

LOS AUDACES Y DESDICHADOS CLAVELES DE QUEVEDO¹

Prospero Trigona
(Universidad de Roma "La Sapienza")

*Love is a growing or full constant light,
And his first minute, after noon, is night*
J. Donne

Abstract:

This essay reads one of Quevedo's love sonnets discussing traditional interpretations, but taking into a particular consideration the extraordinary symmetry of its development. In the Petrarchan tradition, this sonnet results in an important variant: there are not love's labours but aggression and defeat. The analysis explores Quevedo's rich elaboration of different semantic areas: from the psychological one to the religious one to the civil one, and concludes underlining the triumph of a baroque game in which, out of tradition, there is not death for love. The killer is not Love but Beauty.

Key words: Quevedo from Petrarchism to Baroque through structures and semantic areas.

*A Flori, que tenia unos claveles entre
el cabello rubio*
XLVIII

Al oro de tu frente unos claveles
veo matizar, cruentos, con heridas;
ellos mueren de amor, y à nuestras vidas
sus amenazas les avisan fieles.

Rubricas son piadosas, y crueles,
joyas facinerosas y *advertidas,
pues publicando muertes florecidas,
ensangrientan al sol rizos doseles.

Mas con tus labios quedan vergonzosos
(que no compiten flores à rubies)
y palidos después, de temerosos.

Y Quando con relampagos te ries,
de purpura, cobardes, si ambiciosos,
marchitan sus blasones carmesies.²

¹ Traducción de Miguel Ros González.

² Así apareció este soneto en *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*, de Francisco de Quevedo y Villegas, publicado en Madrid con la

* Que advierten. Sō participios, q significan acion y passion, como los de los Latinos. *Entendido*, el que entiende, y lo que es entendido, &c.

Si dijéramos que, a lo largo de la historia, los estudiosos han dedicado mucha atención a este soneto, no estaríamos siendo fieles a la verdad; existen comentarios, pero pocos y muy breves, de quizá dos, una, media página. Este soneto nos ha parecido muy interesante por la operación «poiética» —por la estructura, la temática, la elaboración estilística, la concentración conceptual—, así como por el desarrollo y la solución del «problema» que se plantea, todas ellas características que lo colocan casi a parte. Pero, sobre todo, porque es un precioso ejemplo en el que, como decía Armando López y Castro, «la materia habla a través de la forma en la obra de Quevedo, y de modo tan claro que podríamos decir que su palabra pensó»³. En resumidas cuentas, nos hemos encaprichado y, tratándose de poesía... de amor, nos sentimos justificados.

El título del soneto revela que el lector se encuentra ante un cuadro; sin embargo, aún no sabe que se trata de un cuadro con vida. El verbo en pretérito imperfecto, *tenia*, denota una situación bloqueada en el pasado.

edición de Jusepe Antonio Gonzalez de Salas en 1648. Hemos consultado la copia de la biblioteca de la Universidad de Cambridge, fechada en 1729. El título y el comentario que acompaña a este soneto, como al resto de los textos poéticos publicados en el *Parnaso*, corrieron a cargo de Gonzalez de Salas, tal y como él mismo declaró en la presentación de *Elogios al Parnaso de Don Joseph Antonio*: «Pero la prevencion que creo, será bien recibida de todos, de los titulos mios es, que preceden à cada poesias; pues siendo ellos muy breves, dàn grande luz para la noticia del argumento, que contiene cada una». Y no se equivocaba. Gonzalez de Salas no sólo era un muy buen amigo de Quevedo, sino también un hombre de gran erudición. Es de sobra conocido que la antología de Gonzalez de Salas contiene solamente seis musas y que la colección con el nombre de las otras tres musas se publicó en 1670, editada por el sobrino de Quevedo, Pedro Aldrete Quevedo y Villegas, con el título *Las tres musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español de Don Francisco de Quevedo y Villegas, etc.* Hemos consultado la copia editada en Barcelona en 1702 que se encuentra en la biblioteca de la Universidad de Cambridge. No sabemos en qué año se compuso el soneto, pero, aunque José Manuel Blecua (en Quevedo, *Obra Poética*, Edición de J. M. Blecua, Madrid, Editorial Castalia, 1969-1971, 4 vol.) lo fecha entre 1622 y 1628 y Marie Roig Miranda (en *Les Sonnets de Quevedo*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1989, p. 490) entre 1622 y 1624, pero la divergencia es de importancia relativa —puede ser importante por la influencia de poetas contemporáneos, como los italianos, que Quevedo conocía bien—. También tienen una importancia relativa para nuestro trabajo los debates en torno a la edición de Gonzalez de Salas. Como se puede observar, no hemos actualizado la grafía de este soneto; es decir, hemos dejado y dejaremos sin acento las palabras no acentuadas en el original y con acento grave aquellas palabras acentuadas según la costumbre de la época. Por lo que respecta a los sonetos citados en nuestro trabajo, usaremos la numeración adoptada por Blecua —ampliamente aceptada hoy en día— en su costosa labor de reordenación de la ópera poética de Quevedo. El soneto que analizamos lleva el número 339.

³ López Castro, A., "El pensamiento poético en la obra de Quevedo", en *Insula*, n° 389, 1979, p. 4.

Pero sabemos que no fue el poeta quien puso el título; y, en efecto, apenas aparece el primer verbo, la situación evoluciona del ayer al hoy, implicando directamente a un espectador; de hecho, el verbo en presente de indicativo, *veo*, señala la presencia de un espectador, cuya sensibilidad se reflejará en *a)* toda la acción de los claveles, protagonistas de los dos primeros cuartetos del soneto, que agreden a la belleza de la mujer, y *b)* la reacción victoriosa de dicha belleza, en los dos tercetos. El soneto comienza con una imagen precisa, la de los claveles que actúan sobre el cabello de una mujer, interviniendo en su color: rojo intenso vs. rubio dorado.

La estructura general sitúa a la composición tanto en la tradición poética petrarquista, donde siempre hay un yo y un tú y en la que la belleza es una entidad que corre siempre un riesgo existencial (pues *cosa bella mortal pasa y no dura*), como en la tradición renacentista, que habla de amor en términos neoplatónicos. Ambas tradiciones se exaltan con potencia en el barroco, que hace de la belleza una fuerza que se ve obstaculizada pero acaba imponiéndose. Sabemos que fue Gonzalez de Salas quien dio título al soneto y nombre a la mujer. Pero, ¿por qué Flori y no Aminta u otro nombre? Normalmente el título es uno de los instrumentos con los que el poeta intenta orientar y condicionar al lector; pero aquí el poeta no tiene nada que ver.

Alguien ha contado veintinueve poemas de amor escritos entre 1621 y 1628 dedicados a mujeres cuyo nombre empieza por Flor⁴, pero esto no significa casi nada; y es que, en el soneto 339, Flori no es más que un nombre poético convencional, como los otros, ni siquiera está justificado por pertenecer a un grupo de sonetos estilísticamente afines o cercano a otros que traten sobre el mismo tema. De hecho, en el *Parnaso*, este soneto es el antepenúltimo de los cincuenta de la sección I (*Erato, Musa IV. Canta hazañas del amor, y de la hermosura*) y está precedido por dos sonetos en los que aparece en el primer verso el nombre de Floralba (n° 337, «¡Ay! Floralba soñé que te... ¿Direlo?» y n° 338, «Quando tuvo, Floralba, tu hermosura»). Estos sonetos no tienen temas en común con el 339, como tampoco los tienen los dos sonetos que lo siguen y cierran la sección. El

⁴ Moore, R., *Towards a Chronology of Quevedo's Poetry*, Fredericton, NB, York Press, 1977, p. 13. ¿Correspondía este nombre al de una mujer real, amante de Quevedo, una señora Ledesma? A esta conclusión llegan algunos estudiosos, que a veces parecen seguir el dicho francés «*je ne sais pas, mais je suis sûr*».

título orienta hacia lo que podría ser un detalle del retrato de una mujer, y conocemos otros sonetos —que hablan de Lisi, y no solamente de ella— que tienen por título *Retrato etc.*, o que incluyen la palabra *retrato* en los versos (como en el n° 364, *Tan vivo está el retrato y la belleza*); pero esto es sólo muestra de una formalización temática particular propia de Quevedo, que a menudo congela una imagen, la transforma en una visión y trabaja en ella. En conclusión, se trata de un título que Gonzalez de Salas puso de manera arbitraria. Habría tenido una importancia muy diferente si el título lo hubiera elegido Quevedo, ya que habría provocado un contraste preliminar, aunque, a fin de cuentas, suplementario, entre el nombre Flori (y, en especial en poesía, *nomina sunt substantia/consequentia rerum*, ¿o no?), es decir, flor, y los claveles, que flores son.

Por lo tanto, el que esta mujer se llame Flori no es importante. Que el cabello y los claveles que aparecen también en otros sonetos no tengan ninguna relación con éste, pues la elaboración tiende a resultados diferentes, no hace sino corroborarlo. Más bien, nos preguntamos si se trata de una mujer. No cabe duda de que es una dama, pero ¿una mujer?⁵ Por lo general, en los sonetos del *Parnaso* y de *Las tres musas etc.* la dama es una belleza exaltada, anhelada, o bien una señora de postura y comportamiento vacuo y vano, una inutilidad viviente, blanco y objeto de la misoginia quevediana; y es siempre un nombre ficticio que se le da a un emblema de belleza, un estereotipo, la ocasión para realizar ejercicios poéticos que constituyen variantes del tema. En el 339 esta dama no es ni siquiera un nombre, se trata únicamente de un emblema de belleza, que existe como «objetivo» de una comparación. Como mujer es simple y llanamente inexistente. Físicamente es *oro-frente*, *rubies*, *ries*, que suponen tres alusiones metonímicas y metafóricas; además, *frente* no es más que una especificación de *oro*. En resumidas cuentas, esta dama es casi una abstracción; y si ella es casi una abstracción, el contraste con los claveles, a su vez, es sólo fruto de una fugaz visión del poeta que, inmediatamente después de contemplar la belleza de una mujer adornada con flores, fantasea con un ataque del ornamento a la adornada; con una especie de

⁵ Ojo, que quede claro, no se hace ninguna alusión a amores homosexuales; Quevedo era explícito en ciertos temas: «Odio al extranjero, al moro, al judío, al sodomita, al marido cornudo». En Durán, M., *Francisco de Quevedo*, Madrid, EDAF, 1978, del que puede interesar el análisis interior que se hace en las páginas 116-120.

violenta rebelión de un elemento del cuadro de belleza, del elemento «tributario», por así decirlo. De este ataque a la belleza se desarrolla una serie coherente de conceptos y metáforas que alejan la composición del canon secular petrarquista y neoplatónico para colocarlo en el barroco, aunque al final, con el triunfo de la belleza, se vuelva al petrarquista.

Sin embargo, esta dama se transforma en cuanto mujer, es de por sí una expresión objetiva de la naturaleza, un emblema de belleza que reacciona *naturaliter* a la acción de los claveles, bonitos, sí, pero menos dotados por naturaleza. Ahora bien, si al principio toda la atención de la imaginación poética está puesta en la transformación de un todo armónico en un contraste por obra del elemento «tributario», es en las implicaciones éticas, psíquicas y físico-estéticas del complejo de acción/reacción donde se halla la esencia y se articula la sustancia del soneto. Hablamos de belleza natural porque en un principio no parece que esta dama, según los estereotipos de la época (y no sólo de esa), se haya maquillado; se trata únicamente de una señora rubia que ha contribuido con un elemento externo a la propia belleza. No obstante, esta operación es un error en la fantasía del poeta, habida cuenta de que el elemento añadido se revelará altamente conflictivo y competitivo. Por lo demás, el poeta no se detiene en la belleza de la dama; solamente unas cuantas alusiones metonímicas que, repetimos, son demasiado pocas para tratarse de una mujer.

En un principio, como decíamos, hubo una visión, y aun así los elementos de la visión están desde el comienzo caracterizados de diferente manera y ponen en guardia al lector, que nota de inmediato cómo un elemento principal de la belleza de una dama es «complemento directo» y las cosas son «sujeto». El lector también observa que, por un lado, hay una metáfora y, por otro, objetos materiales; entre ellos una especificación, *frente*, y una presencia que no se precisa y que el uso del adjetivo posesivo *tu* revela, de modo que se distingue un *yo* implícito. De la producción en verso del poeta, el lector sabe que en este soneto la primera parte del verso está constituida por una metáfora que hace referencia al cabello de una dama y la segunda por objetos ornamentales, *claveles*. Pero ya es importante esta distinción, porque a la mujer la conocemos sólo a través de la metáfora, mientras que de los claveles sabemos nombre y cantidad, aunque indeterminada: *unos*. Paradójicamente, en los dos cuartetos los objetos están destinados a actuar

como sujeto agente mientras la dama sufre su acción. El planteamiento es distintivo desde el primer verso. En el segundo la distinción ya se convertirá en un contraste violento desde el punto de vista operativo y lingüístico: *matizar* quiere decir «juntar, casar con hermosa proporción diversos colores, de suerte que sean agradables a la vista» (DRAE, 2)⁶; pero aquí los colores contrastan fuertemente: dorado por un lado, rojo carmesí por otro, y lo que tendría que ser una operación pictórica suave se revela inarmónica a causa de los colores violentos. Maria Grazia Profeti⁷ hace bien en subrayar la «serie de instrumentos de color que se usan reiteradamente alrededor de la eterna y desgastada pareja básica: belleza vs. agresividad». El color que prevalece es el rojo intenso, color con infinidad de valores simbólicos pero que aquí es, sobre todo, expresión de violencia.

No cabe duda de que corre demasiada sangre en este soneto. Un reflejo perfecto, desde el punto de vista crítico del materialismo, de la sociedad española de los tiempos de Quevedo; sociedad, sin duda, en decadencia, en medio de guerras, batallas, derrotas, muertes, tramas y derramamiento de sangre allá donde España librara sus batallas: tanto en Flandes como en Francia; contra portugueses y catalanes; ya fuera en el interior de país contra los moriscos, como en el extranjero contra los turcos. «Pero el siglo XVII, sobre todo visto de España, es una larga tragedia», dice Manuel Durán cuando examina «el estilo dinámico, agresivo» de Quevedo «que si algún rasgo dominante manifiesta es el contraste y la antítesis»⁸.

Verso 1

El primer verso presenta a los dos protagonistas del soneto: *a)* el cabello rubio, con función pasiva, y *b)* los claveles rojos, con función activa. Son éstos los protagonistas materiales, los sujetos que determinan el contraste que conforma todo el soneto. De hecho, los dos sintagmas no sólo

⁶ El número que acompaña a la entrada del DRAE indica la acepción que corresponde al vocablo. Hemos trabajado con la vigésimo primera edición en papel y la vigésimo segunda en línea.

⁷ Profeti, M. G., *Quevedo. La Scrittura e il Corpo*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 91. La riqueza de colores en general, propia de la poesía de Quevedo, ya había sido advertida por Dámaso Alonso quien, sin embargo, consideraba los colores ocre y rojo oscuro como aquellos más propios de la personalidad y la poesía de Quevedo. En Alonso, D., "El Desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo", en *Obras Completas*, IX, Madrid, Editorial Gredos, 1989, p. 426.

⁸ En *op. cit.*, p. 45. Un interesante análisis, al que remitimos al lector.

constituyen el verso, sino que, al ocupar posiciones marcadas de inicio y final, lo hacen bimembre: *Al oro de tu frente / unos claveles*. Ya estamos dentro del canon poético de Quevedo. De hecho, el verso bimembre, el contraste de posiciones, el cabello o los claveles como ornamento no son una novedad en su poesía de amor, como tampoco lo es la función contrastiva de los dos elementos. Cabello y claveles se desafían y se encuentran con fortuna dispar a lo largo de los sonetos de Quevedo: pensemos en el soneto número 303, *A Aminta*, donde más que el triunfo de la belleza de la mujer sobre los claveles se subraya la satisfacción sarcástica que provoca al poeta el castigo que la propia mujer se inflige; o al soneto número 501, *A Lisi*, donde los propios términos —*claveles, sangre, heridas, matiza, cruenta, labio, rubi, carmesies*— conforman un cuadro de una belleza fascinante. Aun así, en este primer verso, ya hay una sutil diferencia que se pone del lado de la belleza de la dama: el cabello es una metáfora, las flores son simple y llanamente flores, un elemento caduco que se enfrenta, como veremos, al más noble de los metales: parece que la suerte está marcada.

Verso 2

Con el verbo *matizar*, el segundo verso no sólo hace comprensible la presencia del complemento directo y del sujeto del primer verso, sino que introduce otro elemento externo a la acción sujeto-objeto. El poeta revela al lector su propia presencia como espectador y testigo ocular (*veo*) de la operación (*matizar*), es decir, de la acción que el rojo violento de los claveles efectúa sobre el claro oro del cabello. Pero, en realidad, las cosas no son así de simples, ya que *a*) mientras hemos visto que *matizar* significa «juntar, casar con hermosa proporción diversos colores, de suerte que sean agradables a la vista» (DRAE, 2), aquí, por el contrario, el color dorado del cabello sufre una agresión, un ataque vehemente y sanguinario que parece producirse desde hace tiempo —tanto es así que los atacantes ya aparecen *cruentos, con heridas*— y *b*) si el verbo *veo*, como creemos, no se refiere a un simple «percibir por los ojos mediante la acción de la luz» (DRAE, 1), sino más bien a «percibir algo con cualquier sentido o con la inteligencia» (DRAE, 2), entonces más que una percepción, ese *veo* expresa una visión — un latinista como Quevedo conocía bien la distinción entre «video» y

«cerno»—. Esto es, el testimonio externo sólo por un momento es el observador ocular que tiene ante sí el retrato de una dama en carne y hueso o pintada; de hecho, la observación de ese detalle deja paso, en ese mismo instante, a una elaboración fantástica, a un ejercicio mental que se complicará cada vez más y que, en su complejidad, implicará connotaciones, nociones, conceptos y metáforas cargadas de significados variados, ambiguos, contrapuestos.

De manera que el segundo verso no es simplemente la conclusión necesaria del verso anterior, sino que también pone en marcha el mecanismo de los dos versos posteriores del cuarteto; y no sólo de esos. Es decir, el verso se plantea como una conclusión necesaria pero también como una premisa necesaria. Sin embargo, si nos fijamos bien, la visión concluye con el segundo verso y en éste ya se establece el concepto de fondo alrededor del cual se enredará, como la hiedra, la consiguiente elaboración. De hecho, los dos siguientes versos son claramente una reflexión del poeta, que ha dejado de ser un observador ocular para convertirse en un hombre sensible de una cultura rica y heterogénea. Hasta ahora el poeta ha observado algo, ha tenido una visión; ahora reflexionará y aprenderá de ella.

Pero, ¿a qué se debe, qué sentimientos empujan a los claveles a realizar su acción? ¿El amor?, ¿y es éste un soneto de amor? Se sabe que los caminos del amor son inescrutables, incluidos los del amor de la tradición literaria a la que debemos ceñirnos; pero éste es un soneto de amor declarado (*ellos mueren de amor*).

La tesis de Otis H. Green⁹ sobre el amor cortés que canta Quevedo, que Julián Olivares Jr.¹⁰ retomó, refutó y profundizó —habla de tres estilos propios de la poesía de Quevedo: el alto, el medio y el bajo—, no podía aguantar mucho tiempo. En realidad, tras el *Stil Novo* y Petrarca, el camino «cortés» dejó de ser transitable. Por otro lado, el trovador que cantaba para su *domina* sabía que su amor era una convención y no un sentimiento real (sincero), que no era algo «serio», pues cuando llegaba la hora de ponerse «serios» estaba claro quién era el *dominus* de aquella dama (que se complacía al escuchar sus alabanzas), quién el «destinatario» real de su

⁹ H. Green, *Courtly Love in Quevedo*, Boulder, University of Colorado, 1952.

¹⁰ En *The Love Poetry of Francisco de Quevedo*, Cambridge U P, 1983.

belleza. Y si a algún trovador se le hubiera ocurrido ir en serio, habría tenido que huir de armas (versos cantados) y equipaje (la *domina furata*). Pero, ¿dónde? Pasados unos siglos, el italiano Berchet intentó imaginar un sentimiento real (sincero), pero todos conocemos el «rigor della fortuna» que dominó a su trovador. Por lo tanto, en Quevedo no hay más amor cortés que el que se transmitió a la sucesiva sensibilidad poética de petrarquistas y neoplatónicos.

Si acaso, nos surge una pregunta espontánea a propósito del amor cantado por Quevedo: ¿por qué, pasados más de tres siglos, seguir cantando el amor en términos petrarquistas?, ¿por qué seguir perdiéndose en medio de sufrimiento, suspiros, soledad, sonrisas, lamentos, etc., etc.? Si ponemos en duda la capacidad de Quevedo para escribir sonetos osados en aquellos tiempos no nos queda más que consultar los primeros dos versos del soneto número 337 a Floralba, en el que le confiesa un sueño prohibido cuyo desenlace, eso sí, es de estilo petrarquista:

¡Ay Floralba! Soñè que te... ¿Direlo?

Si, pues que sueño fue, que te gozaba.

y el soneto número 609, en el que confiesa a Gutierrez

Quiero gozar, Gutierrez; que no quiero
tener gusto mental tarde y mañana,

además de los muchos madrigales y otras composiciones satíricas.

Pero entonces, ¿por qué no recorrer este camino? El motivo es que, dada su posición social, en la buena suerte y en la mala (de la que siempre intentó y esperó salir), no podía escribir versos osados, sobre todo tratándose, como era su caso, de alguien que tenía fama (y era muy consciente de ello¹¹) de lujurioso y que estaba bajo el santo control de la

¹¹ «Yo (...) malo y lascivo, escribo cosas honestas, y lo que más siento es que han de perder por mí su crédito, y que la mala opinión que ya tengo merecida ha de hacer sospechosos mis escritos». Palabras de Quevedo citadas por J.O. Crosby en la antología que editó: Francisco de Quevedo y Villegas, *Poesía Varia*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1981, p. 100.

Inquisición y de la siempre vigilante Junta de Reformación¹². Es verdad que sus versos circulaban solamente manuscritos; no obstante, en el caso de haber osado, éstos tendrían que haberse quedado encerrados en un cajón. También estaba el camino escogido por Luis de Góngora, pero Quevedo no quiso recorrerlo, es más, lo despreciaba. Sin embargo, la razón más profunda es que los instrumentos de la lírica de amor aún eran en parte petrarquistas y neoplatónicos —y entendemos por instrumentos la forma y la estructura, la inspiración, la lengua, las metáforas, el desarrollo dialéctico interior—. Instrumentos que le había entregado la tradición lírica española, de Boscán a Garcilaso, de Herrera a Lope¹³. Así pues, no había más opción que seguir el gran camino del petrarquismo y del neoplatonismo y trazar, dentro de éste, un sendero propio. Lo trazó y lo recorrió; de hecho, ya se ha señalado¹⁴ que junto a las composiciones petrarquistas puras existen una serie de composiciones poéticas en las que ejerce sobre la mujer una misoginia fuertemente satírica, que se encuentra en las antípodas de lamentos y suspiros; en las antípodas de los sentimientos sofisticados y siempre pulidos —aun siendo densos y consistentes— de Petrarca; en las antípodas, como lo puede estar la cruz de una moneda, una moneda que es y era, eso sí, petrarquista. Así, por ejemplo, despide con viento fresco a las mujeres que se le resisten, como a Laura (n° 304 *Ya, Laura, que descansa tu ventana*) o a Floralba (n° 338 *Quando tuvo, Floralba, tu hermosura*). En resumen, la poesía de Quevedo está hecha de contrastes interiores en el plano material y de tensión exasperada y dramatización continua en el plano formal; estos elementos producen contraposiciones sólidas, grumos conceptuosos, y hacen del «más alto poeta de amor de la literatura española» (D. Alonso) una especie a parte, entre un neoplatónico atormentado y un Petrarca conceptualizado¹⁵.

¹² A. González Palencia, en "Quevedo por de dentro" (en *Del "Lazarillo" a Quevedo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Antonio de Nebrija, 1946, p. 265) cita el informe de la sesión de la Junta del 24 de marzo 1624. En éste se lee que se vigilaba atentamente tanto la vida pública como la privada de Quevedo, incluyendo lugares de retiro y amantes.

¹³ Aunque Quevedo los conocía directamente, en la teoría y en la práctica, pues los había tomado de los poetas italianos, del *Tratado del amor humano* de Flaminio Nobili, de los *Asolanos* de Pietro Bembo, etc.

¹⁴ Hoover, L.E., *John Donne and Francisco de Quevedo, Poets of Love and Death*, Univ. of North Carolina Press, 1978, p. 16. Cfr. también Amedée Mas, *La Caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, Eds. Hispano-Americanas, París, 1957.

¹⁵ Varias interpretaciones contrapuestas de la poesía de Quevedo (Green, Mas, Alonso) se tratan magistralmente en J. Olivares Jr., *op. cit.*

Ahora bien, a nuestro parecer, dentro de la modalidad petrarquista, el soneto número 339 que examinamos constituye una variante considerable: no encontramos amor canónico, en el sentido de que no existe sufrimiento por amor, no encontramos suspiros ni lamentos, ni el poeta ni los claveles lloran «para suma deleite» del lector; encontramos agresión y derrota. Si estos claveles están enamorados, como lo están, por ejemplo, los del soneto número 501 (*Rizas en ondas ricas del rey Midas*), se trata sin duda de un *amour fou*, porque es evidente que su pasión y su acción contra el cabello no pueden considerarse —siguiendo el canon de Nobili—una muestra de la inclinación y la atracción del alma por la belleza. En otros sonetos, como en el número 501, las cosas están más claras; en éste no —declaración a parte—. Es más, se trata de una pasión tan violenta que resulta desastrosa para quien la nutre. Más bien parece que los claveles quieren reaccionar, quizá porque han sido utilizados según la voluntad de una dama, y contrarrestar dicha voluntad por medio de la agresión. ¿Acaso les dará envidia la belleza de la dama?

Según la teoría de Baltasar Gracián, por la que «unir a fuerza de discurso dos contradictorios extremos, extremo arguye de sutilece [...] Crece la sutileza al paso que la contrariedad de los correlatos»¹⁶, con Quevedo no sólo nos encontramos en pleno conceptismo, sino que, según las aclaraciones teóricas sobre poesía metafísica de James Smith, estamos en pleno conceptismo metafísico. Para Smith, los elementos del concepto «must be such that they can enter into a solid union and, at the same time maintain their separate and warring identity. [...] The two support and complete, and at the same time deny, each other »¹⁷.

Verso 3

En los dos siguientes versos se plantea la reflexión de fondo que constituye el punto de partida para las reflexiones sucesivas. Como vemos, la coherencia apremia.

¹⁶ *Agudeza y Arte de Ingenio*, Disc. VIII

¹⁷ "On Metaphysical Poetry", en *Scrutiny*, vol. II, n° 3, 1933, (pp. 221-239), pp. 234, 235.

El poeta ata con un mismo nudo el amor y la muerte, dos elementos de la vida humana contrapuestos y a veces trágicamente cooperantes, pero complementarios tanto en el mito como en la tradición poética y en la representación pictórica. Como veremos, antes incluso de los contrastes de posición en el interior del verso entre términos o sintagmas, el contraste más grande y paradójico es el que se establece entre la muerte y el amor; como fuerza que genera y regenera la vida que recuerda a Lucrecio, la *alma Venus* lleva consigo la propia raíz de su final, la muerte que la reduce al nada. Pero si, en Lucrecio, el amor es una fuerza natural «beatificante», generadora y regeneradora, principio vital del todo, en el soneto de Quevedo éste *a)* ante todo, asume el valor de amor profano, de fuerza agresiva y mortal; de hecho, los claveles agreden, en vez de exaltar, la belleza de la dama, y *b)* también constituye, por su propia naturaleza, una amenaza moral; de hecho, la pagana *hominum divomque voluptas* es, aquí y ahora, solamente la cristiana *hominum voluptas*, condenable y condenada por parte de un poeta educado por jesuitas y con un profundo sentimiento religioso. Es decir, el poeta cristiano condena la fuerza vital generadora — pero he aquí una contradicción más, que no nace con Quevedo.

Si, en este contexto, el morir de amor sitúa, por un lado, al soneto dentro de una tradición en la que la temática específica de amor y muerte, articulada de diferentes formas, atraviesa todos los periodos literarios —del mítico al clásico, del petrarquista al renacentista y al barroco— que, a su vez, tendrán influencia en los periodos literarios futuros; por otro, amplía el propio valor a un más general *memento mori*. Es ése el motivo por el que hay dos aspectos contrapuestos que marcan el sacrificio de los claveles: *a)* una puesta en guardia, un *memento mori*, un ejemplo de comportamiento negativo porque conduce al final de la existencia (en resumen, el amor mata y puede matar a quien ama), y *b)* una ejemplaridad virtuosa, ya que el hombre sabio ha de saber entender esa experiencia y convertirla en algo positivo, de manera que del mal pueda nacer el bien, que el valor del mal se convierta en bien.

El fuerte contraste entre la vida y la muerte que expresan las posiciones contrapuestas del sintagma *ellos mueren*, situado al inicio del verso, y del sintagma *nuestras vidas*, situado al final del mismo, es propio de una

atmósfera todavía barroca; también lo es la fuerte contraposición entre los sintagmas *sus amenazas* y *avisan fieles* del verso sucesivo.

Verso 4

De hecho, si el sintagma *sus amenazas*, en posición marcada al principio del verso, no pierde la riqueza de significado denotativo como sujeto amenazante y asume también la de presagio y anuncio del mal («dar indicios de estar inminente algo malo» DRAE, 2), su relación con el término *fieles* —del sintagma *avisan fieles*, en posición marcada al final del verso— hace que el primer sintagma exprese también una connotación positiva y obre a favor del bien, es decir, de «advertir o aconsejar» (DRAE, 2). El objeto del anuncio de doble valor, *les*, que repite el *nuestras vidas* del verso precedente, se coloca magistralmente en el medio. Se trata, por lo tanto, de una advertencia (no es casualidad que en el sexto verso los claveles sean joyas *advertidas*) que puede transformar el elemento negativo —el morir de amor— en un elemento positivo, siguiendo así con la dicotomía contrastiva presente en el segundo (*matizar-cruentos*) y en el tercer verso (*mueren-amor*). Pero *fiel* tenía y tiene también el significado de “exacto, conforme a la verdad” (DRAE, 2); por lo tanto, en este contexto, además de expresar una fidelidad que contiene el concepto de amistad —y no de enemistad—, *fiel* significa, además, «exactamente», «precisamente». Este cruce semántico forma parte del conceptismo quevediano.

Verso 5

Hete aquí que el literato se vuelve temeroso de Dios. *Rubricas* es la primera palabra que destaca en posición marcada y a su vez dirige la ejemplaridad quevediana, orientándola, por un lado, hacia los textos religiosos y el derecho canónico, y por otro, hacia los textos legislativos y el derecho civil. *Rubricas* confiere a los claveles una función casi absoluta en un verso de naturaleza sentenciosa.

Existe una tradición interpretativa —los nombres más destacados son los de James O. Crosby y Julián Olivares Jr.— que entiende *rubricas* como

«rasgo o trazo peculiar que forma parte de la firma de una persona»¹⁸ y explica que «*rúbrica* is blood shed when attesting to a truth. The bleeding carnations give visual evidence of the deadly effects of love. Such evidence is as obvious as the flourish of a signature, the common meaning of *rúbrica*»¹⁹. Sin embargo, a pesar de la explicación de dos estudiosos de renombre, no conseguimos entender cómo se puede relacionar una frívola rúbrica de tinta roja con un testimonio de sangre. ¿Acaso puede dar testimonio una rúbrica?, ¿o rúbrica es aquí sinónimo de firma?, ¿y firma de testimonio?, y entonces, ¿empezaría el cuarteto con «Firmas/testimonios son...»? Nos parecería estar restándole importancia.

Creemos que el significado principal de *rubricas* implica prescripción y registro. Los adjetivos explícitos remiten a campos semánticos diferentes, como diferentes —es más, contrapuestos— son los significados de *piadosas* («religioso, devoto», DRAE, 3), por un lado, y *crueles*, por el otro. Ahora bien, si en el ámbito religioso, en los libros de liturgia católica, por *rubrica* (ya que se escribe en rojo) se entiende «cada una de las reglas que enseñan la ejecución y práctica de las ceremonias y ritos de la Iglesia en los oficios divinos y funciones sagradas» (DRAE, 4), en los códigos del ámbito civil, las *rubricas* son los títulos de las leyes y capítulos que, como ya era costumbre en latín, se escribían y, a veces, se escriben en rojo. El aspecto prescriptivo aúna ambos campos semánticos. Sin embargo, en el soneto, mientras el primero hace referencia al sintagma *les avisan fieles* del cuarto verso —al concepto ético- religioso del *memento mori*—, el segundo remite a las *amenazas* del mismo verso, al concepto claramente impositivo, propio de las leyes civiles en las que unas veces se sobreentiende y otras se explicita la pena que corresponde a cada trasgresión. Es decir, se trata en ambos casos de prescripciones, pero mientras las primeras conciernen a la ética religiosa y a la dimensión espiritual de la devoción propia del alma (las sanciones, de llegar, lo harán sobre todo después, aunque a veces —y tratándose de los tiempos de la Santa Inquisición— también durante la existencia terrenal), las segundas hacen referencia a la ética civil y tienen consecuencias prácticas para el individuo (estas sanciones, de llegar, lo

¹⁸ Según afirma J.O. Crosby en su comentario al soneto, en *op. cit.*, p. 225; y no añade nada más.

¹⁹ J. Olivares Jr., en *op. cit.*, p. 66.

harán durante la existencia terrenal), que se pueden catalogar o no como delito. En resumen, el cumplimiento forzado de la prescripción asume, por su naturaleza, el carácter de intransigencia amenazante, ergo de crueldad, desde el código de Hammurabi a las disposiciones penales actuales (*dura lex sed lex*). ¿Por qué, nos preguntamos, no tenemos en debida cuenta que los claveles de este soneto son en realidad (lo descubriremos en el próximo verso) delincuentes sanguinarios?, ¿y por qué no pensar que Quevedo, teórico político, más clerical que católico, tiene en cuenta, en aquel momento, tanto las actividades de las autoridades civiles como las de la santa y activa Inquisición que, además, asumía sobre su persona la doble función de piedad y crueldad, de ser *piadosa* y *cruel* (aunque, se sabía, y se sabe, siempre por el bien del alma etc., etc.)?

Verso 6

Así como el primer término del verso anterior confería a los claveles funciones absolutas, el primer término del nuevo verso, *Joyas*, los ennoblece, revistiéndolos de belleza y lujo. Quien se está midiendo con la belleza de una dama no parece materia de poco valor, ya sea por el cómo se sienten como por la contrastante función positiva y negativa que le otorga el poeta y cuyo contraste refleja la del verso anterior. Si la función de *avisan fieles* ha hecho que todos consideremos a los claveles como seres preciosos, éstos muestran, sin embargo, un comportamiento despreciable —incluso delictivo (*facinorosas*)—, con la intangible belleza de la dama. La acción agresiva a la que se están entregando es una actividad propia de delincuentes, de seres violentos, es una acción de sangre condenable y condenada por el poeta, aunque éste vea su redención en la función opuesta, la de sujetos conscientes y listos para hacer conscientes a los demás (*advertidas*), incluidos el observador externo y los lectores. La nota escrita por Gonzalez de Salas que acompaña al término *advertidas* es una joya para el lector. Pero más allá del valor gramatical de participio con doble función, pasiva y activa, que subraya la nota, el término tiene también un doble significado: el de «aconsejar, amonestar, enseñar, prevenir» (DRAE, 3) y el de «avisar con amenazas» (DRAE, 4). Por lo tanto, al igual que el término *rubricas* del verso anterior, también el término *joyas*

tiene un doble valor, aunque menos complejo que el primero. Se trata de un equilibrio constante de funciones positivas y negativa, de condena y redención. Todas ellas funciones que recaen sobre quien actúa intentando hacer daño, y que daño recibe. Hasta ahora, y seguirá siendo así durante otros dos versos, la belleza solamente ha sido objeto pasivo de agresión y testigo silencioso del bien (implícito, ya que es resultado de la reflexión del observador externo) y del mal (explícito, ya que es intencional), de los que se responsabilizan los claveles.

Verso 7

Pues es explicativo, casi justificativo, puesto que, por un lado, con *publicando* se vuelve a proponer a todos la función de *memento mori* («hacer patente y manifiesto al público algo» DRAE, 2) y, por otro, se especifica aún más en qué consiste este *memento* y el enorme contraste que éste encierra. El contraste queda absorbido por la conceptuosidad metafísica que no sólo alude a la muerte de los claveles, sino también a la muerte que sorprende a quien está en la flor de la vida; alude a la victoria de la muerte, que triunfa sobre todo, que se presenta y se renueva en continuidad, que florece a la vez que mata. Así como *advertidas* en el verso anterior, el participio *florecidas* se coloca al final del verso, y tiene también una doble función activa y pasiva: los claveles nos recuerdan que no sólo mueren las flores que ya han florecido, sino que también muere lo que está en flor. De esta manera se vuelve a presentar el contraste amor-muerte y un concepto de naturaleza extraordinariamente metafísica. La *coincidentia oppositorum* se impregna de una conciencia que es a la vez banal y profunda, pues se sabe que todo lo que nace habrá de morir y que todo lo que florece habrá de marchitarse. Sin embargo, el lector verá cómo esta implicación se activa con sutileza en el plano operativo, propio de la auténtica poesía, y quedará impactado, positiva o negativamente, por su «operatividad».

Verso 8

De este verso se han hecho interpretaciones cuidadosas. Creemos que el punto central es el valor semántico que se le da a *rizos doseles*. Los hay que, como Crosby, entienden *rizos* como «los crespos de la cabellera» de la dama; y los hay que, como Olivares, traducen *rizos doseles* por «the sun's canopy of curls» e interpreta «the sun with a canopy of golden curls», de manera que los claveles, *publicando* muertes florecidas, ensangrientan «al sol», que en la dicción poética de la época es sinónimo de «cabello dorado», con sus cascadas de rizos (los «doseles» de la metáfora, nótese el plural), y he aquí de nuevo al «cabello». ¿Y qué sentido tiene repetir «cabello» si metafóricamente *sol* ya hace referencia al cabello dorado, es complemento directo y no está precedido de un «de» o un «con»? Nos parece forzado. Sí, se podría imaginar un rostro (no un cabello) hermoso como el sol, ensangrentado como todos los rizos que cuelgan a su alrededor, como cuelgan los velos de lo alto de un dosel real o prelaticio; pero, en este caso, a) la metáfora perdería la obviedad de «dicción poética» petrarquista, b) el sintagma *al sol* tendría que entenderse como una especificación, es decir, *del sol*, y c) el sintagma *rizos doseles* como complemento directo. Pero, sobre todo, se perdería un elemento de la simetría que compone el soneto, pues no se abrirían y cerrarían los cuartetos con una variación metafórica del mismo sustantivo, primero *oro* (verso 1), luego *sol* (verso ocho), ambas iguales a cabello rubio-dorado. Repetimos, está forzado. Como forzado nos parece definir a la dama como una belleza divina: «They have stained the hair of a divinely beautiful person» (Olivares). Después de Petrarca la mujer es mujer, la época de la belleza divina ya ha pasado. Volverá a finales del romanticismo y en la ópera lírica, donde se cantará sobre una tal criatura divina.

Quizá *rizos doseles* podría entenderse como metáfora de claveles y no del cabello rizado de la dama —cuya metáfora sería *al sol*, que en este caso, como ocurre con *al oro* al comienzo del soneto, actuaría como complemento directo—²⁰. ¿Y quién es el sujeto? Así como el complemento directo siempre es el mismo y está explicitado, también el sujeto (los claveles) es siempre

²⁰ Sólo R. Moore relaciona *rizos doseles* con los claveles; de hecho, escribe: «el “sol” y “rizos doseles” hacen referencia al “oro” y a los “claveles”». En “Conceptual Unity and Associative Fields in Quevedo’s Two Sonnets”, *Renaissance and Reformation*, XIV, 1978, (pp. 55-63), p. 59. No obstante, se trata de una afirmación enigmática, ya que Moore no añade ni especifica nada más, como tampoco explica ni el porqué ni el cómo.

el mismo y también está explicitado, como *rizos doseles*. Por lo tanto, hay cabello ensangrentando, sí, (*ensangrentar* como «teñir de sangre», DRAE, 2), pero no como especificación del sol y tampoco al sol, al aire libre, como alguien lo había entendido. Los *rizos doseles* son las rizadas corolas de los claveles, que resplandecen de una luz tan violenta que parecen teñir de sangre el sol-cabello. Y no sólo eso: puesto que nada en el mundo ha sido ni es más subjetivo que el sol, el lector sensible tiene también la sugestión de que tiñen de sangre incluso al sol, lo que podría significar *a)* el homenaje a la tradición poética petrarquista que en una «dicción poética» ya desgastada identifica metafóricamente el sol y el cabello rubio-dorado, *b)* la destrucción de la metáfora secular mediante el uso de esa agresiva acción sobre el cabello dorado como la luz del sol, y *c)* el ennoblecimiento de los claveles que ya se habían convertido en objetos preciosos, *joyas*. En este entramado de metáforas hiperbólicas (pero para nada extravagantes) se ennoblece tanto a agresores como a agredido; el cabello porque se compara con el sol, los claveles porque asumen una dignidad autónoma —a través de su acción violenta y de su muerte en público—; asumen la dignidad de los ejemplos que se convierten en emblemas, *doseles*.

Se trata de una configuración metafórica que ennoblece a los claveles en términos de ideología de clase (aristocrática), ya que los *rizos doseles*, aunque sean otra cosa, metafóricamente hablando, conservan la alusión semántica a los baldaquines y franjas ornamentales que honran y protegen a soberanos y religiosos. Obviamente, en esta alusión existe un fuerte contraste intrínseco entre la acción de los claveles, expresada por *ensangrientan*, y la función protectora y ornamental que normalmente tienen los *rizos doseles* reales o prelaticios.

No debería sorprendernos que el sujeto se coloque al final de un concepto, cerrando una pareja de versos —de *pues* a *doseles*— porque *a)* este procedimiento se repetirá simétricamente en los dos últimos versos del soneto —de *cobardes* a *carmesies*— y *b)* porque el poeta, simétricamente, cierra de la misma forma las dos unidades estructurales que constituyen el soneto: los cuartetos y los tercetos. De hecho, la estructura de la frase sólo varía en el octavo verso, que contiene también un complemento directo (*a/so*); por lo demás es idéntica y sigue la secuencia de verbo en plural, sujeto acompañado de adjetivo, ambos en plural, monosílabo homófono:

Ensangrientan al sol rizos **doseles**

Marchitan sus **blazons** carmesíes.

Esta identidad de la estructura se refleja en la sonoridad constituida por una multitud de líquidas, *r* y *l*, y de sibilantes, *s*, que sugieren que los versos han sido concebidos por un único «modelo» mental, a la vez que constituyen un valor semántico como sonidos que conforman una totalidad expresiva y sugestiva con los conceptos.

Hasta ahora, la estructura del soneto se ha desarrollado de manera simétrica —y recordemos que la estructura constituye la poesía y actúa sobre el lector tanto como lo hacen la semántica, las alusiones, la musicalidad, etc.—. En el primer cuarteto tenemos *a*) un evento objetivo, una realidad que un observador externo percibe y siente de una determinada forma, y *b*) aquello que el observador aprende. Es decir, los versos uno y dos muestran la visión y establecen el concepto de fondo desde donde el todo parte y procede, mientras que los versos tres y cuatro, con la ampliación del valor semántico del verbo *veo*, ponen en marcha la reflexión de fondo que dominará los dos cuartetos. El segundo cuarteto es el desarrollo consecuente del primero, pues ese evento y ese aprendizaje *a*) se especifican, ya que los claveles se convierten en una nueva realidad más rica, *rubricas* etc. y *joyas* etc., y *b*) aportan una motivación a esta nueva y más rica realidad. Es decir, ya en los versos cinco y seis, los claveles, debido a la riqueza del campo semántico, se convierten en otra cosa, en una realidad completamente mental, cargada de diferentes significados y alusiones; por su parte, en los versos siete y ocho, con el *pues* causativo encontramos la misma función de la segunda pareja de versos del primer cuarteto: dar comienzo a una reflexión cuyo objetivo es explicar y justificar los duros adjetivos de los dos versos precedentes, *crueles* y *facinorosas*. En conclusión, el primer cuarteto tiene una función primaria, ya que expone el tema, mientras que el segundo tiene una función creadora; ambos están caracterizados por un desarrollo simétrico binario.

Si examinamos ahora los tercetos, nos damos cuenta de que en éstos las dos funciones se repiten: así, el primer terceto tiene una función primaria que explica el tema que se desarrolla y que concluye en el segundo terceto,

cuya función es la de hacer una serie de aclaraciones en los planos físico y psicológico. El nuevo tema tiene dos aspectos: por un lado, la reacción física de la dama —puesto que los labios (*tus labios*) entran en acción—, y por el otro, el vuelco de la situación, pues la dama está activa y ya se impone en el plano psicológico. De hecho, la introducción del nuevo tema trae consigo un cambio en la naturaleza del enfrentamiento, que se produce en dos niveles: el psicológico y el físico. Las reflexiones de naturaleza ética presentes en los dos cuartetos desaparecen, quedando sólo las aclaraciones de los planos psíquico y físico-estético. Pero aún hay más: al igual que el tema del cabello, expresado con una metáfora poética obvia y desgastada en el primer verso del primer cuarteto (*oro de tu frente*) se retoma con una metáfora más refinada (*sol*) al final del segundo cuarteto, también el tema de los labios, demasiado explicitado y materializado en el primer verso del primer terceto (*tus labios*), se retoma con una metáfora más enigmática en el primer verso del segundo terceto (*con relampagos te ries*). Además, a la caracterización de este desarrollo simétrico binario contribuyen *a*) la colocación de los posesivos *tu/tus* en el primer verso de los grupos de cuartetos y tercetos, y *b*) una similitud estructural que casi equivale a una repetición: el segundo verso del primer terceto, *que no compiten flores à rubies*, es clara y completamente parentético, mientras que el segundo verso del segundo terceto lo es implícita y parcialmente (*si ambiciosos*).

Verso 9

Podemos decir que la conjunción adversativa *Mas* abre una nueva perspectiva: *a*) la belleza se vuelve reactiva, y *b*) los claveles presentan una dimensión psicológica. La belleza de la dama es objetivamente reactiva: no se describe ninguna acción agresiva intencionada; al contrario, en un primer momento, tenemos sólo una comparación que, sin embargo, provoca un enfrentamiento en un nuevo plano, más abstracto: el de la naturaleza de la belleza. La belleza de la dama, simbolizada y encerrada en uno de los pocos detalles físicos que se mencionan en el soneto, es objetivamente operativa, y a medida que ésta se activa los claveles van perdiendo la batalla. Es suficiente un único elemento particular de la belleza de la dama, los labios (reales, aun sin metáfora, que llegará en el verso siguiente), para que esta

belleza empiece a prevalecer sobre la agresividad de los claveles. Se perfilan en este verso la victoria de la belleza de la dama y la derrota total, tanto física como psicológica, de los claveles —que sienten ahora un sufrimiento totalmente interior, sufren de vergüenza (*vergonzosos*)—. Como podemos ver, nos mantenemos dentro de la tradición poética, cierto; pero lo que importa no es tanto la tradición en sí como el modo en que esta tradición se enriquece y luego se manipula en el plano técnico, en el de la elaboración temática y en el de la coherencia de desarrollo técnico-temático. Y podemos decir que con el comienzo de la segunda parte del soneto, caracterizado a nivel técnico por los tercetos, empieza también una distinción de fondo con respecto a los cuartetos: mientras anteriormente tuvimos una respuesta problemática a la pregunta que nos hicimos —¿qué impulsa a los claveles a la acción?—, ahora, en cambio, se perfilan desde el principio las razones de la derrota: la primera es psicológica.

Verso 10

La segunda es de naturaleza objetiva: con la introducción de una simbología que es típica, que no exclusivamente, quevediana, el enfrentamiento entre la belleza agresiva de los claveles y la belleza serena de la dama cae del lado de la segunda, al tratarse de dos tipos de belleza incomparables (*no compiten*) por naturaleza. Es decir, la competición no puede existir por virtud intrínseca —puesto que *flores* y *rubies* están compuestos por materias de naturaleza diversa—, de modo que la materia más noble, singular y duradera no puede sino prevalecer en el enfrentamiento. La dimensión ética implícita en el término *joyas* (sexto verso) que daba un mayor valor a los claveles por su comportamiento *advertido*, por su función, ahora ha desaparecido; y los rubies, por otra parte, son objetospreciados no por su función, sino por su naturaleza.

Con este verso parentético el poeta cambia abiertamente de lugar, aunque sólo sea de forma momentánea, el eje del conflicto, confirmando así la presencia de una dimensión ideológica propia de la clase a la que pertenecía (por su nacimiento, sus méritos y su función: nació hidalgo, fue educado y vivió entre nobles y poderosos), en este caso la aristocrática — que ya se introdujo en el octavo verso (*doseles*)—. La superioridad de los

rubies viene de cuna, como la de los nobles con respecto a los plebeyos. Los claveles son «parvenus»: nacen, se vuelven hermosos y luego se marchitan. *Transit gloria mundi*.

Verso 11

El último verso del primer terceto retoma la derrota de los claveles en el plano puramente psicológico, que ya se había perfilado en el noveno verso; derrota psicológica que repercutirá en el plano fisiológico (comienza así la tercera causa de la derrota): una especie de somatización del abatimiento interior. Si anteriormente, en el noveno verso, los claveles sufrían una humillación, ahora, además, sienten miedo y palidecen (*palidos ... de temerosos*). Están, por tanto, en una condición de inferioridad psicológica que precede a la física. No obstante, nos parece que el undécimo verso expresa un valor semántico propio, ya que *a*) la dimensión psicósomática que en él se manifiesta provoca ansia, y *b*) esta dimensión se distingue claramente de la fisiológica y simbólica que encontraremos en el último verso del segundo terceto. Frente a los ojos del lector está teniendo lugar una lenta agonía que va de *vergonzosos* a *palidos*, a *temerosos*, a *cobardes*, hasta llegar a *marchitan*. Esto supone un paso más hacia la derrota, que pronto se completará (*marchitan*).

Verso 12

No obstante, la belleza física concreta no será la única ni la que más determine la belleza de la dama; más bien lo hará una manifestación más sofisticada del componente físico: de hecho, ahora se convierte en *relámpagos*. De manera que se confirma que se trata de una repetición de la simetría del primer verso del terceto anterior, donde se decía *labios*; sin embargo, en la simetría se produce un desplazamiento semántico.

En la edición de Blecua, al final del verso, después de *ries*, encontramos una coma, de manera que el verso aparece tal que

Y cuando con relampagos te ries,

Sin embargo, en el texto editado por Gonzalez de Salas, como podemos ver, esta coma no aparece; esto ha hecho surgir un problema, debido a las implicaciones interpretativas que la coma plantea. Si aceptamos la teoría de Blecua, *a)* la función temporal del verso queda cerrada, tanto a nivel de estructura formal sintáctica como a nivel de valor semántico; *b)* el verso retoma y concluye su arco sintáctico y semántico en el tercer y último verso, cuyo sujeto —aun estando omitido, y teniendo en cuenta el verbo en plural— sólo podrían ser los claveles; *c)* por último, condiciona la colocación lógica del sintagma *de purpura* del siguiente verso. ¿Habría que relacionar dicho sintagma con el término *relampagos* o con el término *ambiciosos* (cuya posición está marcada, al igual que la de *purpura*, una al inicio y otra al final del verso)? ¿Se produce o no el «encabalgamiento» que desborda el desarrollo lógico de la estructura de este verso? Ya M. Roig Miranda comprobó que los textos de Blecua y Gonzales de Salas no correspondían, y sugirió que se restableciera la teoría antigua: «Je comprend "*relámpagos de púrpura*"»²¹. Su sugerencia nos parece sensata.

Creemos que la ambición de los claveles se proponga igualar o superar, quizá destruir, la belleza de la dama y no solamente el color púrpura de sus labios, como han entendido varios lectores. J. Olivares Jr., por ejemplo, lo vierte con «although ambitious for the purple», o C.W. Cobb, que traduce el verso trece así: «*They, for the purple, cowards, yet aspire*». La interpretación de J.O. Crosby nos parece cogida por los pelos, ya que al aceptar esa coma al final del verso doce, no sólo hace coincidir el final del segmento temporal con dicha coma, sino que también lo enlaza con el verso 14, interpretándolo como una variación del color de los claveles agonizantes: «cuando se marchita la flor *carmesí*, se vuelve más oscura, como la púrpura»²². De esta manera rechaza también la habitual relación que se establece entre *relampagos de purpura* y el celeberrimo verso del soneto número 465 *relampagos de risa carmesíes*.

Verso 13

²¹ En *op. cit.*, p. 501. Luis Astrana Marín, en su edición crítica de las *Obras Completas* (Madrid, M. Aguilar, 1943), también omite la coma al final del verso.

²² Ya hemos citado a Crosby y a Olivares. Carl W. Cobb recoge sus traducciones (con estrofas y rimas) de poesías líricas quevedianas en un volumen antológico: Francisco de Quevedo, *Poems of Love and Strife, Death and Life*, York, South Carolina, Spanish Literature Publications Company, 1991.

Decíamos que, en la edición de Blecua, el sintagma *de purpura* aparece precedido de una coma que lo aísla aún más de *relampagos*, puesto que entre *relampagos* y *de purpura* ya se encuentra el sintagma *te ríes*, al que sigue la coma. En el plano lógico analítico no hay duda de que, en este orden, las palabras fluyen «relámpagos de púrpura»; una metáfora que lleva al lector a imaginar destellos de rojo, provocados por el movimiento de los labios, en los que se adivina una sonrisa. No obstante, la división logística de los elementos metafóricos *relampagos* y *de purpura* mediante *te ríes* separa a los dos elementos, lógicamente relacionados, y exalta significados diferentes para cada uno de ellos. De hecho, a) *de purpura*, que queda radicalizado tanto por el aislamiento del primero como por la posición dominante al inicio del verso trece, recoge la alusión a la púrpura de reyes y prelados, contenida en el sintagma del octavo verso *rizos doseles*, que, aun poseyendo un valor semántico propio y más inmediato, mantenía la sugestión de ornamento real y prelaticio; b) *relampagos*, que en el verso está estrechamente relacionado con *te ríes*, estimula en el plano paralógico la fantasía del lector de ampliar el campo semántico, enriqueciéndolo con una dimensión más atractiva, ya que la sonrisa que destella es una radiante sonrisa de labios, sí, pero a los labios parece unirse el destello de los ojos; en resumen, no se ríe sólo con los labios sino también con los ojos. La sonrisa de los ojos resulta más cautivadora, estimulante y fascinante que la sola sonrisa de los labios, ya que es menos mecánica, más mágica, menos racional y por lo tanto más expresiva. Esta ampliación del campo semántico hasta lo inexpresable encontrará dos siglos más tarde a su igual en el sintagma —de un valor semántico más explícito pero aun así inefable— que describe los ojos de Silvia como *tímidos y risueños**.

Y si bien es cierto que en el soneto número 465 Quevedo ya creó *relampagos de risa carmesíes*; sin embargo, en éste, el sintagma derivado directamente del italiano²³ hace alusión a una sola dimensión, la del moviendo de los labios pintados de rojo²⁴.

* Utilizo aquí los adjetivos empleados por Eloy Sánchez Rosillo en su traducción para la *Antología poética de Giacomo Leopardi*, Pre-textos, Valencia, 1998. (Nota del traductor).

²³ Del *Purgatorio* de Dante al *Cancionero* y a los *Triunfos* de Petrarca, del *Decamerón* de Boccaccio a los *Asolanos* y las *Rimas* di Bembo, del *Rinaldo* a la *Jerusalén* y a las *Rimas* de T.

Pero si sobre los planos lógico y, digámoslo así, «cronístico» los acontecimientos están a punto de concluir, la inclusión de *cobardes, si ambiciosos* subraya con delicadeza la naturaleza de los claveles en relación a la acción que acometen y al ataque que ensayan contra la belleza de la dama. Que su ambición sea superar al color purpúreo de los labios, como piensan los ya mencionados Olivares y Cobb, nos parece restrictivo: lógicamente los claveles no pueden ser *ambiciosos* con respecto al color púrpura de los labios, pues esto supondría la introducción de un nuevo móvil y un nuevo objetivo de la acción, diferentes a los que revelan los primeros versos del soneto. Aquí el poeta relaciona la ambición de los claveles con su propia cobardía, y transformando el morir de amor en envidia, convierte a éste en un sentimiento mezquino, lo que hace que se menosprecie aún más el nivel interior de los agresores: si antes eran «pálidos por miedo de ser vencidos»²⁵, como si se tratara de una manifestación psicósomática, ahora la cobardía indica una rendición inmediata por falta de valor, un acto de vileza condenado por el poeta, pues la cobardía era incompatible con su actitud de hombre y su personalidad modelada por las buenas y malas costumbres de la aristocracia (recordemos que era un luchador nato, ocupado con duelos intelectuales y desafíos materiales. En resumidas cuentas, los claveles, que ya se han comportado como criminales (*facinorosas*), al final, frente a la belleza de la dama, y por obra de ésta, se revelan seres viles por naturaleza, ruines y vulgares. Su naturaleza ruin ha concebido una acción criminal y éstos sufren el castigo, una condena a muerte que anula definitivamente sus ambiciosas aspiraciones y su belleza.

Es lícito preguntarse: «¿Y a manos de quién mueren? ¿De una belleza natural? Hemos hablado anteriormente de un valor mayor, de una

Tasso, a otros poetas como Campanella o Marino, siempre ha existido este destellar de ojos y sonrisas más o menos dulce.

²⁴ Llegados a este punto merece la pena citar a Roig Miranda que, a propósito de *relámpagos de risa carmesíes*, subraya: "un rire concret qui éclat souvent (comme l'indique le pluriel de «relámpagos») sur les lèvres rouges et l'impression profonde qu'il a faite au poète, puisque, dans cet sonnet il regarde le portrait de Lisi et non la femme réelle"; mientras que a propósito de *relámpagos te ríes / De purpura* (son. 339) distingue: "Ce qui change, c'est la situation: «relámpagos» indique ici un mouvement, une vivacité plus nette, ainsi que l'utilisation du verbe *reír* à la place du substantive *risa*. C'est aussi la couleur des lèvres *carmesíes / púrpura* de deux femmes différentes. Mais c'est toujours l'union d'une lumière en mouvement et d'une couleur" (*op. cit.*, p. 241).

²⁵ En Francisco de Quevedo, *Poesía Selecta*, edición, estudio y notas de Lia Schwartz Lerner e Ignacio Arellano, PPU, Barcelona, 1989, p. 16.

hermosura intrínseca y duradera en la belleza de la dama (*rubies*), comparada con la adquirida y caduca belleza de los claveles (*joyas*). Pero cuando llegamos al final del soneto, un elemento «cronístico» nos informa de que la derrota de los claveles se debe también, y sobre todo, a un elemento artificial, al maquillaje de la dama, al rojo púrpura que añade a sus labios, ya que no creemos que existan labios rojos púrpura en mujeres que gocen de buena salud. Y no sólo eso, también se nos informa de que aquello que llega al ocaso, que se pierde, que muere, es la belleza natural, sin maquillaje, propia de los claveles, cuya única culpa ha sido el ser, aunque cobardes, *ambiciosos*. Rojo artificial contra rojo natural, el artificio triunfa, la naturaleza sale derrotada: un juego barroco, o mejor, la esencia del arte barroco; un golpe de efecto en una escenografía barroca. Sí, barroca. Pero, mucho antes de la llegada del arte barroco, ¿no había dicho un poeta florentino que el arte, la poesía, es *artificiatum*?

Verso 14

Cada muerte ocurre de una forma determinada. Casi complacido, el poeta hace un anuncio fúnebre y sentencioso: los claveles marchitan junto a todas sus manías de grandeza. Primero, emblemáticamente elevados a *rizos doseles*, han brillado en el octavo verso del color violento de la sangre; ahora, en el verso catorce, aquellos emblemas convertidos ahora en *blasones carmesies*, pierden vigor (en su sentido figurado *marchitar* es un verbo intransitivo: «enflaquecer, debilitar, quitar el vigor, la robustez, la hermosura», DRAE, 2) y se marchitan indecorosamente; he aquí la tercera razón de su derrota, la fisiológica. Estos cobardes han osado erigirse a ellos mismos en emblemas nobiliarios: *blason*, «cada figura, señal o pieza de las que se ponen en un escudo» (DRAE, 2), y también son condenados por esta ambición desconsiderada. En resumen, permanecemos hasta el final dentro de la ideología aristocrática, por un lado, y por otro dentro del canon barroco; éste es el significado del doble triunfo final: el de la belleza y el de la muerte.

No nos parece en absoluto que, con la intención de dar un toque final a su martirio petrarquista, tan largo como el Cancionero, el poeta se identifique con los claveles de este soneto —como creen, por ejemplo,

Olivares (que afirma que «el poeta aspire a la belleza de la dama pero es enormemente inferior», p. 67) y Profeti (que escribe: «en conclusión, Quevedo nunca podrá “apropiarse” de la cabellera de la dama, que más bien se convierte en una trampa mortal», p. 97)—. El poeta permanece como un observador externo hasta el final, y hasta el final comprende y transmite al lector lo que aprende. Nos preguntaremos dónde lo aprende, ¿en su fantasear? Sí, pues los poetas viven la fantasía como realidad.

En la solidez de la construcción, que ve cómo los dos cuartetos y los dos tercetos están encerrados por su estructura, su puntuación y la solidez de sus rimas (todas terminan con el morfema sibilante *-as, -es, -os*), el cambio de dirección que imponen los tercetos en la dimensión temática es el mismo que encontramos en la dimensión *formal*. Los versos de los cuartetos están atormentados por densas contraposiciones semánticas acompañadas y simbolizadas por un entramado de sonidos ásperos y pulidos y por una puntuación abrupta. Todo para expresar y subrayar a la vez el esfuerzo de la acción agresiva de los claveles y el valor positivo que el espectador que fantasea sabe extraer del mal: *fre-, -ar, cru-, her- muer-, -or, stra-*, por un lado, y *cla-, -les, idas, azas, -isan, fiel-* por otro (primer cuarteto); o bien *ru-, bri-, cru-, ros-, advert-, uert-, grien-, ri-*, por un lado, y *piad-, pue, publi-, -idas, sol, -oseles*, por otro (segundo cuarteto).

Observamos una cosa más en los tercetos: los sonidos son más ágiles, más suaves las combinaciones vocales y consonánticas, menos obsesivo el uso de las comas; los versos fluyen pulidos hacia una conclusión que celebra el triunfo de la belleza (no es casualidad que la abundancia de breves interrupciones que provocan las comas del verso trece acompañe al último sobresalto de los rebeldes claveles). En el último verso no hay sacudidas, se desliza con sus sibilantes hacia el silencio, hacia el final.

Final silencioso que la belleza impone. Una lección amarga para el lector, puesto que ya se sabía que se muere de amor, es una paradoja antigua como el mundo; lo que no se sabía es que la belleza mata, es una paradoja de la edad barroca.