, Montegrifo, 1883.
San Martín, A. de, *Aventuras galantes de Quevedo,* Barcelona, Ediciones Petronio, 1973.
San Martín, A. de, *El casamiento de Quevedo,* Barcelona, Maucci, 1886.
San Martín, A. de, *Las bendiciones de Quevedo,* Barcelona, Maucci, 1881.
San Martín, A. de, *Quevedo y el Conde Duque. Novela original,* Madrid, M. y Martí, 1875.
Sánchez, A., «Quevedo, figura literaria», *Homenaje a Luis Morales Oliver,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, pp. 563-585.
Sanz, E. F., *Don Francisco de Quevedo,* Madrid, C. González, 1856.
Serra, N., *La boda de Quevedo,* ed. C. Mata, Pamplona, EUNSA, 2002.
Tamarit Ponce de León, R., *Cosas de Quevedo: comedia en verso,* Almería, J. V. Sangerman, 1863.
Tarsia, P. A., *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas,* ed. F. Pedraza, Madrid, Ara Iovis, 1988.
Torres Villarroel, D. de, *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte,* ed. R. Sebold, Madrid, Espasa-Calpe, 1966.
Valladares y Saavedra, R. de, *Las obras de Quevedo: comedia en un acto,* Madrid, C. González, 1853.
Valbuena Prat, Á., *Historia de la literatura española,* Barcelona, Gustavo Gili, 1937, 2 vols.
Vélez-Sainz, J., «Quevedo Resting on his Laurels: a (topo) graphical *Topos* in *El Parnasso español*», *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age,* ed. F. de Armas, Lewisburg, Bucknell University Press, 2004, pp. 257-278.