

Aproximación crítica a la lírica amorosa de Quevedo

POR

JOSE M.^a POZUELO YVANCOS

Aunque gran parte de los juicios peyorativos que se han venido sucediendo sobre la lírica amorosa de Quevedo pueden considerarse como superados, es preciso todavía hoy abordarla como un objeto problemático, tal como lo hacía hace dos décadas Otis Green (1). En parte el origen de este carácter habría que buscarlo en las inquietantes cuestiones que la crítica de nuestro siglo de Oro se viene planteando a la hora de situar el fenómeno estético de la lírica amorosa dentro de un marco mucho más amplio: el de la personalidad humana y social de Quevedo, cuyos atractivos perfiles han desviado la atención de los estudiosos hacia los aspectos más directamente relacionables con su posición crítica en la España de Felipe IV. Quienes lo han visto como representante de un izquierdismo radical han enarbolado la bandera de Quevedo, estandarizando el más representativo de una conciencia intelectual elevada al radicalismo por la propia urgencia de los problemas españoles. Para ellos Quevedo es antes que nada un español preocupado, una conciencia despierta en quien se agudiza de modo extremo el choque de la cruda realidad con los desvirtuados sueños de grandeza y poderío carismático de los que aún los Aústrias Menores se sentían herederos obligados. En nuestro autor se personaliza —porque su biografía así lo indica— la quiebra,

(1) OTIS GREEN, tras recorrer los principales juicios emitidos por la crítica acerca de la lírica amorosa quevediana afirma que la misma constituye hoy un problema crítico de urgente solución. Cf. OTIS GREEN "El amor cortés en Quevedo" Zaragoza, 1965, pág. 15.

tremenda en el Barroco, del espíritu de la Edad de Oro, esa idílica preponderancia de la clase intelectual hispánica, constantemente rememorados por Quevedo en sus soledades de la Torre de Juan Abad, idílico reducto de un humanismo renacentista que llega a inquietar por su miópica necesidad. Convengo con quienes urgen la necesidad de un estudio serio sobre la personalidad de Quevedo que, si bien la considerase en su conjunto, supusiera una reflexión acerca de lo que Quevedo hombre-escritor significa como conciencia de desastre integral por encima de las ya muy estudiadas implicaciones concretas de su vida política (2). Pero también es cierto que este estudio, necesario y cada vez más atendido, no puede redundar, como así ha venido ocurriendo, en detrimento de formidables parcelas de su obra como la poesía religiosa y amatoria, mucho más cuando el Quevedo poeta explica e ilumina la penetración en un estilo que la mayoría de las veces es el mejor documento, y desde luego para la crítica literaria el más representativo, de cuanto lega un autor a la posteridad. La crítica actual sobre nuestro siglo de Oro literario contempla una nueva sensibilidad hacia los fenómenos estéticos a la vez que logra desembarazarse de multitud de prejuicios que atañían tanto a la consideración decadente del Barroco como a juicios concretos sobre el estilo o la creación verbal, entre los que la lírica de Quevedo ha corrido con la peor suerte.

Otros críticos se han visto acuciados por la necesidad de descubrir el alma quevediana tras la oscura hojarasca de la recreación verbal que presenta su obra satírica. Es cierto que ésta se impone al lector actual como la vertiente más profunda y creadora del estilo de Quevedo. La corriente estilística ha propinado al autor los estudios más valiosos de que contamos, centrados todos ellos en la "estilística de las muestras". La palabra es en Quevedo un modo de manifestación de su espíritu; la troquelación del lenguaje y las traslaciones de sentido suponen según Spitzer la antítesis de "una búsqueda de la vida y una huída ascética de la vida" o como la oposición entre vitalidad y norma, entre realidad y visión, entre formas heredadas y perspectivas de recreación. El conceptismo de las páginas satíricas operaría a modo de ingeniosa huida de la inoperante realidad en términos de una visión desrealizadora que cuando en Góngora significa la iluminación del objeto, en Quevedo lo es como sarcástica y —¿por qué no?— luminosa agudeza y dificultad

(2) En efecto, de la muy extensa bibliografía quevediana los aspectos relacionados con su posición política ocupan la mayor parte, tanto en sus biografías como en estudios de conjunto o reflexiones en torno a su obra. Cf. *Lira* "Visión política de Quevedo". Seminario de problemas hispanoamericanos. Madrid 1948 y el formidable ensayo de SEGUNDO SERRANO PONCELA "Quevedo hombre político". En "Formas de vida hispánica. Madrid, Gredos, 1963.

de ingenio (3). El profesor Muñoz Cortés insistía hace tiempo en estos extremos, embarcando a Quevedo y Vélez de Guevara en una misma aventura de dislocadas pero fértiles consecuencias: la de ofrecer una infrarrealidad y la distorsión de las formas que le es propia, como realidad, actuando en un sentido no figurado sino realista, hiperrealista podríamos decir, a través de su palabra. La elección de un vocabulario determina y explica el mundo que manifiesta y la intencionalidad perseguida por determinado autor (4).

La poesía satírica o la moral, aún el complicado entresijo de los Sueños o la severidad de "La Política de Dios", creo que pueden entenderse como puntos conexos de una línea en la que Quevedo se explica, línea si no uniforme sí orientada toda ella a la oposición de una subjetividad preocupada con una realidad deformada en su propia raíz, roídos todos sus valores por la desidia moral de una época desgraciada. Sus obras satíricas pueden entenderse como la opción —no realizada conscientemente— por la aprehensión de unos objetos que sólo desde la óptica de la deformación que en definitiva significa el conflicto serparecer, alcanzan cabal expresión. Cuando Quevedo organiza el desfile de los condenados, actúa como Diablo Cojuelo o como más tarde Gracián por boca de Critilo: desenmascarar la realidad de su futil apariencia de formas para ofrecerla al lector tal como ella era en realidad; aunque con las naturales reservas que me impone el objeto de este estudio ajeno a la obra satírica de Quevedo, contemplo su obra satírica como una observación hiperrealista de una sociedad sin sentido, la deformación estética tiene una portentosa ambición realista, si bien, como se ha señalado, en términos de infrarealidad.

El objeto de este trabajo apunta hacia el cuestionamiento del sentido de una lírica amorosa de Quevedo. ¿Qué significan sus sonetos amorosos dentro de este mosaico? ¿Qué ocurre cuando el Quevedo crítico, infrarrealista, convierte su risa en llanto, en grito, al margen de la realidad cotidiana, al margen del enjuiciamiento crítico? ¿Qué sentido personal o artístico puede tener una lírica abocada hacia una tradición petrarquista, cortés o neoplatónica, erigida a modo de introspección sobre la propia experiencia dolorida? ¿Es esta poesía el resultado final

(3) Cf. el importante trabajo de LEO SPITZER "Zur Kunst Quevedos in seinem Buscón". Arch. Romanicum XI, 1927.

(4) A tan importantes conclusiones llega el profesor MUÑOZ CORTES tras su detenido estudio y análisis del poema "Visita de Alejandro a Diógenes Cínico" que le parece como "una lucha entre la vitalidad y la forma, un alto ejemplo de un drama intenso en su época...". Tal lucha la ve reflejada MUÑOZ CORTES sobre todo en el vocabulario manejado por Quevedo que considera como una muestra de la oposición de los planos idealista e infrarrealista. Cf. MUÑOZ CORTES "Sobre el estilo de Quevedo" en Mediterráneo IV, n.º 13-15; reimpresso en Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras. Núm. 3-4. Curso 1957-58, por donde cito.

de los idílicos intentos de vida retirada que constantemente llevaban a nuestro autor a los escondidos parajes de su Torre de Juan Abad? ¿Significa la nostalgia de una tradición áurea en que Quevedo se limitó a recrear a los autores de su preferencia? No creo que la crítica pueda nunca explicar el fenómeno de creación individual sino desde las limitaciones que el silencio de un autor le impone; llegar a las intenciones de un escritor no es nunca tarea fácil, menos aún en el caso de Quevedo (5). Pero sí creo necesario adelantar ahora una serie de precisiones a los tópicos críticos que su poesía de tono serio en general y la amorosa en particular han venido despertando.

He dicho más arriba que a la lírica amorosa quevediana le había caído en suerte, trágica fortuna, la de pertenecer a un autor que encuentra en el plano satírico una perfecta coherencia entre obra y vida en tanto que sus obras satíricas y festivas nacen como respuesta pronta y genial a unos definidos estímulos suficientemente compartidos además por sus compañeros de generación (6). No ocurre así en cambio en el plano amatorio donde todos los intentos de reconstrucción biográfica han resultado infructuosos. Resulta decepcionante encontrarse con que las noticias referidas a la vida amorosa de Quevedo no ocupan sino una muy exigua página de las muchas dedicadas por sus biógrafos a su intensa vida (7). Creo que habría que buscar aquí una de las causas del

(5) En realidad, pese a la cantidad de biógrafos que ha tenido, Quevedo es aún el más desconocido de nuestros clásicos, no tanto en lo que se refiere a fechas y documentos públicos (se puede recorrer casi al día los viajes de Quevedo y su paso por los tribunales en demanda de la Torre de Juan Abad) como en las intenciones que le movían, y lo que rodeó a los más importantes hechos de su vida: relaciones con el Conde-Duque, intenciones del Duque de Osuna, y su participación en la conspiración de Venecia, las causas de su prisión, etc. Lamentablemente Quevedo se nos escapa en los más importantes acontecimientos de su vida.

(6) Podría profundizarse, empero, sobre las coincidencias estilísticas entre Quevedo y Vélez de Guevara o Gracián. Ellos nos proporcionarían, creo, la clave de la razón del "concepto" como modo de respuesta común a unas mismas encrucijadas creativas. Vid el estudio de MUÑOZ CORTES "Aspectos estilísticos de Vélez de Guevara en su "Diablo Cojuelo", en Rev. de Filología Española, XXVII, 1943, donde se intenta una aproximación al talento de Vélez y a su respuesta ante la problemática barroca, desde su estilo. Sí se encuentran muy desarrollados los estudios concretos sobre un autor o una obra (por ejemplo los dedicados a "Los Sueños" o "El Buscón", que se multiplican de año en año), pero insisto en la falta de un estudio de conjunto sobre el lenguaje conceptista, por este camino podría explicarse el auténtico sentido del Barroco como creación literaria.

(7) La abundante documentación recogida por ASTRANA, GONZALES PALENCIA, CROSBY, etc., que tanto ilumina la vida pública del escritor, deja siempre en la oscuridad la zona de la vida íntima de Quevedo. Aparte de oscuras y no documentadas relaciones amorosas de Quevedo en Alcalá (ASTRANA no aporta documento alguno sobre la disputa de Quevedo con un rival por el amor de una mujer; cf. ASTRANA MARIN "La vida turbulenta de Quevedo", Madrid 1945, pág. 59. Otro biógrafo, A. ESPINA, le atribuye amores con diversas damas toledanas, sin que ningún documento apoye tales atribuciones. Vid. A. ESPINOSA: "Quevedo". Madrid, Atlas, 1945, pág. 42. Ni siquiera conocemos la identidad de Lisi, ante la ignorancia de los motivos que guiaron a ASTRANA a ver en ella el seudónimo de Luisa de la

olvido que su lírica amorosa ha sufrido, hasta hace bien poco, por parte de los críticos. Muchos de ellos han entendido la totalidad de su poesía amorosa como un conjunto de experiencias reducibles obligatoriamente al campo de la creación caprichosa, una vez no responden a vivencias personales delimitables que, como en el caso de Garcilaso, Herrera o Lope, diesen sentido a los contenidos poéticos en ellas volcadas. Releer tan sólo una pequeña parte de estas críticas puede ayudarnos a entender cómo la lírica amorosa de Quevedo ha desempeñado el incómodo rol de experiencia "despegada del plano vivencial", cuando éste pareció ser a la luz de algunos críticos el único valor a tener en cuenta en poesía:

"Quand il chante de chastes amours, célébre la vertu des femmes, s'attarde á dépeindre des sentiments purs et éthérés, Quevedo nous fait entrer dans un jardin poétique ennuyeux et conventionnel, aux soupires affectés... (8).

o aquel testimonio, todavía más elocuente de Maura:

"Mas, como tengo dicho, este afortunado cortejante de varias hijas de Apolo no conoció nunca verdadero amor de mujer, y afirmación tan grave está pidiendo probanza y glosa. Bastaría para la primera este sólo indicio: A diferencia de lo que ocurre con otros grandes hombres ni una sola figura femenina se entrecruza con la suya en su biografía. Aparte de esta prueba indiciaria, por omisión, de la vida sin amor de Quevedo, existe otra, documental, que él mismo nos facilitó legándonos sus poesías amorosas. No es el repertorio acopiado hasta hoy escaso ni monocorde: lo enriquecieron año tras año sonetos, madrigales, romances y canciones; pero así como en las sátiras quevedianas refulgen incesantes las chispas del ingenio, ni una sola del amor se ve saltar en estos versos retóricamente glaciales..." (9).

Cerda, de la casa de Medinaceli. Cf. ASTRANA MARIN "La vida turbulenta... cit., pág. 518. Tan sólo podemos asegurar con certeza que Quevedo estuvo amancebado con una tal Ledesma y que de ella tuvo hijos, tal como aparece en un documento encontrado por GONZALEZ PALENCIA, que coincide en el nombre de la dama con una conocida copla satírica atribuida a Ruiz de Alarcón, suficientemente conocida. Cf. A. GONZALEZ PALENCIA "Quevedo y Tirso ante la Junta de Reformación" y "Quevedo pleitista y enamorado", en Boletín de la Real Academia Española. Cuaderno CXVII, 1946 y "Del Lazarillo a Quevedo", Madrid 1946, pág. 265, respectivamente.

(8) Cf. BOUVIER "Quevedo: homme du diable, homme de Dieu". París, Champion. s.a.

(9) MAURA, DUQUE DE: "Conferencias sobre Quevedo". Madrid, Calleja, s.a., págs. 20-30.

Siempre que, como hace Maura y otros muchos, se ha intentado leer la poesía amorosa desde Quevedo mismo o desde el resto de su obra, no ha podido sino decepcionar, no porque sea en verdad una poesía retóricamente glacial, que no lo es (es posible que los más encendidos versos de la poesía amorosa áurea se encuentren aquí), sino porque nada nos explica, desde esta perspectiva de interpretación biográfico-psicológica, absolutamente nada de quién fue Quevedo hombre-amante, aunque mucho de Quevedo poeta-amante. Considero agotada y sepultada la crítica literaria que atiende a más de lo que la realidad poética es por sí misma; jamás podrá explicarse ésta desde unos presupuestos biográficos que casi nunca coinciden, sino en raíces profundísimas difíciles de auscultar, con lo que las obras expresan. A este respecto me acoto a las formidables ideas que, en problema muy directamente relacionado con el que nos ocupa, apuntó Amado Alonso:

“Mas los objetos que caen dentro de ese mágico halo de sentimiento que el poeta emana de sí, en trance de tensión creadora, ya sean objetos de su vida interior, ya del mundo exterior, se hacen transparentes para su aguda visión intuicional y entregan su sentido. La potencia cuasi divina de los grandes poetas consiste y se manifiesta en la objetivación perdurable y fiel de esta atmósfera emocional y del mundo que en ella se sumerge; en la creación de una estructura de sentido, de una construcción, en donde los elementos estructurales son el sentido emocional de las cosas y no las cosas mismas. Como objetivación que es, la estructura tiene validez y eficacia en sí misma, coherencia de objeto con sus leyes propias, ya liberado de la sujeción a la fugaz subjetividad de lo meramente vivido.” (10).

Creo que Amado Alonso defiende aquí mucho más que la práctica de un inmanentismo crítico estructuralista; defiende con ello el mismo hecho poético, como criatura viva, independiente del momento de su nacimiento e independiente, diría yo, hasta de su progenitor. Las palabras de Amado Alonso, aunque dichas con ocasión de un problema crítico sobre Lope de Vega, convienen de lleno a toda creación poética y por supuesto a Quevedo. Si algún día el azar nos proporcionase el testimonio de que nuestro autor había sentido por Lisi una pasión sin límites, vivida día a día, la lírica amorosa de Quevedo no tendría más sentido del que tiene ahora. En ella encontramos objetivados poéticamente unos

(10) Cf. AMADO ALONSO: “Materia y forma en poesía”. Madrid, Gredos, 1969, pág. 115.

sentimientos universales que descubren, a su calor, a uno de los más grandes observadores del amor de la literatura española. A la crítica literaria debe bastarle el testimonio de una obra suficientemente elocuente, teniendo en cuenta, por demás que toda objetivación poética es inherente a un fenómeno de contemplación.

Con todo permanece en pie el auténtico problema que en este artículo queríamos plantearnos: ¿es la lírica amorosa algo radicalmente distinto del resto de su producción literaria?, en su raíz ¿existe otro Quevedo? Dicho de otro modo: ¿puede tener vigencia hoy el viejo tópico crítico enunciado por el Duque de Maura y sostenido por una gran parte de la crítica, aun anterior a 1945, según el cual es Quevedo “varón de muchas almas”? Hace ya algunos años el profesor García Berrio, al plantearse esta cuestión, intentaba desmontar el tópico de la pluriformidad de estratos afectivos en nuestro autor probando suficientemente cómo podía perseguirse, a través de sus escritos y posturas personales de existencia, un tema, una pasión que predominó sobre cualquier otra y que constituiría, por decirlo de algún modo la auténtica “alma” quevediana: su amor por España y el sentimiento de su tragedia. Esta fue, en palabras del mencionado crítico “la corazonada de gloria de Quevedo, que duró casi hasta la tumba como veremos, fue el más hermoso de sus sueños, el que en nuestra opinión le confiere la dignidad de prototipo del sueño trágico del Barroco español; el punto en que nos ofreció más nítida y desenvuelta la verdad de su alma excepcional...” (11).

Descubrir qué lugar de su alma excepcional ocuparía la mujer, no tanto de carne y hueso como la mujejr poética, ideal, ha sido siempre una de las más incómodas tareas que la crítica quevediana se ha impuesto, dada la difícil coherencia de estos lamentos sentimentales con el resto de su producción literaria. Es más, con alguna parcela de la misma como puede ser la extensa producción satírica y caricaturesca hacia la mujer y el amor, ofrece esta poesía amorosa un agudo contraste que parece hacer naufragar desde su comienzo cualquier intento de tomar en serio las formidables idealizaciones femeninas, los platónicos lamentos presentes en su obra amatoria. Con todo me resisto a considerar ésta como un “mero intento de despistar” (12) o una zona de huida caprichosa a esferas cortesas en un intento de ensamblaje de su espíritu creador con las tradiciones poéticas más aquilatadas de nuestro siglo de Oro.

(11) Cf. ANTONIO GARCÍA BERRIO: *Quevedo: De sus almas a su alma*. Murcia, 1968, pág. 48.

(12) Tal es la opinión de A. ESPINOSA en su obra ya citada (cf. pág. 73) y de otros muchos comentaristas de Quevedo, desde MERIMEE, CARILLA, MAURA, y el propio GARCÍA BERRIO si bien éste admite ciertos retoques al tópico. Cf. pág. 14 de su obra citada.

Creo por el contrario que a través de sus versos amorios nos es posible una vía de penetración en el alma de Quevedo, si no de sus perfiles psicológicos vitales, sí de su alma poética, de su ímpetu creador, de lo que constituye en definitiva la auténtica alma de un escritor: el estilo. Borges, en su agudo estudio sobre nuestro escritor decía:

“Como Joyce, como Goethe, como Shakespeare, como Dante, como ningún otro escritor, Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura” (13);

una compleja literatura que en definitiva es la que mejor explica al hombre situado tras ella, escondida como estuvo siempre el alma de Quevedo tras el prodigioso velo del ingenio, pieza fundamental y clave de su obra satírica, pero agazapada también su genialidad creadora tras el prodigioso y denso bosque de su poesía amoriosa.

La característica para mí esencial del estilo de los poemas amorios de Quevedo, perceptible desde su sola lectura, es la dialéctica profunda que allí se entabla entre la tradición y la novedad, entre lo heredado y lo propio. Los fundamentos temáticos en que Quevedo asienta su creación poética gozaban ya de un dilatado tratamiento en las letras europeas de siglos anteriores. Otis Green ha recorrido, aunque en favor de unas tesis que en absoluto comparto, la presencia de determinados tópicos del “amour courtois” en su lírica amoriosa; si bien Green tiene más interés en subrayar las ocasiones en que Quevedo reproduce sin apenas variante determinados motivos, que aquellas otras, más numerosas, en que Quevedo transforma estos contenidos hasta inculcarles una savia totalmente nueva (14). Joseph Fucilla, Carlo Consiglio y Dámaso Alonso han comentado y perseguido la gran deuda que Quevedo tiene contraída con el petrarquismo, no tanto en las reproducciones textuales, que Fucilla tiene en cuenta, como en la adopción de toda una manera de decir y entender el lenguaje poético amorioso, a la manera italianizante (15).

(13) Vid. JORGE L. BORGES “Otras Inquisiciones”. Buenos Aires, 1960, pág. 64.

(14) En mi tesis doctoral, sobre la lírica amoriosa de Quevedo, abordo esta problemática ya estudiada por GREEN, si bien desde la perspectiva de la renovación que Quevedo logra aportar con respecto a la tradición cortés.

(15) Vid. J. FUCILLA “Estudios sobre el petrarquismo en España”. Madrid, C.S.I.C. 1960, págs. 195-209. CARLO CONSIGLIO “El poema a Lisi y su petrarquismo” en Mediterráneo. Valencia, 1946, núms. 13-15, págs. 76-93. Asimismo comenta el petrarquismo de Quevedo DAMASO ALONSO en diversos lugares de su estudio “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo” en “Poesía Española (Ensayo sobre métodos y límites estilísticos)”. Madrid 1952. Con todo aún es necesario precisar la influencia petrarquista en Quevedo, tarea que espero afrontar en otra ocasión.

Sobre la neoplatónica puede verse mi artículo “Aspectos del neoplatonismo amoroso de Quevedo”, publicado en el *Homenaje al Prof. Muñoz Cortés*. Murcia, 1976, pp. 547-568.

Quevedo ni podía, ni pretendía posiblemente, sustraerse al influjo de las grandes corrientes poéticas de la lírica amorosa que habían logrado para la literatura española un auténtico agotamiento de la mayoría de las posibilidades expresivas con que un autor como Garcilaso todavía contaba (16). La palabra poética amorosa había alcanzado las más altas cimas del lenguaje amoroso; nunca fue éste tan rico y copioso en figuras y donaires, pero al mismo tiempo esta formidable riqueza significaba un empobrecimiento de la capacidad de originalidad, una traba bien difícil de resolver como no fuese por un genio como el de nuestro autor. Quevedo se encuentra situado, pues, en una encrucijada expresiva en que cada vez resulta más difícil emprender el camino de lo nuevo, en una época de agotamiento, de lexicalización de recursos. En la formidable tensión provocada por la necesidad de originalidad en el tratamiento de lo manido veo yo la raíz de gran parte de su poesía amatoria. A Quevedo le fue necesario imaginar un plano intelectual en el que expresar su potencia creadora, un plano intelectual en el que resolver la dificultad lingüística, puramente formal, inherente a toda creación poética de signo italianizante en el siglo XVII español. En definitiva la gran aportación de la lírica de Quevedo, y del Barroco en general, consistió en el descubrimiento de nuevas posibilidades expresivas en el lenguaje, no tanto en el plano de la expresión o del contenido, ambos muy agotados, como en el de la forma del contenido, a partir del desdoblamiento del lenguaje en dos planos ya entrevistos por S. Isidoro: un plano intelectual, en el que se vela el pensamiento, y un plano formal por el que la palabra llega a nosotros, pero no su sentido, oculto éste bajo la palabra a modo de segunda realidad sólo propinable a los talentos capaces de descubrir el juego de ingenio (17). Claro está que tales traslaciones conllevan oscuridad, dificultad de comprensión o cuando menos cierto enrevesamiento formal en el que se fundamentan las bases del estilo "asiático". He preferido utilizar un término diferente al de "barroco" porque se hace necesario deslindar aquí el campo del Barroco como movimiento literario y artístico de mayor o menor contigüidad geográfica del barroquismo como categoría estilística, precisiones ya adelantadas por otros (18). La poesía amorosa de Quevedo, considerada en su conjunto, es la tipificación más clara del asianismo como categoría artística definida en las antípodas del reconocido "aticismo" renacentista. Si manejo tan peligrosas, por lo ge-

(16) Cf. el fundamental estudio de R. LAPESA: "La trayectoria poética de Garcilaso". Madrid, Selecta de Occidente, 1968.

(17) Cf. S. ISIDORO: "Etimologías". Parte I, III.

(18) Las polémicas acerca del Barroco, barroquismo aún no se han visto agotadas, así como sus relaciones y diferencias con el Manierismo, tanto que la bibliografía al respecto es poco menos que inabarcable. Cf. el resumen de H. HATFELD en sus "Estudios sobre el Barroco" (Capítulo primero). Madrid, Gredos, 1973.

nerales, antinomias es en seguridad de que la lírica amorosa de Quevedo sólo puede entenderse tomando como punto de referencia constante la tradición poética incorporada por la escuela italianizante de nuestro Renacimiento y a través de la cual se puso Quevedo en contacto con la temática cortés y el platonismo o pseudoplatonismo petrarquista. Quiero decir que para entender a Quevedo es preciso situarse en la misma encrucijada en que, creo, él mismo se encontraba; en la raíz de su poesía amorosa reside un afán desmedido de originalidad que se impone al autor como una de las palancas motrices del movimiento de creación poética; la necesidad de lo nuevo, por más que es un fenómeno artístico subyacente en todo proceso de creación se siente más acuciante y viva en determinadas épocas (las calificadas como "asiáticas") en que se ha podido producir el agotamiento de unas formas lingüísticas que no van acompañadas ya, debido a la creatividad de la función poética individualizada de cada autor, de los contenidos que intentaban sugerir en un principio. Es entonces cuando se produce un desfase entre la urgencia creadora de un artista y el material con que cuenta. En el terreno de la poesía un enriquecimiento del plano de *la lengua* provoca de inmediato la depuración del plano del *habla* o lo que es lo mismo la lexicalización de las formas poéticas susceptibles de ser utilizadas en un determinado clima afectivo y cultural. Las fórmulas expresivas aquilatadas por un Garcilaso o un Herrera resultan incómodas necesariamente para Quevedo o Góngora que han de buscar un segundo significado o un formidable colorido donde esculpir su logro poético. En Quevedo se da, en su poesía amorosa especialmente, ese punto crítico que marca la tensión entre tradición y originalidad; se plantea una vez más el conflicto disyuntivo entre la modificación respecto del estilo poético de los maestros o la renuncia a tal modificación que significaría, y ha significado tantas veces, la muerte del poeta como creador.

El agotamiento expresivo de que venimos hablando como base explicativa de lo asiático en general y del estilo amoroso de Quevedo en particular ¿se plantea en términos exclusivamente lingüísticos en el sentido de formas de expresión o es más bien un agotamiento de los contenidos culturales de una época? Séneca, guiado por su conocido espíritu moralizador, veía en la degeneración del estilo un correlato de la decadencia de las costumbres, de la corrupción del Imperio (19). Tras esta actitud, excesivamente simplista, del estóico español, veo un fondo de verdad aplicable al caso de Quevedo, naturalmente no en el sentido de una

(19) En el pensamiento crítico literario de Séneca esta idea aparece como predominante. Aunque la defiende explícitamente en la Epístola 114 de las dedicadas a Lucilio, aparece implícita en otras como la 7, 88, 115, etc.

degeneración moral sino de una cultura literaria. La postura de Séneca viene planteada cuando ya ha tenido resultado la polémica entre antiguos y modernos sostenida durante largo tiempo en Roma y de la que Horacio habla (20). Desde el momento de la elección de lo griego como sistema preferente de valores, bien ejemplificado éste en la Epístola a los Pisones horaciana, la literatura romana pudo verse abocada hacia la "manera" una vez agotados y templados los ánimos de quienes habían sentido lo griego como dechado de perfección y se encontraban ya bastante alejados del sentido de auténtico de los valores culturales griegos (21). También España contempló la polémica de antiguos y modernos con el resultado ya conocido de la victoria de la escuela italianizante que especialmente en el campo de la lírica amorosa iba a verter formas de sentimiento cortés y platonizante extrañas a la cultura literaria española y que tras un siglo de vigencia poco podían significar en cuanto a caudal emotivo para Quevedo. Simultánea y paralelamente las formas lingüísticas que venían a crear estos contenidos se habían hecho unívocas con su lexicalización y por tanto desnudas del significado estético que todo lenguaje poético creativo necesita aportar. Surge entonces de la mano de los grandes genios como Quevedo y de infinidad de poetas de segundo y tercer orden una distorsión lingüística, el problema de la dificultad, la condenación, el grito como forma expresiva, el ingenio, la polisemia, etcétera; en una palabra: la nueva palabra poética. Veo, pues, la lírica amorosa que ha sido injustamente tratada como *artificiosa*, como la solución quevediana a un problema de implicaciones y motivaciones casi exclusivamente literarias, a diferencia de lo que ocurre en otras parcelas de su obra en que la creatividad de la palabra, así por ejemplo en la poesía satírica, era el reflejo de un espíritu crítico, infrarealizador, desmitificador, que explica perfectamente perfiles psicológicos y aún poderosas razones sociales.

Su lírica amorosa también le explica, pero desde sentimientos literarios resueltos en afán de originalidad; ella, que ha sido calificada de caprichosa y tópica es la que mejor explica la respuesta creadora de Quevedo frente a una tradición que amenazaba maniarle de tan poderosa; Quevedo la modifica, la iguala, la sublima en ocasiones mostrándonos la faceta más quevedesca, el perfil más definitivo de los suyos: su potencia

(20) Cf. Q. HORACIO "Epístolas". Libro Segundo, Epístola Primera.

(21) En los conocidos versos de su "Epistolam ad Pisones"

"Vox exemplaria Graeca

Nocturna versate manu, versate diurna" (vv. 268-269)

MENENDEZ PELAYO, al hablar de los autores hispanorromanos, parece mostrarse partidario de la teoría que ve el origen de su barroquismo y pretendida decadencia en la imitación de lo griego. Cf. MENENDEZ PELAYO: "Historia de las Ideas Estéticas". Tomo I, ed. Nacional. Madrid C.S.I.C. 1963.

creativa, su dominio del lenguaje, su estilo. La preocupación por el estilo es ya conocida en Quevedo y eficazmente destacada por Lázaro Carreter en su estudio "La dificultad conceptista" (22). Quevedo era un hombre profundamente preocupado por la palabra poética y también por aquella que la crítica ha entendido como desatendida por el autor: la palabra amorosa (23). Un buen ejemplo de esta preocupación lo constituye el prólogo a su edición de las obras de Francisco de la Torre, la mayor parte del cual lo llenan unas observaciones acerca de las voces poéticas no sólo propias de Francisco de la Torre, sino extendiendo sus apreciaciones hasta alcanzar la lírica de Herrera la cual conocía bien:

"Sea prenda para demostrar esta verdad, advertir que la más cuidadosa lima de Fernando de Herrera se conoce en la palabra *apena* que es enmienda de la que comunmente se dize apenas. Assi nuestro autor en el lib. 2 Soneto 11 v. 3... "se rige *apena* en pie".

"...En artículo femenino, que restituyó esta voz alma, diciendo la alma. En la voz corona y cerco que no solamente tomó Herrera sino también la frecuente repetición dellas. Las voces *salve*, *astro*, *aura*, *mustio*, *orna*, *cuidosa*..., *despiadada*, *yerto inuierno*, *conduzir*, *cuitado*, *errando la selua* y la y repetida en los epítetos..." (24).

Aún continúa Quevedo anotando gran número de voces poéticas dignas de relieve, algunas de las cuales como *yerto*, *inuierno*, *aurora*, etc., utilizará él mismo.

La palabra, el estilo, preocupación constante de Quevedo también en su lírica amorosa y quizá con más atención por la urgente necesidad de extraerla del tópico manido y lexicalizado. Es cierto que gran parte de ella no logra liberarse del todo de los conocidos lugares comunes renacentistas (especialmente los poemas de temática pastoril) pero también es cierto que otra gran parte, sobre todo los poemas presentes en el Cancionero a Lisi, puede leerse cómo la respuesta del madrileño a la encru-

(22) FERNANDO LAZARO CARRETER: "La dificultad conceptista" en "Estudios dedicados a Menéndez Pidal". Madrid, C.S.I.C., tomo VI, 1956. Reproducido en su libro "Estilo barroco y personalidad creadora". Salamanca, Anaya, 1966, págs. 11-59, de donde citaré.

(23) Me refiero a un sector de la crítica, entre las que no cuentan las favorables críticas de ASTRANA MARIN y sobre todo de DAMASO ALONSO, J. M. BLECUA y E. NAVARRO entre otros.

(24) Cf. FRANCISCO DE LA TORRE: "Poesías". Prólogo al lector. Ed. de Zamora Vicente en Clásicos Castellanos. Madrid, 1969.

cijada expresiva en que lo situábamos. Si es cierta mi hipótesis (ahora intentaré demostrarlo con algún ejemplo), ello significaría el descubrimiento de una zona quevedesca en que mejor se ha mostrado la lucha por conseguir la individualización del estilo, una actualización de las corrientes del barroco y la íntima personalización de los contenidos generales de la lengua poética. (25).

La respuesta de Quevedo a la problemática del tópico expresivo, ya lo he dicho, no siempre se produce del mismo modo ni está orientada en el mismo sentido. Unas veces lo que el lector observa es la prodigiosa recreación efectuada a partir de los tópicos del amor cortesano. Quevedo trata el amor cortés pero con emociones y tonos muy personales que lo diferencian de un simple remedador de la temática tradicional (26). Este ímpetu renovador alcanza a los más conocidos motivos cortesanos: el de la esclavitud amorosa, el amor constante, la amada desdeñosa, el naufragio de amor... De cualquiera de éstos podrían transcribirse aquí magistrales reinterpretaciones, trabajo que espero desarrollar en otra ocasión. Baste ahora asistir al tratamiento quevediano de uno de estos motivos: el del secreto amoroso. Es éste uno de los tópicos de amor cortés más extendidos por la cultura amorosa de Occidente. La propia condición adulteriana que primitivamente tuvo el amor cortesano, impelía al poeta a guardar silencio acerca de la identidad de la amada, encubierta tras muy variados recursos apelativos. Más tarde esta actitud se hizo extensiva al amor mismo que debía permanecer secreto, formando parte esencial del sentir del caballero a quien honra semejante sacrificio. En el fondo de este silencio, que pasó a formar parte del propio lenguaje poético radica una prueba a que la dama somete al caballero, correlato amoroso de los ritos de iniciación o pruebas de otros órdenes como los de caballería. Se formó así todo un lenguaje mímico, educado en el disimulo, en el que cada gesto es una dádiva amorosa, un signo de correspondencia. Semejante tradición, bien que desvirtuada, se prolongó hasta la poesía del siglo XVII. Quevedo la recoge ampliamente tanto en el Cancionero a Lisi como en el resto de su producción amatoria. Lo que a

(25) DAMASO ALONSO realizó hace tiempo un precioso estudio sobre estos extremos, destacando precisamente el carácter tópico de esta poesía pero subrayando, a la vez, la originalidad de la misma. Cf. su estudio "El desgarrón afectivo..." citado anteriormente. Es lástima que un estudioso como GREEN no tuviera apenas en cuenta las aportaciones de Quevedo a la tradición en su conocido libro "El amor cortés en Quevedo", antes citado.

(26) Por otra parte es necesario tener en cuenta las profundas transformaciones de la lírica cortés operadas en la poesía renacentista de la tradición amorosa europea, cuyos orígenes es posible encontrarlos en Provenza. El importante libro del mismo GREEN "España y la Tradición Occidental". Madrid 1966, especialmente su tomo I, sostiene esta tesis. Hoy sólo se puede entender la línea amorosa de Quevedo desde el prisma del petrarquismo.

nosotros nos interesa destacar ahora es precisamente el modo de recepción o abrigo que semejante motivo, en el que queremos ejemplificar el conjunto de una tradición muy antigua, presenta en su lírica. En el Quevedo más topiquero el tema alcanza resonancia en versos de clara ordenación bimembre (que Quevedo toma de la tradición petrarquista) (27).

*Esa benigna llama y elegante,
que inspira amor, hermosa y elocuente,
la entiende l'alma, el corazón la siente,
aquella docta y éste vigilante.*

*Los misterios del ceño y del semblante
y la voz del silencio que, prudente,
pronuncia majestad honestamente,
bien los descifra respecto amante.*

*Si supe conoceros y estimaros,
y al cielo merecí dicha de veros,
no os ofenda, señora, ya el miraros.*

*Yo ni os puedo olvidar ni mereceros;
pero si he de ofenderos con amaros,
no os pretendo obligar con no ofenderos.* (28)

Misterios del ceño y del semblante, voz del silencio; Quevedo rinde aquí tributo a una tradición mediatizada por una historia poética de siglos. Como este poema existen otros muchos en su Cancionero, entregados al requiebro graciosamente manierista, requiebro que no siempre está exento de cierta originalidad y ternura, como cuando el poeta imagina, una vez obligado al silencio amoroso, que si sus párpados fuesen labios, sus miradas serían besos con lo que el amante lograría su propósito sin atentar contra las invulnerables leyes del "amour lointain". Se titula el poema "Comunicación de amor invisible por los ojos":

*Si mis párpados, Lisi, labios fueran,
besos fueran los rayos visüales
de mis ojos, que al sol miran caudales
águilas, y besaran más que vieran*

(27) Cf. DAMASO ALONSO: "El desgarrón ofectivo... cit. págs. 506-7 y del mismo "Un aspecto del petrarquismo" en "Seis calas en la expresión literaria española". 2.^a edición, págs. 85-118.

(28) Todas las citas de Quevedo siguen la edición de J.M. BLECUA "Quevedo. Poesía original" Barcelona, Planeta, 1968. La edición postreior del mismo Blecua en Castalia, en 3 vols., no ofrece variaciones en los poemas que cito respecto a la de Planeta.

*Tus bellezas, hidrónicos, bebieran,
y cristales, sedientos de cristales;
de luces y de incendios celestiales,
alimentando su morir, vivieran.*

*De invisible comercio mantenidos,
y desnudos de cuerpo, los favores,
gozaran mis potencias y sentidos;*

*mudos se resquebraran los ardores;
pudieran, apartados, verse unidos,
y en público, secretos, los amores.*

He aquí cómo Quevedo, bien que artista genial por la gracia del concepto, apenas nos deja nada de sí, salvo lo que el lector espera encontrar: una formidable capacidad constructiva, ese manejo especialísimo del soneto que tanto distingue a Quevedo como a Lope y Góngora. Nuestro poeta se define sin embargo por la capacidad de creación y provocar la sorpresa del lector a partir de motivos literarios tan topificados. La esclerosis de los mismos le servirá de acicate para extraer de ellos los más poéticos acentos. Sírvanos de ejemplo aquel soneto titulado “Amor simulado de amante”, donde el título enuncia expresamente el tema de que tratamos:

*Salamandra frondosa y bien poblada
te vió la antigüedad, columna ardiente,
¡oh Vesubio, gigante el más valiente
que al cielo amenazó con diestra osada!*

*Después, de varias flores esmaltada,
jardín piramidal fuiste, y luciente
mariposa, en tus llamas inclemente,
y en quien toda Pomona fue abrasada.*

*Ya, fénix cultivada, te renuevas,
en eternos incendios repetidos,
y noche al sol y al cielo luces llevas.*

*¡Oh monte, emulación de mis gemidos:
pues yo en el corazón, y tú en las cuevas,
callamos los volcanes florecidos!*

El arranque emotivo del soneto, en cuanto contemplación de una realidad de existencia poética (obsérvese que no digo realidad existencial, aunque personalmente la supongo de algún modo conformada por el poeta a la cotidianidad de su vivir), el arranque emotivo, repito, es el mismo que el de los ejemplos anteriores: el poeta lamenta el silencio a que le obliga el secreto amoroso. Sin embargo la contemplación de una misma realidad es en este soneto totalmente diferente de donde se sigue la propia transformación de los contenidos que antes había traducido sin más. Transformación poética, renovación del tema, originalidad, creación. Creo que a partir de este soneto pueden demostrarse varias cosas: en primer lugar que el contenido poético, por tópico que fuere, no es anterior a su formalización lingüística, es más, nace con ella, lo cual es necesario tener siempre en cuenta a la hora de atribuir fuentes tenáticas a un autor y por supuesto a la hora de enjuiciar la poesía amorosa de Quevedo. En este poema, como en otros muchos, Quevedo ha creado un contenido al conseguir una individualización del sentimiento tremendamente personal mediante una formalización poética sorprendentemente emotiva. Para ello el poeta ha atraído el tema a un campo semántico que le es muy característico y por el que llega a definirse. La metaforización del cambio de colorido del monte mediante su comparación con la salamandra está atendiendo ya a un personalísimo estilo quevediano con la incorporación de elementos de la realidad muy de su gusto: volcán, ardiente, el sustrato mitológico, etc.

La palanca motriz del soneto se encuentra, como casi siempre, en Quevedo, en los tercetos, en el último de ellos. Allí se establece el tema de la composición según el cual se orquestrará toda ella: la comparación de su silencio con el que guarda el volcán Vesubio. La elección de semejante elemento comparativo supone ya un logro poético de formidable fuerza expresiva; su sentimiento es el de un volcán apagado sólo momentáneamente, con amenazadora disposición de volver a encenderse y abrasar toda una ciudad. La poderosa fuerza del amor, por ser como el volcán, permanece latente, no muerta, es "fénix cultivada", otra de las figuras típicas de Quevedo que más adelante comentaré. Fénix porque su silencio renueva constantemente su fuerza en "eternos incendios repetidos"; la eternidad de la llama, ya presente aquí, llegará a ser el motivo con el que alcanzará la más alta cima de su lírica (29). Con todo el mayor rasgo de eficacia expresiva del soneto hemos de encontrarlo

(29) Ya DAMASO ALONSO hizo recaer la atención sobre este aspecto tierno y delicado de Quevedo. Cf. "El desgarrón afectivo", cit. pág. 520. El volcán es uno de los elementos naturales más gratos a Quevedo que una vez cantará al Vesubio, otras al Etna. No podía ser de otro modo dada la profusión que en su lírica amorosa alcanza la metáfora ígnea.

en el manejo de una figura estilística en la que Quevedo jamás ha sido superado: el contraste. El segundo cuerpo del soneto nos ofrece la imagen de un Vesubio que, gigante estremecedor cuya altura amenaza al cielo, capaz de abrasar toda una ciudad, es un jardín florecido y luciente te mariposa (30). El poeta que se nos presenta como un formidable arquitecto del soneto sabe que cuanto diga del volcán habrá de apuntar en definitiva a su propio sentimiento amoroso con el que lo compara al final de la composición. De ahí que se interese en atraer el volcán hacia el contraste entre lo desmesurado y lo bello, lo jayanesco y lo tierno. El elemento contrastivo alcanzará su correspondencia en el centro mismo del poema, hacia el que todo él apunta

*“pues yo en el corazón y tú en las cuevas
callamos los volcanes florecidos”*

Volcanes florecidos. El sentimiento que mueve a Quevedo es tan desmesurado como el fuego pero tierno como una flor. He aquí el portentoso genio conceptista de Quevedo. Un concepto prolongado (31), intensamente original organiza todo el poema; Quevedo ha sido capaz de crear un mundo de resonancias nuevas, lejano ya de la desmayada tradición poética donde tiene su fuente el tema. Quevedo, situado como le veíamos en una tensión creativa de divícil andadura logra talar bosque allí donde todos veíamos ya tan sólo páramo.

El punto de confluencia entre los innumerables poemas amorosos que significan la renovación o trasplante a nuevos planos de los tópicos tradicionales y aquellos que como el que veremos ahora suponen la construcción de lo que convengo en calificar como “poesía del artificio” creo encontrarla también en la respuesta dada por el poeta barroco al apremiante problema expresivo en que le situaba una poesía que, como la renacentista, había legado a la posteridad una herencia que a la postre podía resultar incómoda. Dámaso Alonso apuntaba hace muchos años que el problema del artista barroco era el de cómo “éxtraer la atención del lector, del lector del siglo XVII, ya hastiado de la repetición de los mismos tópicos. Esta es la razón secreta de la poesía de Góngora y de todo el arte barroco” (32). Desde esta perspectiva problemática creo que es desde donde mejor puede leerse y apreciarse

(30) Obsérvese el cultismo fundido al agudo conceptismo del poema.

(31) Utilizo la terminología manejada por E. NAVARRO DE KELLEY que ya comentó la eficacia del concepto metafísico prolongado en la obra de Quevedo, precisamente a partir de este soneto, por lo que eludo el hacerlo, si bien no coincido con ella en algún punto de su sagaz comentario. Cf. “La poesía metafísica de Quevedo”. Madrid, Guadarrama, 1973, págs. 113-115.

(32) DAMASO ALONSO: “La lengua poética de Góngora”. Madrid, 1935, pág. 33.

en su justo valor gran número de poemas amorosos quevedianos. Muchos de ellos, llenos de artificio, sólo descubren un corazón velado por la farragosa hojarasca del ingenio, tras la que se esconde, eso sí, el talento conceptista y un nuevo modo de entender la expresión artística. A partir de esta parcela de su obra amatoria creo que puede alcanzarse no sólo la complejidad literaria de nuestro autor sino también la concreción de una nueva plástica en que los valores predominantes son la "agudeza", el "ingenio" y en definitiva el sabor del "concepto" como valores dignos de la excelencia artística que en otra época pudieron tener la claridad, la musicalidad o la armonía en la dicción. (32 bis). Sólo me interesa aquí, por más que los problemas a que aludo me interesan vivamente, situar una buena parte de la lírica amorosa de Quevedo en particular (aunque el concepto se encuentra presente en toda ella) dentro del campo de acción de una estética de peculiares valores, desatendida por gran número de críticos interesados en interpretar sus poemas amorosos desde presupuestos valorativos vivenciales o biográficos, sin atender a su valor literario, lingüístico o histórico.

Es de todos conocido que el ambiente literario de nuestro barroco era terreno muy abonado para los juegos de ingenio, que si hoy precisan de toda una hermenéutica crítica, entonces eran poco menos que "populares" (33). Podría interpretarse la poesía del artificio de Quevedo de un lado como el modo de respuesta del autor a una situación de su pu-

(32 bis) Sólo desde la comprensión del "concepto" como valor artístico puede entenderse, no ya a Quevedo, sino en general toda la literatura barroca. Las raíces de la ingeniosidad como meta de la expresión literaria no son ni mucho menos cercanas; es más, puede decirse que desde que la literatura existe conviven en ella, junto a los ideales clásicos, los ideales asiáticos y el gusto por las oscuridad. Piénsese que en una época de tan honda tradición horaciana, y por tanto clasicista, como la Edad Media surgieron corrientes literarias que mantuvieron como ideal de expresión la oscuridad, la perífrasis, los circunloquios ingeniosos y las más variadas formas del conceptismo. Un ejemplo de ello lo ofrece la *Estética Hispérica*, de los siglos VII-VIII, cuyo destacado representante Virgilio el Gramático abogó por unas creaciones literarias no lejanas en sus orientaciones básicas del conceptismo europeo. Un resumen de estos ideales se encuentra en el Tomo I de la magnífica obra de DE BRUYNE "*Estética Medieval*". Madrid, Gredos 19. Con todo el siglo XVII conoce una auténtica revalorización del "concepto" como realidad —e ideal— artístico. No voy a adentrarme aquí en estos extremos, por lo demás muy conocidos desde la sola lectura de una obra como la "*Agudeza y Arte de Ingenio*" de GRACIAN. El lector dispone de formidables estudios sobre el tema en A. GARCIA BERRIO "*España e Italia ante el conceptismo*". R.F.E. Anejo LXXXVII. 1968. Y "*Sobre los orígenes del Barroco literario*" en *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XXV, núms. 3-4. Curso 1966-67, en lo que se refiere sobre todo a los orígenes de tal movimiento y al complejo e intrincado de las relaciones hispano-italianas en el proceso de su gestación. La bibliografía de los estudios sobre el conceptismo abriga estudios de críticos como PARKER, MUÑOZ CORTES, LAZARO CARRETER, HEGER, COSTER, HATFELD, FELIX MONGE, etc., a la que remito al lector exigente.

(33) Cf. EMILIO CARILLA "*El barroco literario Hispánico*", Buenos Aires, Ed. Nova, 1939, págs. 36. Cf. asimismo las opiniones de LAZARO en "*La dificultad conceptista*" cit. págs. 36 y ss.

blico y de otro lado, para mí más importante, como la necesidad de volcar en el poema tanto un ímpetu creador que no encontraba cauce ya en la repetición del tópico, como un sentimiento de selectividad espiritual por el cual un autor se separaba de la plebe y atendía a un público *aristocrático* capaz de justipreciarlo. A este extremo se refiere Hauser cuando dice:

“En ciertas direcciones (la poesía) se convierte en un lenguaje convenido que no sólo sirve para explicar complicadamente pensamientos complejos, sino además también para apartarse ostensiblemente de la plebe. Cuanto más rebuscada, extraña y difícil es la expresión, tanto más perfectamente se consigue este objetivo” (34).

No es el concepto aislado el único modo de ingenio al que atiende Quevedo; se observa en él una particular atención hacia los poemas silogísticos empleados en función de la demostración de algo cuando esta demostración aparece como difícil de conseguir. Tal ocurre con el siguiente poema titulado “Filosofía con que intenta probar que a un mismo tiempo puede un sujeto amar a dos”

*”Si de cosas diversas la memoria
se acuerda, y lo presente y lo pasado
juntos la alivian y la dan cuidado,
y en ella son confines pena y gloria;*

*Y si al entendimiento igual victoria
concede inteligible lo criado,
y a nuestra libre voluntad es dado
numerosa elección, y transitoria,*

*Amor, que no es potencia solamente,
sino la omnipotencia padecida
de cuanto sobre el suelo vive y siente,*

*¿por qué con dos incendios una vida
no podrá fulminar su luz ardiente
en dos diversos astros encendida?*

(34) Cf. ARNOLD HAUSER: “Literatura y Manierismo”. Madrid, 1965, pág. 56. HAUSER está hablando de la poesía manierista, pero estas palabras convienen perfectamente a nuestro autor, mucho más cuando el que las escribió tiene sobre el Manierismo una concepción temporal tan amplia que alcanza incluso a Calderón. (Vid. pág. 88 de su libro).

Si he elegido este poema es porque a través suyo puede verse qué poco le importaban a nuestro autor los extremos que en él se defienden. Sabemos, así se desprende de su concepción del amor, que él no creía en que un sujeto pudiese amar a dos mujeres a un mismo tiempo. En otro de sus poemas, el 324, decía "Amor no admite compañía de competidor así como el reinar" en donde se propone demostrar por diversas andaduras, precisamente lo contrario. ¿Qué ocurre? Mi idea es que a Quevedo ni le interesaba realmente el tema, ni era el objeto del poema la dilucidación del problema que planteaba. Lo que el poeta esperaba del lector era el reconocimiento del ingenio capaz de construir silogismos semejantes. Un poema como éste, y otros muchos, no resisten su consideración en un contexto distinto al de los certámenes o juegos de competencia de ingenio en que nacieron. Se gestan como "problema" y no tienen otro objetivo que el de descubrir el entramado formal del silogismo, y, de rechazo, la agudeza del autor que los crea.

No todo el artificio de la lírica amorosa de Quevedo reside en estos poemas. Al lado de ellos nacieron otros en los que el artificio lo motiva su excesiva retórica que suele ir unida (y esto es de capital importancia) a temas ya agotados. Bástenos aludir, porque el carácter de este estudio no permite concederles la atención que se merecen, a toda una serie de poemas entretenidos en un tema tan manido como el lacrimoso, junto al río, de hondas raíces petrarquistas y que nuestro poeta modula de muy variadas maneras. Parecidas motivaciones poseen, creo, toda la larga serie de poemas madrigalescos dedicados a la captación de la dama en actitudes familiares y gestos característicos. Ellos, que ocupan un lugar de privilegio en cuanto al número dentro de su lírica amorosa, desmienten las opiniones de Díaz-Plaja sobre la presencia literaria de la mujer en el Barroco. Según este crítico ella "desciende de su alta cumbre y se acerca al poeta. Está ahí, viva, convertida en un repertorio de cosas bellas. Se ha pluralizado al concretarse. Ya no es la visión plástica de una sino un conjunto de concreciones amables. Se materializa, su gesto solía ser esquivo o por lo menos lejano... Ahora, (en el Barroco) tiene una proximidad de carne" (35).

No se da en la poesía amorosa de Quevedo la presencia de la mujer como espectáculo concreto, antes bien como pretexto para el alarde. Sorprender a una dama apagando una bujía cuando no con un perro junto al rostro o cubriéndose éste con la mano es en Quevedo más una palanca para el ingenio que un acercamiento de la mujer al artista (que, digámoslo ya, nunca se da realmente en el caso de Quevedo). El autor

(35) GUILLERMO DÍAZ-PLAJA: "Hacia un concepto de la Literatura Española". Madrid, 1971, pág. 104.

busca maravillar al lector al llevarle por los más elevados andamiajes del ingenio desde un tema minúsculo y cotidiano. Los ejemplos podían ser cuantiosos: “A Aminta que teniendo un clavel en la boca, por morderle se mordió los labios y salió sangre”, o “Ceniza en la frente de Aminta el miércoles de ella”, etc., poemas todos ellos con formidables alardes conceptuales y coloristas. El alarde, la originalidad a partir del tema gastado es la palanca motriz de estos poemas que significan, por ello, una aportación más a la tesis que mantengo en este artículo sobre el sentido literario de la lírica amorosa de Quevedo. Ilustrará mucho más un ejemplo de los muchos que podrían allegarse y cuyos mecanismos expresivos merecen una atención que me es imposible concederles ahora:

*”También tiene el Amor su astrología
que acredita en efectos verdadera,
juzgando por tu cielo, en cuya esfera
rigen familia ardiente noche y día.*

*En ella la dorada monarquía
más eficaz influye y reverbera;
es tu desdén constelación severa,
y tu favor la que es benigna envía*

*Siempre con duplicado Sirio, cueces
las entrañas, haciendo hervir los mares
y nadar llamas húmidas los peces*

*Dos soles, que confinan en lugares,
miro en el Can, y, con la luz que creces,
multiplica el Amor caniculares*

El motivo de tan sorprendente acumulación de conceptos es sorprendentemente sencillo y lo explica el título del soneto: “Astrología del cielo de Lisi, con la ocasión de tener un perro en las manos arrimado al rostro”. Desde luego la intención de un poema como éste queda muy lejos de la supuesta por Green cuando afirma:

“Sabemos que Quevedo tuvo la suficiente intimidad con ella para estar enterado del temor que la dama tenía por los truenos y para escribir un soneto muy bonito a una niña que dormía en las faldas de Lisi, luego otro de raro sabor moderno con ocasión de tener su amada un perrito entre las manos arrimado al rostro” (36).

(36) OTIS GREEN: “El amor cortés...”, cit. pág. 66.

Queda claro, tras la lectura del poema, que el abismo que media entre una situación tan familiar y el resultado que el poeta ofrece es demasiado abultado como para sospechar que ningún clima de intimidad quería reflejar el poeta, antes bien una complicación ingeniosa, una torre de conceptos elevadísima construida sobre tan mínimos cimientos temáticos. De la amada de Quevedo no sabemos ahora más de lo que sabíamos, salvo de que fue objeto temático de frías poesías de salón, nacidas posiblemente en certámenes literarios (37).

Pero Quevedo supo extraer de tales poemas formidables vetas de creación. Le hemos visto en el poema anterior mostrar una de las caras más conocidas de su estilo: el ingenio, el alarde hasta el límite de la comprensibilidad. Intentaremos descubrir, a partir de sus referencias a la amada, otra veta quevediana: la del magnífico creador de imágenes sorprendentes a partir de los más mínimos detalles.

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

*Traigo el campo que pacen estrellado
las fieras altas de la piel luciente;
y a escondidas del cielo y del Oriente
día de luz y parto mejorado.*

*Traigo todas las Indias en mi mano
perlas que, en un diamante, por rubíes
pronuncian con desdén sonoro yelo*

*y razonan tal vez fuego tirano
relámpagos de risas carmesíes,
auroras, gala y presunción del cielo".*

El poema viene dedicado "A un retrato de Lisi que traía en una sortija". La primera sorpresa del lector de hoy, educado en las tipificadas divisiones que ha sufrido nuestro Barroco entre culteranos y conceptis-

(37) Como EMILIO CARILLA ha señalado el gusto del poeta barroco por los temas minúsculos, insignificantes, tiene muy pocos límites. El mismo CARILLA centra así la cuestión: "Las ansias de originalidad se centran en lo muy gastado... En realidad la explicación es doble: un acomodarse en principio a convenciones aceptadas y a límites impensables; por otro lado, aspirar a lo original y propio por ese camino y, como meta, mostrar el logro como alarde" EMILIO CARILLA "El Barroco literario..." Cit. pág. 37.

tas, la causa el acentuado gongorismo del soneto en general y de algunos versos en particular. Los versos 5 y 6 son un recuerdo del célebre principio de la Soledad Primera de Góngora:

"...luciente honor del cielo
en campos de zafiro pace estrellas".

Quevedo, que en la poesía festiva y sus conocidas sátiras literarias, se erige en paladín del antigongorismo, muestra en su poesía amorosa la poderosa influencia de las que creemos frecuentes lecturas de las obras del cordobés. ¿Admirado por la brillantez de las imágenes? Sí. No nos cuesta creer, tras la lectura de este y otros muchos sonetos "gongorinos" de Quevedo, que éste sintiese en el fondo una simpatía, no por Góngora naturalmente, si por determinadas parcelas de su obra, las cuales tendría que reconocer como magistrales. Y no digo esto por el ejemplo traído al artículo, que no es sino una muestra de lo mucho que la lírica amorosa quevediana debe a Góngora (38), sino porque frecuentemente la sonoridad, el colorido, la síntesis de los versos amorosos es gongorina. Conviene tener en cuenta, para entender esta realidad, dos extremos: de un lado Quevedo, que es un hombre dotado de una indiscutible sensibilidad literaria, no podía desconocer la importancia que los logros alcanzados por Góngora tenían para el lenguaje poético. Por otro lado la mayor parte de la poesía gongorina puede leerse desde el placer del concepto como "acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos" (39). La crítica literaria de nuestros días se está planteando la cercanía de los procedimientos metafóricos de culteranos y conceptistas que, teniendo una misma base, contemplan en los primeros un mayor desarrollo de los cultismos, colorido y ritmo frente a la mayor condensación intelectual de los segundos (40).

(38) DAMASO ALONSO se pronunció en contra de la corriente crítica tradicional al decir: "Las definiciones que sitúan conceptismo y gongorismo como dos mundos distintos son falsas". Cf. su obra "Góngora y el Polifemo". Madrid, 1967. Tomo I, pág. 89. Me parece muy acertada la precisión hecha al tópico por A. PARKER para quien tales divisiones deben desaparecer bajo la denominación global de conceptismo: "El culteranismo me parece ser un refinamiento del conceptismo, ingiriendo en él la tradición latinizante. El conceptismo es la base del gongorismo, más todavía, es la base de todo el estilo barroco europeo". Cf. "La 'agudeza' en algunos sonetos de Quevedo" en "Estudios dedicados a Menéndez Pidal" Madrid, 1952. Tomo III, pág. 347.

(39) Así lo define BALTASAR GRACIAN en su "Agudeza y Arte de Ingenio". Ed. Correa Calderón en Clásicos Castalia. Madrid, 1969. Tomo I, pág. 55.

(40) Hoy día se señala, además, como el teórico del conceptismo por excelencia, GRACIAN llama a Góngora "Aguila de los conceptos" y lo pone como ejemplo de escritor ingenioso. LAZARO CARRETER insiste en la idea: "El arte de Góngora supone un colosal esfuerzo conceptista de transformación y mutación. Su empleo exasperado de la metáfora es suficiente prueba. Pero hay más. Tan importante

Al margen de estas cuestiones, en las que ahora no entraremos, hemos podido advertir en el poema una portentosa capacidad imaginativa, edificada a partir de la traslación de sentido desde la pequeñez del objeto a la grandeza de su contenido, siendo éste un retrato de la dama. Todo el soneto posee un centro orgánico de donde toman vida la totalidad de las imágenes: el contraste hiperbólico entre las dimensiones y materialidad del objeto y las enormes cualidades físicas y espirituales de la imagen que encierra. La *breve* cárcel aprisiona al cerco de la luz resplandeciente y el grande Imperio de Amor *cerrado* en ella. Se observará la interrelación existente entre el vocabulario elegido: cerco, cárcel, cerrado, aprisionado y el objeto que se pretende evocar; el anillo, incluso en la estructura cuasi circular del cuarteto que se abre con *cárcel* y termina con la voz *cerrado* con lo que la cercanía a Góngora se hace mayor (41). Existen, pues, traslaciones de sentido en un grado léxico o metáforas: cerco de luz, breve cárcel, etc., y una traslación de sentido en un grado que podríamos llamar rítmico en tanto que la ordenación de los versos, en conjunto, sugiere el objeto.

Los versos más gongorinos del poema son también de una atrevida dificultad conceptual:

*"traigo el campo que pacen estrellado
las fieras altas de la piel luciente".*

El hipérbaton que desune sustantivo-campo-y adjetivo-estrellado-sitúa el colorido en la cumbre tonal del verso con toda intención. Los ojos de Lisi son un campo estrellado donde está situado el signo de Taurus (fieras, pacen) precisamente porque según Dámaso Alonso explica comen-

como ella es que buena porción del arte gongorino radica en el equívoco. Entendámoslo bien, en el equívoco al modo de Ledesma, Cáncer o Quevedo. Cf. "La dificultad conceptista...". cit. pág. 51.

Se hace necesario un estudio, que preparo actualmente, acerca del gongorismo de Quevedo tal y como se está haciendo el estudio del conceptismo de Góngora. Cf. ELIAS RIVERS: "El conceptismo del Polifemo" en *Atenea*, CXLII, 1961, págs. 102-109. Sólo el estudio de ambos fenómenos en sus motivaciones comunes puede llevarnos a entender, desde nuevas perspectivas el fenómeno del Barroco literario Hispánico.

(41) Vid. aquel soneto del cordobés, referido también a un anillo que comienza:

"Prisión del nácar era articulado
de mi firmeza un émulo luciente
un diamante, ingeniosamente
en oro también él aprisionado"

Nótese cómo en la escritura formal del cuarteto gongorino aún es más clara la disposición anular: se abre con *prisión* y se cierra con *aprisionado*. Vid. el comentario al soneto de Góngora realizado por J. M. BLECUA en "El Comentario de Textos", Madrid, Castalia, 1973, 52-61, donde se señala el acierto de Góngora.

tando a Góngora (42) entra el Sol en Tauro en el mes de Abril, el más luminoso, y de lo que se trata es de obtener la mayor luminosidad para unos ojos que son “estrellas” situadas en “la piel luciente”; unos ojos no nombrados por el poeta pero sí sugeridos traslaticamente por procedimientos intensificativos diversos. Ya hemos descubierto varias parcelas del estilo poético de Quevedo; quizá aquí se traduzca magistralmente una, la más importante, ya comentada por Lázaro Carreter al decir:

“limitándonos al plano expresivo, el motivo inmediato de su dificultad resulta ser la acumulación e intensificación de recursos formales del conceptismo ambiente” (43).

El concepto, la traslación de un objeto a otro base de la metáfora, resulta en Quevedo intensificado hasta forzar un juego acrobático en virtud del cual sólo un objeto encuentra su correspondencia con otro mediado el esfuerzo necesario del lector por descifrar la agudeza. Los siguientes versos:

*”a escondidas del cielo y del Oriente
día de luz y parto mejorado*

se refieren, claro está, al rostro de Lisi que *trae* la sortija (el verbo hay que buscarlo dos versos más arriba, tan violento es el hipérbaton). González de Salas, fiel lazarillo del lector sale en su auxilio intentando deshacer el hipérbaton. Interpreta así:

“y a escondidas del Oriente (traigo) día de luz y parto mejorado del cielo”

y prosigue:

“A escondidas: adverbio que con atención está aquí usado, que de tales idiotismos de nuestra lengua era gran observador, a escondidas, pues, porque le traía en breve cárcel” (44).

Leyendo como dice González de Salas el rostro de la dama sería un día de luz y parto mejorado del cielo, a escondidas del Oriente, esto es (genial contraste) un día de luz en la noche estrellada de sus ojos que por

(42) DAMASO ALONSO “Góngora y el Polifemo”, cit. Tomo I, pág. 89.

(43) LAZARO CARRETER: “La dificultad conceptista”, cit., pág. 43.

(44) Tomo la cita de la edición de BLECUA, antes citada, pág. 506.

ser superior incluso a la del Sol califica de *parto mejorado* del cielo. La condensación expresiva no puede ser mayor. Y en esto coinciden otra vez Góngora y Quevedo. En cuatro versos se concentra un contenido, lleno de matices, cuya explicación reclama mucho más espacio. Quevedo, a lo largo de toda su obra (no sólo la amatoria) ofrece un dominio de la lengua tan formidable que es capaz de arrancar a cada verso, y aun a cada vocablo, todos los sentidos posibles. Entre las características de su estilo destacaba D. Alonso la “increíble-sí-se diría increíble, porque es límite, capacidad de condensación” (45).

Los dos últimos cuerpos del soneto nos permitirán adentrarnos en esta capacidad lingüística definitoria del estilo de Quevedo. En el primero de ellos se amontonan las metáforas lexicalizadas, propias del lenguaje poético tradicional: en su mano trae el amante todas las *perlas* de la India (dientes) que por *rubíes* (labios rojos) pronuncian con desdén *sinoro yelo*; aparte del eficazísimo desplazamiento calificativo (que aumenta la condensación expresiva, lo específicamente quevediano, lo que ya no es lexicalizable, es la sabia utilización de la *Hipotiposis*, por ella el poeta ha expresado la frialdad de la dama llevándola hasta el más alto grado de congelación: el del diamante. El recurso metafórico usual y manido es intensificado por Quevedo para obtener, de su hiperbólica aumentación, una expresividad mayor (46).

La captación, luminosa, del instante en que la dama se ríe da lugar a unos de los más famosos versos quevedianos:

*”y razonan tal vez fuego tirano
relámpagos de risa carmesíes
auroras, gala y presunción del cielo”*

“relámpagos de risa carmesíes”, una imagen que como Blecua señala, gustó mucho a Neruda (la utiliza en su “Residencia en la Tierra”) dada su modernidad. La risa es como un relámpago; aquí Quevedo está uniendo la sonoridad del estruendo con la formidable impresión visual que es doble: de un lado la luminosa del relámpago (dientes) fundida o confundida en el verso con la carmesí de los labios. Ya en otro lugar de su lírica amorosa había gustado el poeta de semejante imagen:

(45) DAMASO ALONSO “El desgarrón afectivo...”. cit. pág. 529.

(46) Vid la anotación de GONZALEZ DE SALAS al verso 10: “Es una antífrasi de diamante y rubíes. Era pues diamante la boca porque lo que hablaba eran desdenes y significalo diciendo que pronunciaba sonoro yelo, y alude a la opinión de los que quieren que el cristal sea yelo intensivamente congelado y el diamante más intensamente. Era, en fin, la boca rubíes y pronunciar por rubíes es por los labios...” J. M. BLECUA, edición citada, pág. 507 (es nota a pie de página).

*"y cuando con relámpagos te ríes
púrpura, cobardes, si ambiciosos,
marchitan sus blasones carmesíes" (47).*

Hemos advertido cómo Quevedo se sitúa desde el tópico fuera de él, a partir de características expresivas constantes en su obra: metaforismo hasta el límite, condensación expresiva, fuerza emotiva (recordemos el volcán), capacidad imaginativa sorprendente... Pero aún habrá de sorprendernos con otra característica de su estilo que una vez advertida nos va a dar la medida de su portentosa capacidad creativa. Se habrá observado que este soneto, ya lo indica su título, está construido como evocación de un retrato que Lisi traía en una sortija y que sin embargo ninguna alusión directa hay al rostro de la dama, tan sólo una sucesión de metáforas que lo recorren en perfecta y equilibrada construcción:

| | | |
|------------------------|-------|-------------------------|
| Cuatro primeros versos | _____ | cabello de la dama |
| Cuatro siguientes | _____ | ojos |
| Primer terceto | _____ | dientes y labios: boca |
| Segundo terceto | _____ | el instante de la risa. |

No es necesario glosar la perfecta trabazón del soneto, organizadas todas sus alusiones metafóricas en cadena.

Aún es más perfecta y visible la formidable estructura coherente de los sonetos amorosos en el siguiente que nos va a servir para efectuar una cala más honda en el estilo de los poemas amorosos de Quevedo y que, por haber sido magistralmente comentado por A. Parker (48), sólo glosaré en aquellos aspectos que más directamente incidan en la línea de mi tesis: "Afectos varios de su corazón fluctuando en las ondas de los cabellos de Lisi".

*"En crespa tempestad del oro undoso
nada golfos de luz ardiente y pura
mi corazón, sediento de hermosura,
si el cabello deslazar generoso.*

(47) J. M. BLECUA alude ya a la presencia de tan modernas imágenes en Quevedo y señala la influencia sobre Neruda. Vid. su Introducción a la edición por la que citamos, pág. XCI.

(48) A. PARKER: "La "agudeza" en algunos sonetos...", cit. págs. 351-354. El artículo de PARKER me parece fundamental para entender la importancia que la lírica de Quevedo tiene hoy día no sólo en cuanto que es expresión de un alma atormentada, sino también por la luz que arroja su estudio sobre el todavía oscuro campo de la estilística barroca.

*Leandro, en mar de fuego proceloso,
su amor ostenta, su vivir apura;
Icaro, en senda de oro mal segura,
arde sus alas por morir glorioso.*

*Con pretensión de fénix, encendidas
sus esperanzas, que difuntas lloro,
intenta que su muerte engendre vidas.*

*Avaro y rico y pobre, en el tesoro,
el castigo y la hambre imita a Midas,
Tántalo en fugitiva fuente de oro”.*

Otra vez percibe el lector el agudo contraste entre la nimiedad del motivo y la poderosa afluencia poética que Quevedo incorpora. De la experiencia motor del poema, que no puede ser más sencilla: Lisi se deslaza el cabello, nos lleva el poeta a la intensa manifestación de la incomunicabilidad de su sentimiento en tenaz lucha contra la razón. Lo típicamente barroco, lo conceptista no es tanto el primer cuerpo de metáforas: el cabello de la dama es un mar de oro que al deslazarse se percibe como una tempestad, como la definitiva intromisión de una tensión emotiva en ese mundo de metáforas sensitivas propias de la tradición poética anterior. No supone un gran hallazgo imaginar el cabello rubio de la amada como un mar de oro, sí que es típicamente quevediano imaginarlo como un mar en tempestad (una vez la dama lo deslaza) en el que naufraga el corazón del poeta “sediento de luz”. Este tipo de figuras son pertinazmente quevedescas: la atribución al plano espiritual (corazón-alma) de apetitos correspondientes al plano sensible (sediento). La sed del poeta que es espiritual y traduce un estado de alma, es atraída a la plasticidad de la urgencia física. El doble contraste surgido de situar al poeta *náufrago* en un *mar de oro* y sediento de otro líquido (el espiritual) que el mar dorado (cabello) no puede satisfacer proporciona al primer cuerpo de la estrofa una formidable tensión dramática. Pero es que ni siquiera la posesión física, que de antemano se subordina a otra, logra alcanzarla el poeta convertido en *náufrago* que nada “golfos de luz”; esto es, el amante sumergido en una tempestad de oro, luminosa, nada golfos de luz, continuas ausencias de luz. El contraste es dramático y la capacidad de sugerencia abrumadora como para captarla en una simple lectura. El amante se encuentra sumergido, atado (con la urgencia que una tempestad ata al *náufrago*) por unos atributos físicos que sin embargo no logran satisfacer su desatendida sed dirigida

a un plano más elevado: la posesión espiritual, amorosa. Esta formidable tensión aún es retratada, a modo de intensificación de las líneas conceptuales, por adjetivos referidos a la luz de los cabellos: *ardiente* y *pura*, esto es, atractiva, vinculante y definitivamente fría y desdeñosa. El contraste no sólo se desprende del conjunto sino de los más pequeños núcleos expresivos del cuarteto. Nos viene a la memoria el comienzo del conocido soneto XXIII de Garcilaso:

*"En tanto que de rosa (rojo, calor) y azucena (blanco, frialdad)
se muestra la color en vuestro gesto
y que vuestro mirar ardiente, honesto, etc.*

Los siguientes versos del soneto quevediano no son sino perífrasis metafóricas de los conceptos esparcidos en los cuatro primeros. Leandro es una antonomasia de náufragos (por el mito de Hero y Leandro) y por tanto una metáfora de su corazón destacado el nombre a comienzo de verso ante pausa, al igual que ocurrió con *corazón* en el tercer verso del soneto; la simetría es perfecta. El amante continúa debatiéndose y su tensión interior es reflejada en el formidable verso "su amor ostenta, su vivir apura". Una lucha vital en la que el amante tras hacer ostentación, desesperada de su amor, *apura*, extrae la última gota de su vivir. La sorpresa la obtiene el lector cuando observa el posible valor polisémico de esta voz: con apurar ha podido expresar también el poeta la catarsis o purificación —típicamente cortés— de la pasión que sufre el enamorado, descartada por esa lucha interior que se resuelve en incomunicación; *apura* significaría entonces "extre toda su pureza" (49).

El corazón del amante es Icaro, en la misma posición rítmica otra vez, en senda de oro "mal segura" precisamente por el resultado final de este naufragio resuelto en definitiva incomunicabilidad. Sin embargo Quevedo ha querido el valor positivo de la renuncia, lo ha significado retratando a Icaro "quemando sus alas por morir glorioso"; esto es, 'as "alas", metáfora de los impetuosos instintos que le conducen a Lisi, son quemadas en beneficio de la adoración a distancia y de la "muerte gloriosa", concepto estrechamente unido a toda manifestación de amor platónico.

Los siguientes versos, claves en el soneto, suponen la definitiva expresión de la lucha antes indicada entre razón y sentimiento, a la vez que continúan el movimiento conceptual emprendido hasta aquí:

(49) Aceptión que figura en el Diccionario de la Real Academia como primer sentido de la expresión.

*"con pretensión de fénix encendidas
sus esperanzas, que difuntas lloro,
intenta que su muerte engendre vidas"*

La metáfora del fénix, tan unida a Quevedo, recoge el concepto de la muerte gloriosa y en tanto que renuncia a una posesión de la dama supone un resurgir de las cenizas a una vida amorosa más perfecta. En los versos siguientes pueden apreciarse las dos perspectivas opuestas en las que se desdobra el autor: una, la de su corazón, que mantiene encendidas sus esperanzas; otra a de su razón, que en primera persona, esto es, mediante una modificación de la voz lírica, llora las esperanzas fallidas, difuntas. La disposición en que se encuentran tales conceptos expresados proporciona al poema un intenso patetismo, reflejo en el plano de la expresión de la lucha espiritual que intenta evocar, ya que el movimiento de la esperanza ocupa los versos nueve y once, en tanto que la desilusionada conclusión se sitúa en el verso diez ¿Qué ocurre? que la lucha continúa más allá del discurso, que Quevedo ha intentado reflejar mediante este orden la rebelión de su corazón, de su sentimiento al que no consigue aplacar definitivamente.

El último cuerpo del soneto, como es habitual en Quevedo, actúa de clímax de la gradación ascendente emprendida al comienzo de la composición:

*"Avaro y rico y pobre, en el tesoro,
el castigo y la hambre a Midas,
Tántalo en fugitiva fuente de oro"*

Aquí se resumen, aislados en cada uno de los vocablos del polisíndeton, todos los movimientos contrastivos de la estrofa. El polisíndeton impone además un dinamismo de signo negativo (50) que hace detenerse al lector en cada uno de los estados por los que sucesivamente ha ido discurrendo la emoción del poeta: Avaro en tanto que ávido de Lisi, rico en esperanzas y finalmente pobre por lo que, en el tesoro, es decir, en el objeto que es el cabello de Lisi, el castigo y la hambre (nueva dislocación, muy expresiva, de los términos de sucesión lógica, nuevo contraste: pobre en el tesoro, recordemos la imagen del comienzo según la cual en una tempestad luminosa nadaba "golfos de luz"), imitación, pues, de Midas. En otro de sus sonetos amorosos Quevedo se presentaba más desdichado que Tántalo: "Ausente se halla en pena más rigurosa

(50) Utilizo la terminología propuesta por Carlos Bousoño: "Teoría de la expresión poética". Madrid, Gredos, 1970. Tomo I, pág. 338.

que Tántalo”. Aquí es Tántalo mismo. Recordemos el cruel castigo al que fue sometido el titán, un hombre en constante presencia física de su bien sin lograr poseerlo, ninguna comparación expresaría mejor que ésta el pensamiento amoroso de nuestro poeta, ningún titán tan semejante a Quevedo.

Alexander Parker, en su formidable comentario a este soneto, apuntaba:

“He aquí un ejemplo perfecto, logrado con sumo arte, de la tensión barroca, la cual consiste aquí en entregarse plenamente a la experiencia de la vida con la totalidad del ser, con los sentidos, con las pasiones, la inteligencia y el juicio moral. No se habría podido presentar esta tensión con tanta fuerza y economía sin las alusiones mitológicas; éstas, por su parte hubieran sido imposibles sin las imágenes conceptistas. Por medio del conceptismo se logra comprimir en catorce versos de intensa poesía un mundo entero, no ya la experiencia privada de Quevedo, sino la experiencia de la humanidad entera a través de los tiempos. Es evidente que no cabe hablar con respecto a esta clase poética de oposición entre la emoción poética y el intelectualismo. Este maravilloso soneto, hondamente emotivo como pocos, es ante todo poesía intelectual... pero (los soporíferos intelectuales) no los ha aprendido Quevedo de manera mecánica y externa para utilizarla como ornamento pegadizo y convencional; los ha incorporado dentro de su sensibilidad” (51).

En efecto, a través de este soneto puede perseguirse la solución aportada por Quevedo a la encrucijada en que le situábamos al principio. El, profundamente creador, no podía limitarse a manejar el lenguaje amoroso al modo de los grandes maestros; debía aportar a su lírica amorosa la originalidad de sus concepciones si acaso quería ser fiel al sentimiento de originalidad que, con respecto a sus vivencias o pensamientos, tiene todo amante. Lo que Quevedo aporta, lo hemos visto claro, es un estilo, un estilo en el que se encuentran fundidos la emoción y el intelectualismo, mejor, donde se encuentran superpuestos el uno sobre la otra. La emoción, intensa, fluye por debajo de la poderosa carga conceptual de la agudeza barroca, late encubierta y sólo es percibida por aquellos que son capaces de recorrer el camino emprendido por el poeta sólo que en un sentido opuesto. Me explico. Si el poeta objetiviza poéticamente unas

(51) Cf. A. PARKER: “La “agudeza” en algunos sonetos...”, cit. págs. 353-354.

emociones mediante la sucesión de unos conceptos, pide al lector aprese estos conceptos y desde ellos, considerando los escollos como acicate, llegar a la emoción última que esconden. Es hora ya de acabar con el tópico de la frialdad de los poetas conceptistas, educados en una estética que desde el hisperismo a Jáuregui y Sotomayor han entendido la belleza como un patrimonio de aquellos capaces de luchar por ella, sin concesiones a lo facilón. Si he nombrado a Sotomayor es porque en este aspecto coinciden culteranos y conceptistas otra vez. En definitiva Quevedo, como Góngora y en general todo artista barroco, es oscuro para ser más luminoso, oculta para descubrir luego con mayor generosidad. D. Alonso que habló hace tiempo de la gran luminosidad y claridad de la poesía de Góngora, observaba que si muchas veces no era alcanzada por el lector medio se debía más a distancias culturales lógicas que a valores estéticos objetivos. Ya Quintiliano, y luego S. Isidoro, destacaban el placer de la dificultad resuelta como un valor estético. Podríamos allegar también las opiniones de los teóricos de la Literatura del siglo XVII que distinguían entre oscuridad y dificultad docta, distinción que si bien se debe a Carrillo de Sotomayor está en la base de las teorías de Cascales, Jáuregui y Gracián acerca de estos problemas. Podríamos hablar entonces del conceptismo como una segunda claridad, distinta de la del equilibrado arte ático pero no por ello menos valiosa. Quevedo logra crear este estilo por el que un intelectualismo como el suyo no estorba sino que explica y potencia el valor universal y sumamente complejo de una intensa emoción. También me interesa destacar, a propósito del soneto comentado, una característica del estilo de Quevedo presente en grado máximo en su lírica amorosa. En ella el poeta aparece como un formidable constructor de conjuntos poéticos perfectamente orquestados. Quevedo consigue crear una imagen, llegar a un concepto y desde allí elabora y reelabora esta primera intuición trabando un elemento con otro hasta lograr esa impresionante arquitectura de algunos de sus sonetos que, como éste, gozan de una estructura radial, apuntando al mismo centro todos sus radios: el concepto del que se parte y al que se torna en definitiva. No pensaba seguramente en determinados poemas metafísicos Lázaro Carreter cuando establecía las siguientes diferencias entre la manera constructiva de Quevedo y Góngora:

“Puede observarse, en efecto, una notable diferencia constructiva entre los sonetos de ambos ingenios. Frente a Quevedo, que multiplica enormemente el número de metáforas, aisladas e inconexas entre sí, Góngora traba ideológicamente todos los elementos del poema y llega, incluso, a la alegoría, que es un

punto límite en la arquitectura del soneto. Quevedo crea relaciones y las abandona recién creadas; Góngora aprovecha y consume todas las posibilidades de una bien trabada relación" (52).

Los últimos estudios acerca de la lírica de Quevedo vienen a confirmar las conclusiones establecidas por Parker acerca de la formidable trabazón de los conceptos en determinados sonetos de Quevedo; precisamente en esta trabazón se encuentra uno de los fundamentos expresivos del llamado *concepto metafísico prolongado*, en el que Quevedo, como bien ha demostrado E. N. de Kelley, es un maestro inigualable (53).

Sea como fuere, el conceptismo de Quevedo, que en definitiva es su estilo, se encuentra presente, en forma de magníficos logros emotivos en su lírica amorosa, si bien en un sentido diferente al del resto de su obra. En efecto, Quevedo ha sido caracterizado por la crítica como un formidable captador de las llamadas realidades cotidianas; es más, como el más agudo satírico de la poesía española; pues bien, si en esta parcela de su obra los procedimientos metafóricos habituales discurrían por los cauces de infrarrealidad y ruptura de normas que tanto él como Vélez de Guevara manejaron por doquier, creo que a través de su lírica amorosa, y de ahí la importancia que le atribuyo, puede perseguirse también un conceptismo destructor de normas en el sentido de hábitos legados por la tradición. El conceptismo de su lírica amorosa es el vehículo transportador de un mundo poético en el que significan tanto los intelectualismos del ingenio como la sencillez de las emociones, lo que ocurre es que ambas realidades caminan juntas participando las dos de un mismo origen: el ímpetu creador que caracteriza a todo hombre barroco. También por esta vía, aún no suficientemente transitada, puede llegarse a Quevedo, a un Quevedo agudo, retorcido pero tras el que se esconde una formidable intensidad poética.

Al comenzar este estudio hemos situado a Quevedo poeta en un punto crítico de difícil salida: el respeto y la transmisión de una tradición poética muy aquilatada y la necesidad de originalidad que es inseparable del genio. Le hemos visto, a través de una breve muestra, renovar un extendido tópico cortés; hemos observado también cómo a través de la retórica misma conseguía formidables efectos de intensidad creadora; por último conocemos las enormes posibilidades expresivas de su conceptismo y agudeza. Por diversos medios, eficaces todos ellos, logra

(52) LAZARO CARRETER: "La dificultad conceptista". cit. pág. 45 nota.

(53) EMILIA NAVARRO DE KELLEY, en su libro citado trata del concepto metafísico prolongado especialmente en las págs. 115-126.

sustraerse de los efectos anuladores de una tradición extraordinariamente poderosa. Aún podemos explorar dos nuevas vías de penetración en la originalidad de su lírica amatoria, ambas enunciadas por J.M. Blecua (54): de un lado, en el terreno temático, la afortunada unión de los dos temas más universales de la poesía: Amor y Muerte. A lo largo de numerosos poemas Quevedo va conformando el logro poético más importante de los suyos: la superación de la muerte y con ella de toda una tragedia existente, por el amor a una criatura. La concepción de un amor tan intenso que es capaz de provocar la más emocionada rebelión, un escorzo fenomenal, portentoso, quevediano, aquel que da forma y sentido a su famoso soneto "Cerrar podrá mis ojos..." (55), que bastaría por sí solo para llenar de sentido toda la lírica amorosa quevediana, mucho más si consideramos que tal poema no vive aislado, por el contrario viene apoyado por una serie de poemas, suficientemente conocidos, con tema y maestría semejante. No voy a entrar aquí en el comentario de esta parcela cuya significación en la lírica amorosa española reclama un estudio aparte.

Sí me parece necesario traer a este comentario el estudio de otra de las características del estilo quevediano que supone un dato más para la consideración de la indiscutible originalidad dentro del tópico que a nosotros nos parece la constante definitoria de su lenguaje amoroso. El soporte temático de la mayor parte de sus poemas no es otro que el del sufrimiento por un amor no correspondido. Emilia Navarro, en su reciente libro, lo ha caracterizado bien:

"Si quisiéramos resumir brevemente las notas características de los poemas amorosos de Quevedo, dejando a un lado por el momento diferencias individuales, habría que señalar en primer lugar la presencia del sufrimiento como elemento constante de su estado amoroso" (56).

Inmediatamente la citada estudiosa interpreta el dolor quevediano a partir del carácter mismo de la poesía de amor cortesano. Indudablemente es cierta la poderosa influencia de los contenidos cortesanos en su

(54) Cf. J. M. BLECUA: "Introducción a la Edición Poesía original de Quevedo" citada págs. XCVI y ss.

(55) Soneto el más afortunado de Quevedo que ha merecido la atención de muchos críticos. Es conocida la frase de DAMASO ALONSO que lo califica como el mejor soneto de la literatura española, vid. su estudio "El desgarrón afectivo...", cit. pág. 526. Se trata, eso sí, del soneto más comentado por la crítica; le han dedicado estudios entre otros AMADO ALONSO, LAZARO CARRETER, BLANCO AGUINAGA, CARBALLO PICAZO, J. M. BLECUA (BLECUA lo relaciona con otros sonetos de igual temática), MARIA ROSA LIDA, J. L. BORGES, E. NAVARRO, ANA M.^a SANHUEZA, etc.

(56) E. NAVARRO DE KELLEY: "La poesía metafísica...", cit. págs. 66-67.

lírica, ya estudiana por Green, quien la define como “un amor de penas, de sufrimiento bienaventurado, de no lograr, de tener y no tener... Es, pues, un amor de paradojas, de imposibles, un amour lointain”. (57). Comparto, aunque sólo parcialmente, las tesis de Green acerca de la presencia de los contenidos de amor cortés en la lírica amorosa de Quevedo, si bien de un modo muy lejano a como estos contenidos se habían dado en la poesía provenzal y no digamos en la poesía castellana tradicional, la veta cortés de Quevedo hay que explotarla posiblemente pasando antes por la de Petrarca y la escuela prerrenacentista italiana por la que sin duda mostró una no disimulada afición lectora; es más, muchos de los poemas de un Luigi Groto (58) aparecen directamente reconstruidos poéticamente por Quevedo.

Sin embargo, a medida que nos adentramos en la intimidad de su dolor, hemos de descubrir en Quevedo algo más y diferente a un “sufrimiento bienaventurado”; el dolor de Quevedo va mucho más allá de las fronteras que pudieron marcarle tradiciones anteriores, por más que la tradición cortés se impone como la principal fuente inspiradora de la temática de la lírica amorosa áurea. Edificado sobre ella la traspasa, supera y arranca los más doloridos acentos. Partimos de una intuición de lectores, muy cercana a la expresada por Dámaso Alonso con las siguientes palabras:

“Hay otra novedad en el siglo XVII que no está mentada ni aludida con estas palabras... Es... otra cosa, una novedad no siempre visible, movediza y que no puedo definir. Es una nueva posición, una amplitud de los temas... una nueva mirada al ambiente, una entrada de nuevas voces. Es una sensación de novedad que sólo nos asalta espaciadamente, de vez en cuando, y que puede darse por debajo del gongorismo, o del conceptismo, o mezclado con ellos: una sensación de hallarse fuera del mundo de la tradición renacentista, grecolatina...” (58).

Es posible encontrar, creo, la base de estas intuiciones comunes en la propia palabra poética de Quevedo y posiblemente en la razón explicativa de su existencia. El material del poeta es el verso, la palabra. Schiller ha formulado la eterna queja del poeta: “Ah, por qué no podrá hablar el alma al alma directamente?”. El lamento del poeta alemán tiene mucho que ver con la expresión lingüística quevediana, está en su

(57) OTIS GREEN: “El amor cortés...”, cit. págs. 18-19.

(58) Las influencias de Groto en en Quevedo son recogidas por Fucilla en el estudio citado más arriba, donde puede verse la afición quevediana por este autor. “Estudios sobre el petrarquismo...”. cit., págs. 195-209.

centro mismo. En el sentimiento radicado en la impotencia definitiva del poeta para expresarse, para volcarse, veo la razón del estilo quevediano y la fuente inagotable de su novedad. Una novedad anclada en el decir y no, desde luego en los contenidos atraídos (tan antiguos como el hombre mismo), en la formalización del contenido representado, en la formidable intuición poética fundida al hallazgo verbal porque nace de él. La tensión sentimental de nuestro poeta debió ser enorme, sólo así pueden explicarse los gritos de dolor aparecidos en determinados poemas, aquellos que suponemos de madurez del autor (59). Imaginar los soportes vitales en los que se apoya una terminada obra literaria es tarea arriesgada, no lo es tanto interpretarla en función de la urgencia expresiva que muestra, perceptible con su sola lectura. Ni Quevedo ni ningún otro poeta se ve impelido a discurrir por cauces nuevos, ni a crear un lenguaje poético como el suyo si no es acuciado por la urgencia de unas emociones que no resisten su expresión desde el tópico. No intento hacer biografiabile la lírica amorosa de Quevedo, sí admitir que en ella existen las tensiones sentimentales propias de un formidable poeta capaz de hacer vida —aunque pudiera tratarse sólo de vida “literaria”— sentimientos universales que permanecerían latentes o inexpressados de no ser por los grandes genios que los hacen suyos. Mi hipótesis es que una formalización poética creadora tiene tras de sí la vivencia, personal y única de una angustia, innegable en el caso de Quevedo. Sólo presuponiendo esta angustia como algo más que un experimento literario encuentro explicables aquellas netas y contundentes expresiones de nuestro poeta, cuando su voz es puro grito:

*“De gritar solamente quiero hartarme”
 “Díome el cielo dolor y díome vida”
 “Desierto estoy de mí”
 “Ya no pienso tratar de defenderme
 sino ser de veras desdichado”.*

Expresiones de una carga afectiva tan enorme que resultan poéticamente eficaces por sí solas. Una expresividad conseguida previo rechazo de una deuda poética anterior, de aquellos típicos juegos de oposiciones. Es la retórica, eficazísima, que queda cuando se niega la retórica anterior, cuando un autor retorcido escoge el simple grito de descarga afectiva. En el formidable efecto poético de tan arrebatados giros juega

(59) Desgraciadamente la cronología de la lírica amorosa de Quevedo está aún por hacer; pese a los esfuerzos de CROSBY, BLECUA y otros, la mayoría de las poesías amorosas de Quevedo permanecen sin datación. Lo dicho arriba es a modo de hipótesis intuitiva sujeta a una detenida comprobación.

tanto su magistral concepción y hallazgo como el contexto en el que nacido, un contexto donde la voz del autor se encuentra frecuentemente encubierta tras el velo del juego elegante o ingenioso, del artificio verbal. En esta retórica de la no retórica descansa la modernidad de muchas de sus poesías, comentada por Dámaso Alonso en unas muy bellas líneas:

“Pero Quevedo, cuando es más él, vuelca su corazón en su poesía. Ya le hemos visto reaccionar con gallardía y rapidez de almaña generosa al estímulo de los temas. Un fluir de sangre, invasora, humanísima, llega a toda la sustancia de su arte. Por eso la imagen verdaderamente suya, entre todo el Parnaso español del siglo XVIII, se distingue por su emocionado poderío, por su expresión afectiva” (60).

Y esto, en lo que coincide cualquier lector atento de su lírica amorosa, conviene no ya sólo a la llamada poesía metafísica, sino también a esos formidables y doloridos sonetos dedicados a Lisi o aquellos que, como el comentado más arriba, suponen la fusión de la retórica de la agudeza a los contenidos universales del amor cortés. Ahora bien, el poeta del barroquismo extremo y el del grito febril ¿son dos Quevedos? No, Quevedo es esencialmente uno. El verdadero Quevedo es aquel que por la vía del ingenio, la hipérbole o el simple grito emocionado llega a provocar la ruptura de las formas poéticas tradicionales, distorsionarlas hasta hacerlas propias, suyas, personales. De este choque o tensión dialéctica con la propia tradición literaria es de donde emerge el auténtico Quevedo, resuelto en un estilo que trasciende incluso la problemática surgida en torno a la verdad o insinceridad de sus contenidos. Veámoslo requerir, él mismo la nueva voz que habrá de caracterizarle:

*”Dejad que a voces diga el bien que pierdo,
si con mi llanto y lástima os provoco,
y permitidme hacer cosas de loco:
que parezco muy mal amante y cuerdo.*

*La red que rompo y la prisión que muerdo
y el tirano rigor que adoro y toco,
para mostrar mi pena son muy poco
si por mi mal de lo que fui me acuerdo.*

(60) DAMASO ALONSO: “El desgarrón afectivo...”, cit. págs. 553-554.

*Oiganme todos: consentid siquiera
que, harto de esperar y de quejarme,
pues sin premio viví, sin juicio muera.*

*De gritar solamente quiero hartarme.
Sepa de mí, a lo menos, esta fiera
que he podido morir, y no mudarme."*

El poeta parece ser consciente de la necesidad de un nuevo lenguaje, apelativo, directo, extraño en la poesía del siglo XVII. Establece la creación poética a modo de un discurso retórico continuamente quebrado por los desplantes afectivos. Quevedo necesita, ya lo dijimos, recabar la atención del lector, impresionarle. Pocas veces, que no sea en la propia poesía de Quevedo, encontraremos esta comunicación directa entre el autor y el mundo que le presencia a través de las frecuentes notas apelativas, imperativas. Se debe a Quevedo el logro de una lírica en que las connotaciones afectivas sustituyen los mecanismos discursivos de la representación ideológica. Ya es plena en Quevedo una formulación lingüística no racionalista, despojada de todo ripio, que será luego valor predominante de buena parte de la lírica contemporánea (61). La misma función apelativa hacia el estado de sus afectos cumple la concepción del poema como un paso a la locura, a las voces, al volcarse sin más en el dolorido sentir. Carlos Bousoño advertía ya el uso por parte de Quevedo de mecanismos de expresión que luego serían característicos de la poesía contemporánea (62). Me gustaría subrayar aquí la importancia que en el estilo del Quevedo poeta-amatorio reviste el uso de uno de ellos, el denominado por Bousoño "ruptura del sistema", que explica así:

"Ocurre que el poeta puede destrozar súbitamente una esperada relación A-a, si cambia A por B, de suerte que del usual emparejamiento A-a surja uno diverso A-b; cuando tal acaece decimos que el sistema A-a se ha roto, que hay una ruptura en el sistema. El desgarrón producido, si no conduce al chiste o al absurdo, conducirá, indefectiblemente, a la poesía" (63).

Si releemos el verso 5 del poema "La red que rompo y la prisión que muerdo", observaremos cómo en esta segunda imagen el poeta ha roto

(61) Este aspecto ha sido abordado por SHEPPARD: "Resonancias de Quevedo en la poesía española del siglo XX" en *Kentucky Foreign Languages Quarterly*, IX, 1962, págs. 105-113, y MORRIS "Parallel Imagery in Quevedo and Alberti" en *Bulletin of Hispanic Studies* XXXVI, 1959, págs. 135-145.

(62) Lo hace a propósito de la ruptura del sistema lógico, muy frecuente en Quevedo. Cf. C. Bousoño "Teoría de la expresión..." cit. Tomo I, págs. 417-419.

(63) *Ibidem*. pág. 388.

el sistema lingüístico normal de representaciones de un objeto o acción. Su rebeldía, informe y desesperada, de loco, encuentra su expresión más neta en la distorsión lingüística: el poeta muerde su prisión; de este modo acentúa la expresividad de su grito, ya suficientemente explotada desde la nítida efectividad de versos como "De gritar solalmente quiero hartarme", mucho más cuando la voz "hartarse", como bien mostró Dámaso Alonso (64), es extrapoética en el siglo XVII y, por tanto, mucho más plena en contenidos afectivos originales. Figuras tan violentas como la comentada son tan frecuentes en su poesía que justificarían un estudio especial sobre el tema. Véanse los siguientes versos:

*"Cuando en incendios que sediento bebo
mi corazón habita, y no los siente".*

Ya supone una ruptura del sistema el beber incendios pero aún le superpone Quevedo una formidable paradoja con lo que redundará en el efecto emotivo irracional de la figura: bebe incendios y "no los siente". Se trata siempre en Quevedo de atraer determinados vocablos a campos imaginativos en los que es imposible imaginarlos desde una perspectiva racional para dar así medida de la irracionalidad de su sentimiento. No es otra la base de la frecuente utilización de paradójicos contrastes entre el fuego y el hielo, el ardor y la nieve. Sólo por esta vía consigue además zafarse de la escasa originalidad que su uso, tan generalizado, comportaba.

Otras veces su lenguaje discurre por la vía de la indeterminación. El amante no logra definir su estado, los sentimientos revolotean, incoherentes y confusos, a su alrededor; no percibe su dolor como un sentimiento aislable sino como un correlato objetivo angustioso que puede seguirse de la acumulación de diferentes sensaciones entrecruzadas e indefinibles:

*"¿Qué imagen de la muerte rigurosa,
qué sombra del infierno me maltrata?
¿qué fantasma en la noche temeroso?"*

Todos los elementos lingüísticos manejados, desde la interrogación mantenida a lo largo de todo el soneto, hasta el carácter y colorido de los vocablos: sombra, muerte, infierno, fantasma, crean un clima tenso, una angustia sorprendente moderna.

(64) DAMASO ALONSO "El desgarrón afectivo...", cit. pág. 545.

No todo es variedad con respecto a la tradición heredada. Los temas mitológicos y personajes legendarios de la clasicidad tienen cabida en su obra, muchas veces como simple manipulación del tópico. Pero otras veces se sirve de ellos, incorporándolos a su intenso y dolorido fluir poético:

*"Si el cuerpo reluciente que en Oeta
se desnudó, en ceniza desatado
Hércules, y de celos fulminado
(así lo quiso Amor), murió cometa,*

*Le volviera a habitar aquella inquieta
alma, que dejó al mundo descansado
de monstruos y portentos, y el osado
brazo armaran la clava y la saeta,*

*sólo en mi corazón hallara fieras
que todos sus trabajos renovaran
leones y centauros y quimeras.*

*El Non Plus Ultra suyo restauraran
sus dos columnas, si en tus dos esferas,
Lisi, el fin de las luces señalaran.*

Los dos primeros cuerpos del soneto son una perífrasis alusiva a Hércules, violenta, extremadamente barroca, que mantiene una gradación sintáctica y tonal hasta recaer en esa portentosa imagen del poeta atormentado por fieras interiores. Ahora empezamos a comprender la profunda significación de la lírica amorosa de Quevedo. Ya no se trata de las lágrimas vertidas dulcemente sobre un manso río, se trata de imaginar fieras, centauros y quimeras desgarrándosele, sangrándole. Un intento de objetivación del dolor alcanzado ya en otro poema (el 297 en la edición de Blecua) en donde se lee:

"Hay en mi corazón furias y poemas"

Esta alentada imagen, que hace olvidar el formidable concepto prolongado y la perfecta construcción del soneto, la aprendió de Quevedo el poeta Miguel Hernández:

*"Cardos y penas siembran sus leopardos
y no me dejan bueno hueso alguno" (65).*

(65) MIGUEL HERNANDEZ: "El rayo que no cesa". Poema n.º 6.

Todo Quevedo llega a ser, en un momento de su lírica, un violento e hiperbólico escorzo, un exceso de padecimiento. Dígalo el siguiente soneto, titulado muy significativamente “Persevera en la exageración de su afecto amoroso y en el exceso de su padecer”.

*”En los claustros de l'alma la herida
yace callada; mas consume, hambrienta,
la vida, que en mis venas alimenta
llama por las médulas extendida.*

*Bebe el ardor, hidrópica, mi vida,
que ya ceniza amante y macilenta,
cadáver del incendio hermoso, ostenta
su luz en humo y noche fallecida.*

*La gente esquivo y me es horror el día
dilato en largas voces negro llanto,
que a sordo mar mi ardiente pena envía.*

*A los suspiros di la voz del canto;
la confusión inunda l'allma mía;
mi corazón es reino del espanto.*

Un dolor, el de Quevedo, que es del alma, pero que está reclamando constantemente la imagen del recinto físico por donde discurre: “los claustros de l'alma” (en el hondón del alma, diría Unamuno). Una herida que “yace” pero que “muere” y consume la vida con la avidez del hambriento o la sed del hidrópico. Su vida, convertida en cadáver de un incendio (el amor de Quevedo es eso, un incendio), aún ostenta su luz, sugiriéndonos la imagen de una cerilla que, apagada, aún se debate con la oscuridad mostrando un último rayo luminoso en su cabeza. Aún hemos de observar una vez más la portentosa capacidad creadora de Quevedo en una nueva figura, inconcebible en un poeta del siglo XVII, por su contenido metalógico: “Dilato en largas voces negro llanto”. Ruptura del sistema lógico en beneficio de la individualización del sentimiento y ese genial desplazamiento calificativo sorprendentemente moderno: el adjetivo “negro”, que no conviene a llanto sino metafóricamente, logra sugerir en el lector una sombría emoción (coincidente con

la cumbre estrófica) nos ha propinado en el que sigue el mejor retrato de su dolorido sentir no aprendido:

*"a los suspiros di la voz del canto.
La confusión inunda l'alma mía
mi corazón es reino del espanto"* (66).

(66) ANTONIO DE CAMPANY en su "Filosofía de la Elocuencia". Londres 1812, pág. 342, cita "reino del espanto como perifrasis de infierno en sus ejemplos. Góngora en el soneto 227 (sigo la ordenación de MILLE Y JIMENEZ) también alude al reino del espanto como infierno.

A. MAS ve en la expresión "sordo mar" un aire de indeterminación que justifica los comentarios realizados acerca de la modernidad de la lírica amorosa de Quevedo, comentarios que suscribimos. Cf. A. MAS "La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo". París, Ediciones hispanoamericanas, 1957, págs. 299-300.