

CERRAR PODRÁ MIS OJOS LA POSTRERA...

PABLO JAURALDE POU
Universidad Autónoma de Madrid

Así arranca un famoso soneto de Quevedo, el más hermoso de toda la poesía española, al decir apasionado de Dámaso Alonso, que se regodeó en una sentida y gozosa explicación, poco después de que parafrasearan su lectura otros grandes críticos: María Rosa Lida, Amado Alonso, José Ferrater, Otis H. Green, Fernando Lázaro Carreter, Carlos Blanco Aguinaga, Amedée Más, Maurice Molho... El poema de Quevedo se revalorizó por el tratamiento de fuentes a que le sometió María Rosa Lida, por el paso por la crítica sicológica (Ferraté) y existencial de los dos Alonso, por el estructural de Lázaro Carreter, por el más histórico de Amedée Mas y de Blanco Aguinaga. No falta en los estudios globales de J. M. Pozuelo, J. Olivares, P. J. Smith...¹

Desde nuestra perspectiva, parece oportuno subrayar que muchas de estas explicaciones fueron rabiosamente históricas, lo que no es ningún juicio de valor negativo, antes al contrario: Dámaso Alonso vertió su angustia existencial en la interpretación del soneto, Lázaro su pasión por el estructuralismo...

Ocurre con este soneto lo mismo que con las restantes obras señeras de nuestra historia literaria, o incluso que con las grandes interpretaciones de géneros y subgéneros (el teatro, la picaresca, la novela cortesana...): puede leerse limpiamente, desde nuestra circunstancia, pertrechados de una cultura de final de siglo y amplios conocimientos filológicos, a través de ese chisporroteo crítico que ha ido produciendo mientras atravesaba el tiempo para llegar a nuestra lectura. Y puede intentar leerse con el esfuerzo de la arqueología filológica y cultural que recupere la creación y primeras lecturas.

En el segundo de los casos sorprenderá —una vez más— el acrisolamiento de fuentes en tan sólo esos catorce versos. Quevedo, como los gran-

¹ Véase la noticia bibliográfica al final.

des poetas del barroco, recoge, sin aparente esfuerzo, una tradición poética grecolatina, que, renovada por los poetas italianos y transmitida por los petrarquistas, acaba por confundirse con la expresión natural de una época atiborrada de recuerdos.

TEXTO

Intentaré poner cierto orden en todo ello, particularmente para ir señalando los diversos momentos de la lectura. Porque lo primero ha de ser, en buena ley, la lectura correcta del texto; para lo cual debe preceder la tarea de los artesanos de la crítica, filólogos e historiadores, que rescatan el texto de su precariedad textual y lo limpian de moho y paja, de manera que podamos leerlo sin problema y entenderlo, digamos, literalmente.

Pues bien, si yo me dedicara a sintetizar esos preliminares, poco podríamos avanzar, porque ése es uno de los quehaceres más enredosos, y la madeja está todavía por devanar. Se trata, por tanto, de crítica textual o de ecdótica, una parcela preliminar y especializada de la Crítica, que en este caso vamos a intentar resolver desde otras perspectivas. La verdad es que sólo se conserva un testimonio que nos interese de este soneto: aparece en una parte de la edición póstuma de las obras poéticas de Quevedo, *Parnaso español...* (de 1648)², la que se dedica a la musa Erato, la amorosa, en una especie de apéndice o subapartado final que Quevedo titula, con gramática de Propertio, *Canta sola a Lisi*. Por cierto —aviso para navegantes de última hora—: no aprecio variantes en los muchos ejemplares consultados de esa primera edición, en cualquiera de sus estados.

No existe ningún manuscrito, noticia indirecta o impreso que testimonie su transmisión. Se trata de uno de los muchos poemas que Quevedo guardó celosamente para entregarlos a la posteridad, que tuvo buen cuidado de que no circularan, al contrario de lo que ocurrió, con romances y letrillas, sobre todo, o con versos circunstanciales³.

Pero si sólo se conserva un testimonio, el problema de su lectura parece no existir: será ese texto la lectura correcta y única. En principio sí; ocurre empero que, para que una lectura de un texto clásico cobre sentido co-

² No se conservan de este famoso soneto quevediano más testimonios textuales que los de las diversas ediciones del *Parnaso español...* (1648). Allí en la sección II de la Musa Erato, bajo el epígrafe *Canta sola a Lisi*, lleva la numeración XXXI, y, en transcripción paleográfica que sólo toca las s largas, es como lo reproducimos (f. 281).

³ Sobre este peculiar modo de difusión, véase mi artículo “La poesía de Quevedo y su imagen política”, en A. Egido, ed., *Política y Literatura*, Zaragoza, Cazar, 1988, págs. 39-63.

herente en trasposición actual, hay que transformar su sistema gráfico histórico en sistema vigente, y derivar cuidadosamente su significado mediante signos diacríticos (acentuación, mayúsculas y puntuación) hacia el sistema actual. En ese delicado proceso de trasplante filológico el texto genuino, además de haberse revestido con un nuevo sistema gráfico, ha sido “tocado” en dos lugares concretos, uno de ellos afecta a la calidad rítmica de los versos, el otro al sistema sintáctico.

Además ha sido totalmente reconvertido sintácticamente, al depositar sobre él un sistema diacrítico que le confiere significados.

¿Por qué me detengo en este aspecto? Porque aquel paso primero y sencillo de cualquier comentario, la lectura del soneto, está determinado por todas estas operaciones filológicas.

En el proceso de trasposición diacrítica habremos de incorporar el estudio de fuentes, ya que muchas veces los modelos nos pueden aclarar el significado —a partir de la construcción sintáctica incluso— de ciertos pasajes.

Leamos ahora el soneto, con una puntuación más o menos aceptada, tal y como lo viene haciendo la crítica.

Amor constante más allá de la muerte

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra, que me llevare el blanco día;
i podrá desatar esta alma mía
hora, a su afán ansioso lisonjera:
mas no de essotra parte en la rivera
dejará la memoria, en donde ardía;
nadar sabe mi llama la agua fría,
i perder el respeto a lei severa.
Alma, a quien todo un dios prission ha sido,
venas, que humor a tanto fuego han dado,
medulas, que han gloriosamente ardido;
su cuerpo dejarán, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

He aquí el soneto en la edición de J. M. Blecua, con la enmienda aceptada del “dejará” del verso 12; puntuación y acentuación críticas.

AMOR CONSTANTE MÁS ALLÁ DE LA MUERTE

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera:

mas no, de esotra parte, en la ribera,
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, más tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado ⁴.

Imposible ya leer este soneto sin retrazar un espeso camino crítico, en el que se amontonan sugerencias, lecturas, hallazgos... O sin escuchar el armónico de otras viejas voces poéticas (Tibulo, Petrarca, Camoens, Aldana, Cetina...), como gustaba a nuestros poetas clásicos, encadenados de esa manera a la tradición de los inmortales.

El poema también sirve, así pues, como otros muchos de Quevedo, para analizar los movimientos críticos desde los que se ha intentado penetrar en su valor y sentido. Así lo hemos de hacer. En fin, versos son que, como punto de referencia crítica, se expanden prodigiosamente hasta crear un corpus de consideraciones filológicas, literarias, históricas, morales, metafísicas..., del que, quizá, sea necesario recuperarlo. O, por lo menos, hacer inventario de sugerencias consolidadas, para que el buen lector realice luego la suya.

Los problemas de crítica textual, por tanto, se podrán ir viendo al mismo tiempo que los de interpretación sintáctica y de fuentes.

Estoy seguro de que en cualquiera de las lecturas —la paleográfica o la crítica, para empezar—, el lector capta el significado esencial del soneto: podrá morir, pero no morirá mi amor. Ese significado se dice claramente en el titulillo, por ejemplo ⁵, y se deduce también limpiamente de los versos finales, pero, como todo significado, se ha generado por la acumulación de la secuencia de versos.

Es cuando uno se plantea el detalle de ese significado cuando se produce cierta perplejidad. Por ejemplo, ¿qué quiere decir lo del “blanco día”?; y ¿quién es el sujeto de “podrá desatar”?; ¿y qué significa ese “hora” tan intempestivo que aparece en el verso 4?; y el “su” de *afán*, ¿a quién se refiere?...

⁴ Entre las restantes ediciones, sólo la de Crosby, Madrid, Cátedra, 1981, págs. 255-256, mantiene la coma después de *hora* y añade dos puntos después de *ardía*. Todas aceptan las enmiendas de Bleuca.

⁵ Los titulillos pueden ser o no de don Francisco. Véase Santiago Fernández Mosquera, *La poesía amorosa de Quevedo*, tesis doctoral, Univ. de Santiago de Compostela, 1991.

Cada lector suele asumir con cierta suficiencia respuestas para esa retahíla de posibilidades interpretadoras. Pero no siempre son respuestas claras ni, por supuesto, concurrentes. No voy a torturar con el detalle de estas disquisiciones filológico-sintácticas. Tomaré sólo algunos ejemplos, para que veamos lo que han dicho los críticos, cuándo lo han dicho, porque algunos sencillamente han pasado por encima de los versos dando por supuesto que se entendían.

LECTURA

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra, que me llevare el blanco día;

La decisión sobre el significado de estos dos versos depende: 1) del contenido semántico de “llevar”; 2) del valor y antecedente de “que”; 3) de la función sintáctica del sintagma “blanco día”. A su vez, estos tres aspectos se interrelacionan.

El sujeto de “podrá cerrar” es “la postrera sombra” y el complemento directo —lo único claro de tan peculiar construcción— “mis ojos”. El “que” es ambiguo. Si se refiere, como pronombre, a “postrera sombra”, las posibilidades son tres, que derivan en realidad del contenido semántico de “llevar”, en cuyo juego de acepciones se encuentra el intrínquilis del caso. Ese contenido puede ser el que juega con “traer”, con “conducir” o con “quitar”. Los tres son posibles, pero no probables. En el caso de “traer” y “conducir” el esquema sintáctico será el siguiente: *que* (cd) *me* (ci) *llevar* (pv) *el blanco día* (s); y su significado: ‘el blanco día me trae la postrera sombra’ o —con la acepción de “conducir”—: ‘el blanco día me conduce a la postrera sombra’ (rechazable, en principio). Sería posible todavía leer “blanco día” como denominación temporal a secas, a modo de complemento circunstancial de contenido semántico temporal (equivalente a “el jueves”, “el domingo”, etc.) Esa solución nos suministra una acepción de “llevar” (‘desplazare de la vida’).

Pero si otorgamos a “llevar” el significado de ‘quitar’ o ‘hurtar’, entonces el esquema sintáctico convierte a “que” en sujeto y “blanco día” en cd, con el significado de ‘que me quite el blanco día’. Una fuente horaciana (“album /quae rapit hora diem”, con variante “almum⁶”), autorizaría, como se ve, esta lectura. Las fuentes contextuales, también.

⁶ Odas, IV, 7, 7-8. Sobre esta fuente parece haber insistido recientemente F. Rico, aunque no en la conferencia que yo escuché por primera vez en Salamanca, en 1981, y que, en lo que se me alcanza, permanece inédita.

Finalmente, no es muy difícil interpretar ese “que” como conjunción que introduce la oración subordinada, con matiz indeterminado entre final (‘para que’) y consecutivo (‘de modo que’): ‘para que me llevare el blanco día’. En este caso también habría que considerar que “el blanco día” es el sujeto de “llevare” y “me” el cd.

La ambigüedad, por tanto, deriva claramente de varias cosas: primero, desde luego, de la poca precisión sintáctica de los versos; además, de la ambivalencia del verbo “llevare”, cuya acepción concreta, al ser un verbo de proyección semántica muy rica, no se precisa. Pero también de la utilización del sintagma “blanco día”, que no sabemos si es el sujeto, el cd o el cc de “llevare”. No son lecturas excluyentes.

La cuestión de desenredar el galimatías sintáctico no es baladí: apunta a núcleos temáticos muy importantes del soneto. Resulta particularmente difícil establecer la relación entre “postrera sombra” y “blanco día”, dos sintagmas metafóricos aparentemente inteligibles. Por un lado parecen oponerse (“sombra/blanco”), por otro lado se presentan en contigüidad espacio-temporal: o bien *el blanco día* lleva a *la postrera sombra*, o bien *la postrera sombra* realiza su acción *el blanco día*. El análisis sintáctico nos lleva de bruces al valor semántico de esas dos trilladas metáforas quevedianas.

¿Solución? Después de acudir al contexto poético del propio Quevedo y a la posible utilización de fuentes, elegiremos la menos compleja, pero señalando la evidente ambigüedad y tortuosidad de fondo, probablemente correlato de ese esfuerzo del poeta por oponerse a la lógica de la muerte.

La más probable es aquella que interpreta el sintagma “la postrera sombra”, como sujeto, metáfora por ‘muerte’; que le llegará un día —“el blanco día”— y le arrebatará de este mundo. Apunta, por tanto, a que “blanco día” sería el día de la muerte, “postrera sombra” la imagen de la muerte, como agente, y “cerrar mis ojos” el instante mismo del trance, claro está. Pero no sería muy tortuoso —entre las otras posibilidades interpretadoras— acudir a la otra: parafrasear que la muerte (“postrera sombra”) le ‘arrebatará’, le ‘quitará’ el “blanco día”, es decir la “vida” (“blanco”) en contraposición a la ‘muerte’ (negro, “sombra”) ⁷.

Extremadamente más difíciles son los dos versos siguientes, los dos finales del primer cuarteto:

i podrá desatar esta alma mía
hora, a su afán ansioso lisongera:

⁷ Por ejemplo, para F. de Blas el *blanco día* “es la vida, pero ese adjetivo, oponiéndose a sombra, tiende a significar la plenitud sensorial que el hablante teme perder” (pág. 20).

En este caso la dificultad estriba en tres cosas: la extraña utilización de *hora*; la concordancia de *lisonjera* y la referencia de *su*.

En el primer caso se puede interpretar como un fuerte hipérbaton: *y hora... lisonjera podrá desatar esta alma mía a su afán ansioso*. No se suele comentar así, y no es lo que sugiere la puntuación del *Parnaso*. Es decir, la llegada de la “hora” de la muerte podrá liberar (“desatar”) las ansias del alma. Pero hacia esa solución apuntan las concordancias con *hora*, palabra clave en Quevedo; y la predilección de Quevedo en este soneto por el ritmo enfático —de resolución sáfica— que retrotrae a comienzo de verso palabras claves: *hora* y todos los comienzos del primer terceto (*alma/ venas/ medulas...*)

Véanse ejemplos de *hora* como ‘hora de la muerte’, ‘muerte’: *Que no haya luces ruego; / alúmbrenme mis llamas y mi fuego, / y en hora tan severa / mi corazón podrá servir de cera*. Este otro, muy famoso: *Huye sin percibirse lento el día / y la hora secreta y recatada / llega...*

Sin embargo, lo primero que sugiere la copulativa “y” es que *hora* no es el sujeto gramatical, sino que estamos ante el mismo sujeto (*postrera sombra*) que el de la oración anterior, porque además se trata de una perífrasis que arranca siempre con el mismo verbo auxiliar *podrá*, de manera que la *postrera sombra... podrá desatar* (pv), es decir ‘liberar’, parece que el cd evidente ha de ser entonces *esta alma mía*. La muerte libera al alma, de acuerdo con el estereotipo platónico. Hasta aquí todo parece correcto, lo malo es cuando tenemos que integrar el verso siguiente en la construcción sintáctica y no encontramos la lógica de estos complementos: *hora / hora... lisonjera/ a su afán ansioso*. Podemos pensar, para buscar coherencia, que esa copulativa no une dos oraciones con el mismo sujeto, y es entonces cuando entra en danza la otra lectura, con *hora* como sujeto: ‘La hora de la muerte complace al alma, al liberarla del lastre corporal’⁸.

⁸ Molho —el mejor comentarista del soneto— lo explica cumplidamente, al señalar que el sujeto es *hora* a su afán ansioso *lisonjera*, el verbo *podrá desatar* y el objeto *esta alma mía* (pág. 133). Y añade: “Al tema verbal sigue un elemento que la tradición gramatical designa como sujeto y que funciona como soporte del verbo, del que es el actante genético. Ahora bien: también será plausible leer al revés, o sea: ‘mis ojos podrá cerrar la sombra postrera que me llevare el blanco día’, y ‘podrá mi alma desatar hora tan propicia a ser ansioso afán’. Ni que decir tiene que esa lectura estrictamente sintáctica (sigue el orden y sucesión de las palabras) se considerará ilícita respecto de la lectura gramatical y morfológica, pues perturba y deconstruye el texto poético, cuando el objeto de toda lectura es producir una imagen construida de dicho texto. Sentaremos, pues, que el orden sintáctico invierte el orden gramatical, como si el texto poético se presentase como un discurso al revés que sería el de la misma muerte inversa que instituye la paradoja de la denegación del olvido. Claro está que ese fenómeno del orden poético de palabras se inscribe en la estructura lingüística del español, que permite la libre disposición de las incidencias nominales en torno al eje verbal (S V O // O V S).”

El escorzo expresivo de Quevedo consiste, en realidad, en unir dos oraciones con sujeto distinto mediante la copulativa “y”, algo que hoy nos sonaría a incorrecto. Si pensamos que el sujeto de esta coordinada no es el mismo que el de la oración anterior, en efecto, resolvemos buena parte del problema; así se justificaría la profusión de sintagmas nominales que siguen. El sujeto de *podrá desatar* habría que buscarlo, entonces, en tres posibilidades: *hora / hora lisongera / hora esta alma mía*. Los resultados de cada una de ellas son, para las dos primeras: y *hora (lisongera) [s] podrá desatar [pv] esta alma mía [cd] a su afán ansioso [cc]*, lo que produce una lectura coherente: ‘la hora feliz de la muerte podrá liberar al alma de su ansiedad’, “lisongera”, porque se aviene a satisfacer el anhelo del alma.

La siguiente posibilidad haría prevalecer *esta alma mía* como sujeto, que *podrá desatar* (pv, podrá ‘liberar’, ‘acceder’ o incluso ‘entregar’) *hora lisongera* (cd) *a su afán ansioso*.

Es evidente que existe mayor número de combinaciones, pero todavía más alejadas del significado cercano al literal, exigiendo arriesgados escorzos sintácticos y semánticos. Hemos comentado las mayores⁹.

A su afán ansioso. Hemos resuelto la ambigüedad del *su* en el establecimiento de suposiciones del párrafo anterior. Si se trata de un complemento de “desatar” sería esperable un sintagma encabezado por la preposición “de” (“desatar algo de algo”). En el español de los siglos de oro encontramos ejemplos en los que puede aparecer “a” donde hoy tenemos “de” (lat. “ab”). Cuervo da el siguiente ejemplo de Herrera (soneto 54): “¿Quién rompe mi reposo? ¿Quién desata / / el dulce sueño al corazón cansado?”

Si no se entiende así —y parece que no se debe entender así, pues el ejemplo de Quevedo es distinto— “a su afán ansioso” sería o un complemento de dirección: el estado al que se dirigirá el alma una vez desatada. O, probablemente, un complemento del adjetivo “lisongera”.

En el caso de los dos versos siguientes, tampoco existe unanimidad interpretadora:

mas no de essotra parte en la rivera
dejará la memoria, en donde ardía;

Podemos ejemplificar la explicación de estos dos versos a partir de algunas interpretaciones críticas divergentes. Así interpreta Crosby: “Pero mi alma no dejará el recuerdo del amor en la ribera del mundo de los vivos, en donde había ardido ella”. Y luego explica: “El sujeto de *dejará* no pue-

⁹ Cfr. F. de Blas, pág. 20: “... es otro de los nudos del poema. Si se lee referido a muerte nos da una perspectiva de su fuerza devoradora. Pero puede ser un símbolo monosémico si, referido a 2 ‘blanco día’, está significando la fruición vital del goce”.

de ser la Hora, porque es precisamente mi *alma* o mi llama quien de su propia voluntad se atreve a perder el respeto, o sea, a quebrantar la ley de la muerte, que aquí se representa por la hora". Lázaro, después de pasar por el primer cuarteto como si todo estuviera claro, señala que estos dos versos son "de lógica intrincada; en bloque, el poeta nos ha expresado su pensar, pero la estructura gramatical se resiste al análisis". Piensa que el sujeto de *dejará* es "evidentemente" la *hora* (de donde procede la aclaración anterior de Crosby), e interpreta 'la muerte no dejará la memoria en la otra orilla'. Luego piensa que el sujeto de *ardía* en la memoria es el *alma*. "La muerte no dejará, pues, en la opuesta ribera, la memoria de la amada, en la cual el alma ardía enamorada. Ésta llegará a la orilla de la muerte sin una de sus facultades, la del recuerdo en que habita el amor, capaz de regresar..." Molho, por su parte, piensa que el antecedente de la oración adjetiva *en donde ardía* es *en la ribera*, y que el sujeto de *dejará la memoria* —como Crosby— es *esta alma mía* del verso 3. F. de Blas dice: "... si la muerte, se puede leer que el recuerdo quedará perviviendo; si la vida (el alma), 'memoria' se convierte en el símbolo de la pasión: será ésta la que sobreviva creando un orden nuevo de la existencia. 6 'dejará la memoria' (coma) 'en donde ardía'. ¿Es 'en donde ardía' un segundo complemento directo de 'dejará', o es un complemento de 'la memoria'? En el primer caso, ese segundo complemento directo sería casi sinónimo del primero y, por lo tanto, al igual que él, un símbolo de la pasión (disémico ahora, con sus dos significados "irracionales"). En el segundo, enfatizaría el vigor letal de la muerte: no sólo acabará con la memoria (que, lógicamente, sería la última en perecer) sino con la realidad física en que podría sustentarse (que, lógicamente, sería lo primero en perecer)."

Como se ve, no hay acuerdo crítico, aunque el planteamiento de todos sea correcto: se trata de buscar los sujetos de *dejará* y de *ardía*. En el primer caso nos sirve de sabueso para encontrarlo el cd *memoria*. Los candidatos a no dejar la "memoria" han debido ser enunciados en el cuarteto inicial, y son como probables: *la postrera sombra*, la *hora* (lisonjera), *esta alma mía*; como improbable: el *blanco día*, porque parece solicitar un determinante con sema de espacialidad mejor que un agente. Molho piensa que el verso 2 "no es sino el desarrollo de la incidencia adjetiva de postrera"¹⁰, "lo que tiene por efecto no sólo enfatizar la idea de ultimidad tan adecuada a la muerte sino y sobre todo colocar *sombra* al ataque del verso y a la rima asonante (o-a) con *hora* del verso 4". Luego señala "la simetría entre *hora* y *sombra*: se relacionan por una triple rima, asonante, morfológica (ambos vocablos son sustantivos en femenino singular) y métrica (los dos

¹⁰ Art. cit., 134.

vocablos ocupan el mismo lugar en la estructura rítmica de sus versos respectivos).”

Para el caso de *ardía*, los candidatos a sujetos son el *alma* y la *memoria*¹¹. La opción más plausible parece ser, por tanto, otra distinta que la supuesta más arriba: ‘el alma liberada por la muerte no dejará la memoria, en donde ella misma ardía de pasión’. Claro está que lo que no deja es la memoria, que aquí además desmiente el “olvido” del Hades, de haber ardido de pasión.

Nótese, de paso, la tortuosidad expresiva, por el hipérbaton *no... dejará*.

Avancemos a otro nudo de conflictos. El verso *Alma a quien todo un dios prisión ha sido* se puede entender de dos maneras diversas: o bien que el Dios es la prisión del alma; o el alma ha servido de prisión a todo un dios (la pasión amorosa), por lo que el régimen preposicional extraña, a no ser que el término “prisión” esté empleado como activo (‘ha servido de prisión’): “El castillo ha sido prisión al rey”. Existe una versión *Alma que a todo un dios prisión ha sido*, que no sé de dónde procede¹², y que confirma una de las interpretaciones. Amado Alonso, Lázaro y C. Blanco acuden a otro verso quevediano, *donde todo el amor reinó hospedado*, para preferir la segunda de las lecturas. Por cierto que se extienden luego sobre la posible interpretación sacra de este “Dios”, que se prolongaría en el *gloriosamente* del verso siguiente y quedaría remachada con el recordatorio de la admonición cuaresmal del verso final: *pulvis es et in pulverem revertis* (*Genesis*, 3, 19). Molho recuerda una dilogía con *gloria* en un soneto muy cercano al que comentamos (B 460): *y el no ser, por amar, será mi gloria...*

Alma, a quien todo un dios prisión ha sido,
venas, que humor a tanto fuego han dado,
medulas, que han gloriosamente ardido;
su cuerpo dejarán, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

En fin, las concordancias de los dos últimos tercetos plantean muchos problemas, que se han resuelto aludiendo a la correlación entre los dos tercetos. Es decir: ‘el alma... su cuerpo dejará[n], no su cuidado’; ‘las médulas... serán ceniza, más tendrá (¿el hecho de que sean ceniza?) sentido’; ‘las venas ... polvo serán, mas polvo enamorado’. Ésa es la interpretación crítica.

¹¹ Tampoco F. de Blas se atreve a decidir sobre el sujeto del *dejará* del verso 6: la muerte o el alma. “Ambos siguen dirimiendo la metafísica batalla”.

¹² La dio por buena María Rosa Lida en el art. cit. de *RFH*, I, 1939, pág. 374, nota.

Sin embargo esa correlación no parece muy convincente. En realidad, si es fácil de aceptar la enumeración de los tres primeros versos (el primer terceto), la referencia de los versos finales parece encaminarse hacia otros antecedentes, todo el terceto parece ir a enumerar consecuencias: el verso *su cuerpo dejarán no su cuidado* tiene que aludir obligatoriamente a “alma”, porque es un rasgo recurrente en la ideología poética de la época y de Quevedo¹³. Sin embargo en *serán ceniza* parece haberse perdido el antecedente claro: si Quevedo hubiera querido terminar con una correlación, lo hubiera marcado de modo inequívoco, y tanto la remisión a un plural muy vago, como las posibilidades referenciales de *ceniza* no apuntan a un solo término¹⁴. De los tres sujetos a los que puede referirse ese *ceniza*, “venas” y “médulas” valen igualmente; más bien parece que es “cuerpo” el que ha provocado la aparición inmediata de “cenizas”. Ocurre exactamente igual con el “polvo” inmediato. Más bien parece que Quevedo ha olvidado los antecedentes gramaticales: *alma, venas y medulas...* para concentrarse en las imágenes del cuerpo, en un modo de construcción zeugmático típico, sobre el que luego volveremos. Aquellas tres cosas que metaforizan precisamente lo que no perece, lo que no se convierte ni en ceniza ni en polvo, según la peculiar imaginería quevedesca¹⁵.

En resumen, este tipo de cavilación sintáctica se puede hacer con los 11 primeros versos del soneto, sobre todo. No está nada claro su significado. Seamos más prudentes: su significado es difuso, vago, poco preciso en su enunciación literal.

Resulta que el soneto más hermoso de la literatura española no se entiende muy bien.

En este punto podemos continuar por senderos que se bifurcan: referir el galimatías sintáctico a un estilo de época o quevediano, a un modo de expresión típico de un autor o de una época, incluso al manejo de una noria de fuentes que confluyen en cada expresión; o pensar que ese desorden sintáctico es expresivo, está buscado por el autor como un modo de lograr la expresión adecuada; o, en fin, que se trata de un mal escritor que no sabe dejar en versos correctos lo que quiere decir. Me apresuro a confirmar que sí, que hay algo de reverencial en el aire de todo el soneto —como en el de toda la poesía culta de aquella época—, como si la expresión poética se

¹³ Mantener el verbo en plural, *dejarán*, es la opción que prefieren F. Blas (pág. 22) y M. Molho.

¹⁴ Así lo dice también Molho, pág. 137.

¹⁵ Ferraté dice que el primer predicado (v. 12) vale propiamente de “alma”, pero no de “venas” y “médulas”. En cambio los otros dos se aplican propiamente a venas y médulas, pero no convienen a “alma”. Esta ambigüedad “expresa la imposibilidad o indecisión de escoger entre alma y cuerpo como lugar de residencia definitiva del amor”.

inclinara decididamente hacia el recuerdo de los clásicos latinos y entonara un registro —el “acto verbal secundario” de la teoría de los actos del lenguaje— literario muy señalado. Me apresuro a añadir que sí, que hay algo de estilo de época —y sobre todo de Quevedo— en esa falta de refinamiento sintáctico, que es notoria por el uso de los rasgos mayores de su estilo: el lenguaje alusivo y abstracto, el estilo zeugmático, la tendencia a la supresión de nexos, la preferencia por los engarces semánticos. ¿Por qué no referir, por tanto, nuestras dificultades de interpretación a ese hecho?

En efecto, ese tipo de lenguaje es muy frecuente en Quevedo y se manifiesta, en el nivel textual, por la profusión de abstractos¹⁶, frecuentemente personificados; la ausencia de determinantes, normalmente artículos; y la preferencia por el enlace semántico de los términos, marginando o minusvalorando el enlace sintáctico, sobre todo el que se realiza a través de elementos de relación exentos (artículos, conjunciones, preposiciones). En tanto no se entienda que Quevedo escribe así, no se podrá entender correctamente su poesía. Lo que existe al fondo, pues, es un rasgo de estilo típico de Quevedo, pero común en la poesía del Barroco. Y como todo rasgo de estilo, derivará de un sistema ideológico, es decir, se habrá seleccionado voluntariamente (de otra manera no sería “estilo”).

TEMA E INTERLOCUCIÓN

El tema viene perfectamente enunciado en el titulillo del original. Como dice Amado Alonso, al referirse a la intuición poética de Quevedo, “nos presenta como eterno lo que es intesamente, plenamente vital”. Pero es Ferraté quien mejor ha analizado “temáticamente” el soneto, como “la efectiva y profunda duplicidad en el valor de la experiencia que en él se nos describe. La paradoja y la ambigüedad representan la unidad en cuestión, son la forma que corresponde propiamente a su contenido...” (pág. 35). La primera paradoja sería la concepción del amor como realidad incondicionada... “El contraste y la contrariedad entre la serenidad absoluta de la muerte y el valor absoluto del amor son el fundamento de la paradoja en cuestión” (31). Luego subraya la construcción del poema, basado en la excepción/ justificación y necesidad (incluso lo esquematiza en la pág. 33). “La segunda paradoja nace de la forzosidad de elegir entre el alma y el cuerpo para la concepción del lugar de residencia definitiva del amor como realidad perviviente. Por supuesto, la elección es imposible... El contraste y la contrarie-

¹⁶ Renuncio, como en casos anteriores, por razones de espacio, al muestrario de ejemplos, muy típicos de Quevedo, en cada uno de los rasgos que enumero.

dad profundas entre los ‘valores’ del cuerpo y del espíritu son el fundamento de la indecisión con que el poeta enuncia primero la excepción de la muerte, en lo que al amor se refiere, como una pervivencia del amor en la memoria que de él guardará el alma...”

El tema es de abolengo clásico, recreado por toda la poesía del animismo a lo largo del siglo XVI: las meditaciones *in morte* de Petrarca catapultaron los venerables recuerdos de los elegiacos latinos para que Garcilaso, Cetina, Herrera... reescribieran su pasión. Quevedo, una vez más, tensa el modelo a través de la hipérbole y lo colorea con su propia voz.

Habría que indagar por qué el poeta convierte en expresión poética esa ambigüedad, esa paradoja, o por qué se convierte entonces en perplejidad poética la elección entre cuerpo/alma. Desde luego y para empezar existe una sublimación de la pasión interior, significada en el *alma*, como término clave de toda la poesía del animismo (y perdón por la redundancia). Y una pérdida de la serenidad o armonía que permitía equilibrar alma/cuerpo e integrarlo en el sistema ideológico de la época: la rebeldía proviene de que el elemento “espiritual” humano —el mayor logro ideológico de la nueva época— no quiere acompañar al cuerpo en su caducidad. Los ensayos filológicos, estructurales, temáticos, etc. no han querido jamás entrar en este tipo de lecturas, con lo que la sublimación del sentimiento amoroso en Quevedo se ha visto siempre como un rasgo de su modernidad, cuando es exactamente lo contrario, un signo evidente de su historicidad. Es algo sobre lo que habrá que volver.

La temporalidad del poema es extrañísima: “se anuncia —dice Molho— a partir de un lugar temporal que se anterioriza al conjunto de los futuros, aunque sin coincidir con el presente de locución”. “Con todo, a él se refiere la memoria del ardor amoroso en un tiempo anterior al de la muerte (*dejará la memoria en donde ardía*). A ese mismo presente inhabitado o ficticio se refieren las anterioridades aspectuales del primer terceto: “ha sido”, “han dado”, “han gloriosamente ardido”. También es el lugar de un presente gnómico: “Nadar sabe mi llama la agua fría”. Molho habla de ambigüedad y de “temporalidad inasible y extraña”. El contraste secuencial de las formas verbales es también muy llamativo, pues de los hipotéticos *cerrar podrá, podrá desatar*, o del futuro *dejará*, y del intemporal *ardía...*, se pasa a “una airada vuelta al presente”: *sabe*¹⁷.

También resulta extraña la geografía del poema: el espacio que abre y el que imagina, particularmente la geografía de la muerte y del más allá. Quevedo —no hace falta recordarlo— era un auténtico experto en la recreación de espacios fantásticos, a partir de su empapamiento sacro-religioso. Gusta-

¹⁷ F. de Blas, art. cit., pág. 16.

ba sobremanera de recrear habitáculos para el hormiguero humano y figuras histriónicas para el diablo y sus alrededores, lo que documentaba tanto en la doctrina bíblica y en su lectura de los clásicos como en su fértil imaginación, en estos casos. Pero la creación del vacío y de la nada sólo le sedujo —le asustó hasta el vértigo— en el caso de las galerías interiores, que como hombre del siglo XVII había descubierto, pero no había explorado. Para asomarse a aquellos espacios interiores tenía que renunciar, claro está, a su recalcitrante y violento organicismo, desde el que nada de todo aquello se podría admitir fácilmente. He aquí, sin embargo, al “intelectual” que reacciona ante cualquier estímulo histórico e intenta asumir desde su condición ideológica lo que percibe, siente y conoce. He aquí la raíz misma de sus famosas contradicciones, ejemplificada en la geografía extrañamente desierta de elementos sacros, barruntada por esas pinceladas impresionistas, sombras y blancos, con algunas referencias paganas (la otra parte de la ribera, la muerte “griega” a la que se refiere Molho¹⁸), la vida como lugar en donde el poeta “ardía”. Nada más, pues las restantes referencias son, tenazmente, al “interior” del poeta.

En ese resuelto abandono de las connotaciones sacras, que dejan una posible huella en los usos yertos de “dios”, “gloria”, etc., para sumirse en las galerías del alma, existe, como resulta evidente, una afirmación histórica más allá de los primeros deslumbramientos petrarquistas: en el lugar de los efectos amorosos —el alma—, explorado hasta el agotamiento por los dolientes enamorados del siglo XVI, se han abierto galerías que llevan hacia el pánico del infinito. La mirada interior no se detiene en el hermoso relieve de la amada, cuyo gesto quedó grabado para siempre, sino que se pierde en un sinfín de galerías que no se sabe hacia dónde conducen.

LA FORMA POÉTICA/MÉTRICA

La dificultad para entender el soneto se contrapesa con la belleza de su recitado. La forma métrica suministra, en consecuencia, claves de interpretación semántica. Me permito sugerir que es una constante estética en Quevedo. La lectura del soneto, en consecuencia, es tan peculiar que debe apoyarse en algún tipo de armonía fonética o suprasegmental, en algún procedimiento artístico más allá de la mera secuencia de palabras y versos.

¹⁸ Con todo, creo que Quevedo utiliza la fórmula pagana como cliché, no como sistema mitológico o religioso complejo que implique conocimiento detallado del Hades, la llegada de los muertos, etc. Por eso no creo que fuera voluntad del poeta y, desde luego, eso no llega al lector actual, transgredir el rito de la llegada al Hades según el canon mitológico, como explica Molho.

El verso inicial marca una pauta lenta y muy señalada, por dos bisílabos agudos, ritmo sáfico con mucha claridad, los dos con sílaba acentuada sobre /a/. Que ese ritmo no es caprichoso parece claro si observamos que en versos subsecuentes se repite: *y podrá desatar* (3) inicia un endecasílabo melódico, que repite el comienzo rítmico sobre palabra aguda acaba en /a/; y en *hora a su afán ansioso lisonjera* (v 4) recuerda nuevamente con su acento en cuarta del mismo tipo /afán/ esa especie de melodía muy marcada sobre ese sonido /a/. En el segundo cuarteto, los versos 6 y 7 recogen algo parecido: *dejará la memoria... y nadar sabe mi llama...* Después del primer terceto, de sonoridad y ritmo muy peculiar, como veremos, el famoso terceto final incurre sabiamente en esos hitos rítmicos sobre /a/ en palabra aguda: *su cuerpo dejará...* del v. 12, con el acento principal, en sexta; *serán ceniza, mas tendrá sentido*, del v. 12, con el primer acento rítmico, y el esencial del sáfico, en octava (*tendrá*). En fin, el verso final, aparte de la obsesión por marcar el término clave *polvo*, que arrastra dos de los acentos esenciales, recuerda con el otro el ritmo dominante de todo el soneto *serán* (en cuarta). Parece, por tanto, que existe un ritmo muy señalado sobre estas sílabas: en /a/ tónica y en palabra aguda, lo que confiere claridad, rotundidad y seguridad a unos versos que, conceptualmente, nos resultarán difíciles.

Hemos entrado en el taller del poeta. Conviene recordar este rasgo, como muy típico del autor: claridad métrica frente a turbulencias sintácticas. Y conviene insistir en este hecho, porque será otro de los rasgos que aduciré como causante de la belleza del poema frente a su intrincada literalidad. Quevedo resuelve métricamente las mareas sintácticas, algo que aprendió o que degustó ya en las odas luisianas, que él admiró y editó. Lo diré de modo tajante, pues yo la he analizado en otros muchos poemas¹⁹: en el delicado proceso creador del poeta, cuando entran en conflicto las estructuras sintácticas y las métricas, Quevedo prefiere retorcer las primeras y pulir las segundas. La apoteosis final de pausas estróficas, versales y hasta hemistiquiales que precipitan el soneto hacia un anticlímax acompañan al triunfo —el sosiego— de la pasión sobre la muerte: y se realizan con el triunfo “métrico” añadido, con el control soberbio de la avenida verbal por ese juego de pausas métricas.

En consecuencia, no hay encabalgamientos estróficos, y son pocos y profundamente expresivos los versales, uno solo en este soneto, que es todo un paradigma: la rebuscada ruptura de la “última” palabra del primer verso, *postre-ra*, que después de un silencio —un “blanco” en la pronunciación— nos lleva al contraste: *sombra*. Quevedo nos enseña toda la sutil maravilla que puede esconderse en el juego constante de secuencias, ruptura de expectativas, contras-

¹⁹ Cfr. sobre todo “Un godo que una cueva en la montaña...”, en el *Homenaje a Antonio Gallego Morell*, Granada, Universidad, 1989.

tes, etc. que se producen al encajar estructuras métricas y sintácticas. Por eso ocurre que en ese acomodamiento de sistemas, se nos han ido “lisonjera” y “en donde ardía” a rima —también lo ha hecho, de modo más sutil, “hora”—, perturbando la intelección de esos versos. Al fin, “la métrica fuerza la materia”.

También son del taller quevediano otros muchos rasgos formales, que harían interminable este comentario, así el comienzo con pauta lenta sobre aguda, muy marcado: *Vivir es caminar breve jornada.../ Miré los muros de la patria mía.../*

En consecuencia, la masa sonora del soneto parece encarrilarse a través de ese tipo de acentuación aguda sobre /a/, con un efecto sonoro evidente de contundencia y claridad, que remachan la conjunción de pausas versales y estróficas en coincidencia con las sintácticas, señalando con persistente claridad el ritmo.

Hacia el mismo efecto sonoro apuntan algunos versos en los que ese tic expresivo se acompaña de juegos aliterativos sobre la /a/: *y podrá desatar esa alma mía*, con tres acentos rítmicos sobre /a/; *nadar sabe mi llama la agua fría* (8) con todos los acentos rítmicos —excepto el de la rima, claro— sobre el mismo sonido. Molho ha señalado la contraposición de la contrasonancia en /a/ de los cuartetos (el habla de un “octeto”) frente a la en /o/ de los tercetos, que él llama sexteto, y la referencia sonora de *llama* a *alma*. La sinfonía es, con todo, mucho más rica, si se analiza el detalle.

Un efecto sonoro que deriva de este primero es el juego de contrastes sonoros en todos los arranques de los versos y su final. Es decir, en todos los arranques se utilizan sonidos abiertos siempre, ni un solo acento rítmico en vocales cerradas /i/ o /u/, en tanto se reserva para los finales el predominio de sonidos cerrados, en este caso en /i/. Este balanceo podría ser impertinente, si se tomara en cuenta verso a verso, como secuencias normales de un fluido lingüístico sin mayores consecuencia; pero cobra relevancia cuando se observa que su frecuencia supera lo que sería ocasional.

Tampoco parece ocasional ese juego de contrastes que derivan de una curiosa disposición de vocales rítmicas, y que culminan en la sonoridad /a/, ya señalada, del v. 8, seguida de la sonoridad /e/ del verso 9 y *perder el respeto a la ley severa*, por cierto que manteniendo ese primer golpe sobre aguda *perder*; para continuar con una serie en /o/: *alma a quien todo un dios prisión ha sido* (v. 9). Molho ha señalado, además, otros juegos de rimas internas, por ejemplo los que relacionan en el primer cuarteto *hora* con *sombra*. F. de Blas se ha referido a “la torva aliteración de sonidos vibrantes [que] marcan el despecho que provoca la inutilidad del desafío” del verso 8. Etc.

El soneto parece, desde este punto de vista, un pozo sin fondo, es decir, una maravilla artística.

En fin, el juego de pausas que jalona todo el final del soneto, al que ya aludí —cesuras, si se quiere— construye un anticlímax, pero que subraya con

su propia forma interna adversativa —y esto lo ha visto muy bien M. Molho— el sentido adversativo de todo el poema (*no / mas / mas*). El primer terceto es una clarísima acumulación de enfáticos (ritmo dominante 1/6), como veremos al replantearnos la acentuación del cultismo “médula”. De añadidura, la cascada de este primer terceto se vuelca, mediante el grafismo de los dos puntos, sobre el momento esencial, el resultado definitivo, la expectación que se anuncia. Todo el subrayado empezará a descargarse sobre la palabra “polvo”.

La factura rítmica del poema está cuidadosamente lograda y, como lenguaje artístico que es, el significado del soneto derivará tanto de lo que expresa paladinamente como de su factura artística: por eso podemos reafirmar que existe un claro contraste entre su “significado” como forma lingüística y el significado literal o semántico.

Por lo demás, el ritmo secuencial de los versos es el siguiente:

- 1] 2/4/6 sáfico
- 2] 1/4/6/8 enfático
- 3] 3/6/8 melódico o sáfico
- 4] 1/4/6 sáfico

- 5] 2/4/6 heroico
- 6] 3/6/8 melódico
- 7] 2/3/6/8 heroico (con tenue antirrítmico)
- 8] 3/6/8 melódico

- 9] 1/4/6/8 enfático de resolución sáfica
- 10] 1/4/6/8 enfático de resolución sáfica
- 11] 1/6 enfático (V. infra)

- 12] 2/6 heroico
- 13] 2/4/8 sáfico
- 14] 1/4/6 enfático con apoyo sáfico (en 4a)

De este cuadro podríamos derivar muchísimas consecuencias, particularmente para seguir refiriéndonos al lenguaje artístico de Quevedo. Lo más evidente es el ritmo marcadamente sáfico de todo el poema, con un terceto, el primero, construido sobre el encarecimiento de los enfáticos, que se recuerda en el verso final. El tono enfático se había anunciado ya en el verso 2, que cobra inusitada rapidez al proceder del único encabalgamiento de todo el soneto: *la postrera / sombra que me llevare al blanco día...*²⁰. Ya

²⁰ Para su significado, véase F. de Blas, págs. 17-18: subraya mediante doble designación la presencia de la muerte, “cuyo poder es ya imposible de conjurar”. F. Blas y Molho piensan que lo hay entre los versos 3 y 4, pero no son capaces de resolver el significado literal.

señalamos el juego de contrastes entre esta pausa y los términos afectados (*postrera/ sombra*). Que los versos enfáticos acompañen un significado literal de un proceso o camino o viaje, etc., es siempre índice claro de que se trata de versos expresivos (el procedimiento o la figura aporta “contenido” o significado a la pura literalidad de las palabras): *anda cual velocísimo correo* (Aldana). A la muerte a la que aluden los versos se llega o le “llevan” rápidamente.

La secuencia de enfáticos del primer terceto, tan clara, tropieza con la dificultad del último verso *medulas que han gloriosamente ardido*, ya que, como muestran otras ocurrencias de *medulas*, en rima por ejemplo, su pronunciación normal en la época es la de /medulas/ y no como en la actualidad /médulas/. Es cierto sólo en parte, pues se trata de un cultismo (pop. “meollo”), utilizado en un poema culto trufado de recuerdos clásicos, por un experto latinista. Yo quisiera volver a reivindicar, en consecuencia, la posible pronunciación *médulas*, hace tiempo defendida por Emilio Carilla, que consueña con los dos endecasílabos enfáticos anteriores, cuyo ritmo se está persiguiendo al traer al arranque de cada verso los términos de mayor importancia semántica y al obligar que el arranque rítmico subraye con ese primer acento ese término. Romper esa secuencia métrica —que se impone naturalmente en la declamación del poema— sería imponer el acento de palabra (¡de un cultismo!) sobre el ritmo del verso, cuando en la época ocurría exactamente lo contrario, es decir: *Hermosas ninfas que en el río metidas*²¹.

A estos efectos debe recordarse la extraordinaria versatilidad con que todavía se rompían esquemas acentuales en la época, lo que era más que posible con vocablos cultos, que todavía no habían encontrado su estabilidad rítmica y que, por su propia condición culta, tendían al esdrújulo. No cabe duda de que es el caso de “médulas”. Indudablemente la acentuación mayoritaria fue la llana, pero desde siempre se aceptó el doblete /*médula*/, que hasta el propio DCEPC documenta en rima con “cédula” en López Pinciano²².

²¹ Me refiero a acentuaciones como *Por desembarazar el día postrero* (B 12, 96); *llanto y dolor; aguardo el día postrero* (B 39, v 8), *no a blanca o purpurea flor* (Góngora); *valió por dicha al leño mio canoro* (Góngora); etc. O, si se prefiere, a *Como el musguito en la piedra*, de Violeta Parra.

²² Los *Índices de la poesía de Quevedo* elaborados por S. Fernández Mosquera y A. Azaústre, (Santiago, PPU, 1993) indican una aparición en singular y cuatro en plural. En B 700: “y medula de un gusano” // B 310, B 472, B 485, y en el *Poema de... Orlando* (2/479). El cultismo se encuentra en la égloga II (1643-5) de Garcilaso y en otros textos latinos, aunque en último término remite a Propertio (II, 12, 17: “quid tibi iucundum est siccis habitare medullis”), ya que en toda la serie que se suele citar (por ej. en la excelente ed. de B. Morros, de Garcilaso, Barcelona, Crítica, 1995) el término no aparece. Nótese que la lectura de los exámetros latinos imponía naturalmente la acentuación esdrújula.

En todo esto hay mucho del lenguaje de Quevedo, que poseía una particular capacidad para manejar las estructuras métricas, como recurso preferido en sus poemas. No es de extrañar que un análisis más detenido descubra este tipo de sustrato formal. Los restantes elementos rítmicos se reparten entre el juego de rimas “fáciles” (morfológicas, de participios; y en /ia/ /era/, muy surtidas en español) y una construcción cerrada de las subestrofas (cuartetos y tercetos), que coinciden con las pausas sintácticas de períodos. El movimiento artístico, la readaptación entre unidades sintácticas y métricas en Quevedo suele centrarse en la confrontación entre verso y oración, con el resultado típico del encabalgamiento. En la pugna entre unas estructuras y otras, como señalaba, Quevedo impone siempre las métricas sobre las sintácticas, lo que otorga a su poesía efectos paradójicos: tortuosidad semántica, rotundidad métrica. Es éste un rasgo mayor de su lenguaje poético, sin cuyo entendimiento no cabe una lectura correcta de sus mejores versos.

ESTRUCTURA

La distancia tonal entre los cuartetos y los tercetos, en el caso del soneto que nos ocupa, no ha dejado de sorprender a los críticos. Blanco Aguinaga señala, por ejemplo, que el soneto está dividido en dos partes bien separadas, en las que una misma idea se manifiesta de dos maneras distintas: una victoria verbal contra la muerte. Volveremos sobre el significado de tan acertada apreciación, que podría ampliarse matizadamente. Molho lo explica en términos semejantes: “Una diferencia significativa entre los dos conjuntos estróficos que comprende el soneto es que si el octeto ofrece cuatro oraciones que se enuncian con cuatro dísticos, el sexteto es una sola frase de seis versos, de los que el último enuncia el concepto sobre el que se funda el discurso del soneto”. Pero ha sido Lázaro Carreter quizá quien mejor señaló esa capacidad organizadora de Quevedo, al hablar de su “compacta unidad estructural” y de la sabia utilización de algunos elementos sintácticos. Por ejemplo, la concesiva con la que se abre el soneto, la hipótesis de los futuros *podrá* y *llevaré* recae sobre “la más implacable verdad del mundo, la de la muerte”. Enseguida señala Lázaro las antítesis y el contraste: *postrera sombra / blanco día*, y “en el primer cuarteto los dos primeros versos se oponen a los otros dos en la relación cuerpo alma: *cerrar podrá mis ojos/ podrá desatar esta alma mía...*”²³ Fijémonos aún en la organización cruzada de los verbos que encabezan ambas semiestrofas: *cerrar podrá / podrá desatar*”.

²³ Véase también Molho, pág. 134.

Desde una perspectiva más general, Francisco de Blas piensa que lo que se da es un “hipérbaton estructural”, por la antelación de los cuartetos, hipotéticos, a la rotundidad de los tercetos. Por su lado C. Blanco señala la precisión con la que *ojos* (v. 1) se opone a *sombra* (v. 2), y *sombra* a *blanco día*... O como el *mas no* del v. 5 reaparece invertido en los versos 12, 13 y 14. Para este crítico, los cuartetos reciben una estructuración binaria (4, 2, 1, 1) en tanto acepta la correlación de los tercetos. También Lázaro, en los tercetos, señala que se trata de tres construcciones paralelas gramatical y rítmicamente, “que van determinando un clima ascendente”, consiguiendo un clima que se distiende en el último terceto, con “cuatro futuros, plenos de segura determinación”. “Esos seis versos finales poseen una clara estructura simétrica; tres sujetos / tres predicados: dentro de los sujetos, tres sustantivos / tres oraciones adjetivas; y dentro de los predicados, tres oraciones asertivas / tres oraciones adversativas.”

Es el sistema correlativo del que hablaba D. Alonso. En efecto, este final, apoteósico desde el punto de vista estructural, confirma de modo inequívoco el triunfo de la voluntad expresiva del poeta para “organizar” la materia expresiva y conducirla a través de versos sentenciosos y rotundos a ese final en el que palabras y versos se imponen sin ningún género de duda a la realidad inexorable: el triunfo de la muerte no se realizará, triunfa la creación artística, la voluntad expresiva del poeta se impone contra toda lógica. He aquí uno de los logros capitales del soneto. Con palabras de otro comentarista, F. de Blas: “El ritmo poético sustituye a la lógica, lo cual es un buen índice de la desesperada búsqueda de Quevedo”. Iría yo un pelín más lejos, para redondear la apreciación con su comentario histórico: era ese un modo de enfrentarse a la turbación ideológica que imponían los nuevos tiempos: “organizar” artísticamente, resolver verbalmente aquella desazón.

EL LÉXICO

Nos damos cuenta, desde el primer momento, que el campo conceptual que se abre es el de *muerte / amor / olvido* /... El análisis de los campos léxicos lo confirma plenamente.

Nos vamos a encontrar, una vez más, con otro rasgo dominante del estilo de Quevedo en su poesía, digamos, sería: ha trabajado sobre un léxico exiguo, que además le había servido para levantar otros muchos poemas. Asociado al campo léxico del cuerpo perecedero: *cuerpo, ceniza, polvo, ojos, venas, medulas*. Para sugerir y significar muerte o de su campo léxico: *cerrar, postrera sombra, blanco día, desatar, esotra parte, de-*

jará, ley severa, agua fría, etc. Probablemente pertenece a este campo el quevediano *hora*. Otra serie de términos apunta a los sentimientos del sujeto que habla: *afán ansioso*; entre ellos el más abundante el que se refiere a la pasión amorosa: *ardía, llama, todo un dios, fuego, ardido, cuidado, enamorado*.

Nótese que el poema se construye prácticamente con sólo esos términos que hemos ido enumerando: los bloques del cuerpo, la muerte y la pasión. No hemos integrado en esos campos léxicos uno de los términos clave, *alma*, que se repite estratégicamente (v. 3 y 9). El otro término que más veces se repite es la adversativa *mas* (tres veces), con lo que léxicamente todo el soneto queda impregnado de esa resolución contra o a pesar de. Y los pocos verbos que indican el futuro trance (*llevaré*), la voluntad de eternizar el sentimiento (*nadar sabe, perder el respeto*).

Es importante señalar, en este sentido, el proceso de despersonalización con que se juega, desde los primeros versos (*mis/ me llevaré/ esta alma mía/ mi llama...*), claramente autobiográficos, a la introducción generalizada de la tercera persona en los tercetos, que de ese modo enuncian verdades universales y despersonalizadas, mediante el procedimiento de alejar y despersonalizar a los sujetos *alma, venas y medulas*.

Los términos clave, subrayados por su colocación en el soneto son, primero, el que abre y el que agota el poema, *cerrar* (campo léxico de la muerte) y *enamorado* (campo léxico del amor), casi como resumen léxico de su contenido. Luego los que inician estrofa: *mas* (sobre el que descansa todo el eje adversativo del tema, remachado por las adversativas del primer terceto), *alma* y *cuerpo*, obviamente dos de los términos clave. Estarán subrayados, además, los términos desplazados hiperbáticamente, los colocados en coincidencia con golpes rítmicos esenciales, los situados en rima, los afectados por procedimientos retóricos, como encabalgamientos y anáforas, etc. Señalar todo esto nos llevaría muy lejos, para concluir con resultados que también nos han de proporcionar otras lecturas.

Entre todos estos términos unos cuantos, los más importantes, pertenecen al vocabulario usual del Quevedo poeta: *desatar, alma, cuerpo, polvo, frío, ceniza, lisonja, hora...* Si algunos de estos términos siguen teniendo en el lenguaje amoroso de Quevedo acepciones usuales en otros poetas de su tiempo, otros hay cuya utilización matizada pertenece casi en exclusiva a nuestro poeta, particularmente el horaciano *hora*, que, como vimos, parece entorpecer la comprensión del poema. Ello ocurre si no lo leemos desde el lenguaje poético de Quevedo, por ejemplo mediante su careo con recurrencias a otros lugares poéticos.

Si el léxico no produce ningún tipo de asombro, antes bien confirma cómo Quevedo trabaja sobre un campo casi vacío de contenido a fuerza de

repetición y con un vocabulario que ha hecho suyo, el juego de bloques léxicos y de contrastes pronominales sí que opera en el mismo sentido que otros recursos expresivos analizados o que vamos a analizar.

LENGUAJE RETÓRICO

El lenguaje retórico a que somete la expresión Quevedo no es, sin embargo, muy rebuscado, en él destacan, a primera vista, los siguientes recursos: la imagen de la muerte del hombre a través de la simple catacresis *cerrar los ojos*²⁴; la imagen de la muerte mediante el sencillo *la postrera sombra*, y *blanco día* como figuración del espacio inmediato *postmortem*, aunque ya vimos cómo no era nada fácil determinar cuál era el referente real de este sintagma. El siguiente espacio se figura mediante *esotra parte en la ribera*, es decir, con un recordatorio manido de abolengo clásico: la laguna Estigia que los muertos atravesaban para llegar a la muerte. La imagen de la muerte, pues, primero con ese resabio clásico (el olvido del Hades); más tarde con el sobreañadido cristiano (*polvo eres*). Molho indica puntillosamente: “La topografía del Hades se caracteriza por numerosos ríos, de los que el primero es el Aqueronte que el difunto cruza entrando así en la muerte definitiva. El discurso del soneto parece confundir el Aqueronte, que es uno de los límites fluviales del Hades, con el Lete, del que los muertos bebían el agua para olvidar la vida mortal. El Aqueronte es a la vez aquí río fronterizo y río del olvido”. A. Mas señalaba que se trataba de asociar las dos imágenes: atravesar la laguna Estigia, de la muerte, y no beber las aguas del río Lete, del olvido. Luego se indica el vigor de la pasión mediante el *ardía* del verso 6 y el *llama* del 7, que se contraponen al *fría*, como nueva y vaga imagen de la muerte, en un juego de contraposiciones trilladas en toda la poesía petrarquista. Molho dice que es-

²⁴ Que no sé si era también sintagma anquilosado en la fuente, es decir, en el *claudet ocellus* de Propertio (II, 13). Véase ahora Antonio Ramajo Caño, “Huellas clásicas en la poesía funeral española (en latín y romance) en los siglos de oro”, *RFE*, 73, 1993, págs. 313-328. Vuelve a señalar la fuente de Propertio (libro IV, el. 7, 93-94: *mecum eris et mixtis ossibus ossa teram*), y a remarcar que la línea de la fuente se remonta hasta la literatura griega (el “Amor fugitivo” de Mosco). Trae a colación reminiscencias de Teócrito (Id., I, 102-103); el propio Garcilaso (Eg. III, 11-16), el ave Fénix, etc. Para el juego de fuentes, ténganse en cuenta, además, los pasajes siguientes: Horacio, *Odas*, IV, 7, 7-8. Virgilio, *Eneida*, IV, 101; *Eneida*, VI, 54-55. Propertio, *Elegías* I, 19, 6; *Elegías*, II, 13b, 31 y 42; *Elegías*, II, 12, 17. *Elegías*, II, 13, 31. Tibulo, *Elegía*, II, 6, 33-34. Estacio, *Tebaida*, VIII, 29-30. Petrarca, *Soneto*, 292, 8. Ariosto, *Orlando Furioso*, XI, 6. Garcilaso, *Égloga*, III, 9-16. *Égloga*, II, 1643-5. *Soneto*, 1, 7-8. Camoens, *Si el fuego que me enciende consumido... Cetina (...aun muriendo, amar espera...)*. Herrera, *Llevarme puede bien la suerte mía...* (soneto 36); *Soneto*, 25, 1-2. Marino, *La lira* (1602) 1, 3: *1 arsi, & ardo, e la celeste e pura...*; *Adone*, 19, 413. Etc.

ta agua fría es la del río del olvido, en tanto Amado Alonso (pág. 106) comenta que en estos versos “también hay alusión al agua que en la fragua alimenta y aviva las brasas”. Y en otro pasaje: “El sentimiento, al dar con la imagen de la llama, ha dado consigo mismo; pues el ‘ardía’ del verso sexto y la ‘llama’ del séptimo no sólo son los que libertan por fin a un sentimiento ansioso de manifestación, sino que son también sus formadores, son como el precipitado que aparta de la materia sentimental aquellos únicos elementos que van a formar el nuevo cuerpo” (pág. 106). Como se verá, la polisemia parece ser una cualidad de la utilización de términos muy manoseados. En fin, la *ley severa* del verso siguiente es la que impone a la naturaleza humana la muerte, camino ya también de la catacresis, sobre todo por su noble abolengo.

Si las imágenes de la muerte atiborran los dos primeros cuartetos, en el primer terceto Quevedo acude a un juego de metonimias para señalar el espacio que ocupó la pasión: el alma, las venas y las médulas. Los tres conceptos señalan interioridad, centralidad, intimidad. No debemos pasar sobre ellos de cualquier manera: las referencias al espacio interior o “libre” del sujeto son siempre, como dije, claves históricas. El primero, *alma*, como término comodín en toda la literatura de los siglos XVI y XVII para señalar la interioridad²⁵; *venas* y *medulas* como sinécdotes apropiadas —y recuerdos clásicos— para expresar de qué manera tan profunda el sentimiento ha calado en los espacios más íntimos del poeta. En ese espacio interior lo que ha ocurrido ha sido: que ha estado habitado (*prisión*) por todo un dios, metáfora hiperbólica que se desarrolla en las dos siguientes: *tanto fuego* y *ardido*, es decir ese espacio ha sido el lugar de la pasión, previsiblemente amorosa, que es el término usual al que se refiere todo el campo léxico y conceptual del fuego, ardor, etc.

El terceto final no echa mano de recursos retóricos, en realidad, expresa algo más frecuente en la poesía de Quevedo: la llegada de la muerte provoca la separación del alma (*su cuerpo dejará*) —estamos en un mundo neoplatónico, que hizo suyo la ideología burguesa, harto conocido—²⁶, y la conversión del cuerpo en ceniza y en polvo. Nótese la total ausencia de cualquier pensamiento trascendental, cristiano, para salvar el trance, invocando una eternidad posible; incluso se puede ir más allá, porque el poeta desecha las ideas de este tipo, particularmente al tomar como referente al

²⁵ Juan Carlos Rodríguez, *La norma literaria*, Granada, Diputación, 1994, 2.ª ed.

²⁶ Cfr. Lía Schwartz, “Blanda Pharetratos Elegeia cantet amores: El modelo romano y sus avatares en la poesía áurea”, en *La elegía*, Sevilla, Universidad, 1996, págs. 101-130. Eiusdem, “Ficino en Quevedo: pervivencia del neoplatonismo en la poesía del siglo XVII”, *Voz y Letra*, 1995: 1997, en prensa. Guillermo Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.

polvo, término de tantas resonancias piadosas. Molho piensa que esa ambivalencia pagano-cristiana está provocada expresivamente por Quevedo, al mantener innominado al dios aprisionador, y que se extiende mediante la utilización del ambiguo *gloriosamente*, con resonancias religiosas y sentido erótico.

En estos momentos Quevedo resuelve, de modo muy manierista, la clave: al final de todo el soneto, el alma seguirá ocupada por el amor (*su cuerpo dejará, no su cuidado*), y las cenizas y el polvo negarán su mera realidad física, por la atribución prosopopéyica de un rasgo imposible: *tendrán sentido... será polvo enamorado*.

Molho ha pretendido ampliar las resonancias semánticas de *polvo* al “coitus”, algo forzosamente, a pesar de los ejemplos que alega y de la atracción hacia el campo conceptual de *arder* (6 y 11) y de que interprete el verso 10, *venas que humor a tanto fuego han dado*, “sin duda alguna, como un alegato de la doctrina de Aristóteles sobre el origen y la formación del esperma”. Al margen de esta interpretación, ¿cómo no recordar el *polvo caminante, polvo sin sosiego*, que recogerá nada menos que Lorca en *Poeta en Nueva York?*: la amante ha encerrado las cenizas del pobre Fabio en un reloj de arena, dijo Quevedo, y *allí nunca frías*, son *polvo sin sosiego*. Lorca dirá “arena sin sosiego”²⁷.

En todo caso, habría que señalar la tendencia a los finales lapidarios (B 53, 57, 66, 68, 74, etc.) como obsesión estilística del poeta, que impone una especie de organicismo estructural a los desmanes de la pasión. Ésa es la lucha apasionante del poeta: la de superar tiempos, espacios e ideas —Quevedo fue contemporáneo de Descartes y Galileo, discutió las doctrinas de Ramus, se ensimismó con Mercator y Scalígero...²⁸— a través de la creación artística: la de imponer al vértigo de la historia la belleza de la creación, la de “organizar” todavía el mundo que se le desvanecía —tiempo y ciencia— con unas pocas palabras desgastadas.

Como otras muchas veces, el recurso fundamental en Quevedo no estriba en el manejo de elementos retóricos concretos, sino en el manejo de la estructura métrica como un todo y de los rasgos formales en función de una lectura global. El soneto ha empezado con una imagen *cerrar podrá mis ojos* de la muerte, pero ha terminado con otra del amor: *enamorado*, que es la que pervive, contra toda evidencia, en la memoria del lector al terminar la lectura. La importancia de esta aparición final del término cla-

²⁷ «Tu cintura de arena sin sosiego / atiende sólo rastros que no escalan...» (Lorca, *Poeta en Nueva York*, de “Tu infancia en mentón”).

²⁸ Véase mi monografía *Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, en prensa, cap. IX. Y mi ponencia al Congreso de la AIH de Birmigham (1996): “Aventurales intelectuales de Quevedo” (en prensa).

ve ya fue señalada por Carlos Blanco: ahí culmina el poema. El crítico va más allá: esa idea elemental y única de todo el soneto “no avanza, no se desarrolla de verso a verso, como si al poeta no le interesara elaborar (no necesitase ir creando), sino subrayar; afirmar de un solo golpe, eliminando el tiempo de la lectura entre la primera palabra y la última...”. Y claro está que esta apariencia formal acarrea la del contenido, el “tema”, si se quiere, se nos dice con la forma: la muerte que se expande por todos los lados por todas las imágenes del primer cuarteto acaba por desaparecer, y sólo permanece, término final, el amor (*enamorado*). No quiero volver a insistir en cómo sabía Quevedo decir lo que quería expresar mediante el juego con la estructura del poema.

Y FINAL

En efecto, la crítica más temprana no dejó de señalar cómo se van acumulando los tópicos expresivos y las imágenes que se amontonan están extraídas de una tradición. Incluso en los deslumbrantes tercetos finales se exhibe el *non omnis moriar*, aplicado al amor. Fueron Amedée Mas y C. Blanco quienes de manera más completa pusieron en relación todo el entramado artístico de este soneto con la literatura de su tiempo, para contrapesar en cierto modo el neexistencialismo de los análisis de Dámaso y Amado Alonso²⁹. Particularmente, todo el entramado metafórico que subyace al *nadar sabe mi llama la agua fría* es un derivado de uno de los tópicos petrarquistas más conocidos: el del amor como guerra de contrarios. Foster dedicó todo un libro al tema³⁰. Por otro lado, Mas recopila las muchas ocasiones en las que Quevedo utiliza las imágenes de la ceniza o el polvo para la muerte, mostrando así que no se trata de una personalísima expresión, sino de un ancho cauce lejos de cualquier sentido moderno de la originalidad. El vivir amorosamente más allá de la muerte está en Marcial (X, 67), en la tercera égloga de Garcilaso: *Y aun no se me figura que me toca / aqieste oficio solamente en vida; / mas con la lengua muerta y fría la boca / pienso mover la voz a ti debida...* Podríamos añadir un regular corpus de recurrencias, en el que tendría lugar de prestigio el ardoroso Cetina, hasta llegar a las mil formulaciones de Quevedo (*señas me da mi amor de fuego eterno*). El reciente índice de la poesía de Quevedo, al que ya hemos aludido, facilita una tarea, a estas alturas inútil: Quevedo recorre un camino poético trillado en su época, que él gustaba de frecuentar.

²⁹ Para Dámaso Alonso, cfr. *Poesía española...*, págs. 526-527.

³⁰ Leonard Foster, *The Icy Fire*, Cambridge, CUP, 1969.

Aguinaga ha tratado de contestarse por qué si nada es original en el soneto, lo distinguimos y preferimos a cualquier otra formulación. Se contesta, a mi modo de ver insuficientemente, aludiendo a la capacidad de Quevedo “para llevar a sus consecuencias últimas, lógicas y lingüísticas, los temas e imágenes tradicionales que, por una razón u otra, le interesaban especialmente”. Metáforas absolutas y derivaciones extremas del cliché poético. Esto bien puede servir para un verso o para un momento del poema, “pero el soneto de Quevedo nos interesa, está entre los verdaderamente extraordinarios porque todo él, sin desviaciones ni dudas, es un solo concepto y una imagen fundidos, y llevados de manera inflexible a un sentido último y definitivo, a un extremo absoluto de significación en el que, de repente, descubrimos que eso, y no otra cosa, habían estado tratando de decir los anteriores poetas, y Quevedo mismo, cuando una y otra vez empleaban esta imagen y este concepto; concepto e imagen que, en rigor, y ya para siempre, se hacen aquí verdad indiscutible. Verdad de la necesidad, contra mentira de la ‘ley severa’; es decir: mentira que se impone verbalmente a la verdad. Un poema todo él metáfora absoluta”³¹. Es decir, el soneto sería la formulación acabada (“como un bloque de diamante”) de una idea que se había estado queriendo expresar sin conseguirlo, hasta que llega este momento poético de Quevedo.

No creo que sea esa la única razón. Es cierto que el poeta expresa muy bien el tópico. Pero eso lo que en realidad quiere decir es que Quevedo era un enorme poeta capaz de hacer sonar en el coro de voces, todavía, la suya propia; que rechazaba y recogía de la tradición aquello que en aquel momento servía para la expresión original; etc.

Ya hemos ido señalando, al paso, en lectura que se pretende histórica, varios de los rasgos quevedescos que singularizan a este hermoso soneto: subordinación de la sintaxis a la métrica; movilización de complejos semánticos; búsqueda de la contundencia métrica; formulaciones lapidarias; lenguaje trillado, imágenes gastadas; etc. Nos falta algún taconazo final que insista en todo ello.

Es decir, en todo esto —particularmente en los últimos rasgos anunciados— vuelve a haber algo de las características de la obra literaria de Quevedo: su incapacidad imaginativa para ir más allá de lo percibido, de lo dado, de lo objetivo, de lo contextualizado... Quevedo no imagina lienzos novelescos, sino escenas, personajes, tipos... que retuerce, deshace, agiganta hasta el infinito³². Quevedo trabaja siempre sobre lo ya fabricado (paráfra-

³¹ Es muy similar a la tesis de A. Mas, pág. 298.

³² El gran error de los malos lectores del *Buscón* —y algunos lo son, célebres y vocingleros— estriba en su incapacidad ideológica para hacer una lectura histórica de Quevedo.

sis, traducciones, glosas..., escenas, gestos, tipos..., lenguaje petrarquesco, imágenes poéticas de rancio abolengo...) y sobre ese material se esfuerza, para dilatarlo, para intensificarlo, para pulirlo o para deformarlo. Nada extraño, por tanto, que el soneto sea un precipitado de todo el lenguaje poético del siglo XVI, acumulado e intensificado por el poeta.

Toda la crítica ha señalado cómo se encuentran “modulaciones” de esta idea nuclear en el cancionero amoroso de Quevedo, expresadas con menos rotundidad quizá. Léanse particularmente pasajes como: *No me aflige morir, no he rehusado / acabar de morir, ni he pretendido / halagar esta muerte, que ha nacido / a un tiempo con la vida y el cuidado. // Siento haber de dejar deshabitado / cuerpo que amante espíritu ha ceñido, / desierto un corazón siempre encendido, / donde todo el amor reinó hospedado...//* O el que termina: *Del vientre a la prisión vine en naciendo; / de la prisión iré al sepulcro amando, / y siempre en el sepulcro estaré ardiendo...* C. Blanco entra a saco en este tipo de poemas quevedianos, entre los que está precisamente el que abre la musa Erato en la edición del Parnaso: *Fuego a quien tanto mar ha respetado / y que en desprecio de las ondas frías / pasó abrigado a las entrañas mías / después de haber mis ojos navegado, // merece ser al cielo trasladado...* Este afán de perennidad por encima de la muerte se formula de muchas maneras, en efecto, en la poesía amorosa de Quevedo: *Aun arden de las llamas habitados / sus güesos, de la vida des poblados... Llama que a la inmortal vida trasciende...*; Molho analiza más despacio el que comienza *Si hija de mi amor mi muerte fuese...*, al que pertenecen versos como *Desotra parte de la muerte dura / vivirán en mi sombra mis cuidados / y más allá del Lete mi memoria.*

Hace falta inscribir el motivo en la retórica general del barroco y de Quevedo como un gesto hiperbólico, en primer lugar, que se asienta sobre una paradoja (vive lo que ha muerto); como un corolario de la segregación cuerpo / alma, después, otorgando a “alma” el significado que la ideología del siglo de Oro prestaba a este término.

El soneto —hay que ir terminando— se escribe desde una situación histórica literaria muy concreta, que es la que explica todos y cada uno de los aspectos que lo definen: dificultad sintáctica, potencia métrica, habilidad estructural, cansancio retórico, acotación de un campo léxico, pánico organicista... Entre todas ellas, son las de carácter ideológico las que mejor pueden explicarnos su sentido y valor: la resistencia ideológica del poeta a aceptar nuevas posibilidades históricas, sobre todo a que todo perezca, particularmente a que se destruya, con la muerte, lo que hay de más “interior” y valioso en la tradición poética: el efecto del amor, la pasión, aquello que corre por nuestras venas y es hábito del alma. Para conseguir este logro, para vencer esta ley inapelable, el poeta echa mano de la literatura, del poe-

ma, de otro invento de la ideología animista, que ha de permanecer, como vemos, resonando para siempre. El tema amoroso se perfila, por tanto, sobre sus consecuencias metafísicas (amor y muerte), no sobre sus apariencias, juegos barrocos, detalles sensuales, aspectos mundanos, etc. Es una de las preferencias de Quevedo³³.

La supervivencia de ese sentimiento de interioridad en el Barroco se logra por encima de uno de los paraguas ideológicos insalvables en la época feudal: la muerte, la muerte como tránsito obligado y, en definitiva, gozoso, hacia otra vida. La íntima contradicción desde la que arranca esa potencia expresiva es ésta: la renuncia implícita a cualquier reencuentro con algo hermoso más allá de la vida, a algo que pueda compensar la pasión amorosa. En lo de la pasión amorosa existe por lo demás una hipérbole petrarquista (no el amor, no la amada, tan sólo el efecto del amor en el “alma” del poeta). Quevedo, que trabaja sobre un campo poético trillado —la herencia petrarquista—, exagera una vez más, tensa la postura heredada, la hiperboliza: la fuerza cósmica del amor ha roto las barreras de la vida humana, del tiempo, de la muerte....

Es evidente que del amor o de la pasión que se está hablando no es del mismo que hablaban los petrarquistas, se trata ahora de ese espacio interior en donde puede aparecer también, con la pasión, la soledad, la angustia, el miedo, la tristeza...

Todas estas prolijas explicaciones “a posteriori” no resumen —sin embargo— el efecto que la contemplación de la criatura artística produce en un lector anónimo; pero ayudan a recobrar el equilibrio histórico y permiten explicarnos las circunstancias de su creación.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

María Rosa Lida, “Para las fuentes de Quevedo” *RFH*, I, 1939, págs. 373-375.

Dámaso Alonso, “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”, en *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1950. Y múltiples reediciones.

Amado Alonso, “Sentimiento e intuición en la lírica”, en *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955; 3.^a ed., 3.^a reimpr. en 1986, por la que cito, págs. 14-8 y 103-107.

Otis H. Green, *El amor cortés en Quevedo*, Zaragoza, 1955.

Fernando Lázaro Carreter, “Quevedo entre el amor y la muerte”, *Papeles de son Armadans*, I, n.º 11, 1956, 145 y ss. Y en el vol. col. de G. Sobejano, ed., *Que-*

³³ La interpretación de Molho es muy arriesgada, pues piensa en una supervivencia del cuerpo (“la persistencia en la muerte de un cuerpo que fue vivo y permanece vivo en la medida en que perpetúa en sí la memoria de su corporeidad abolida...”).

- vedo. *El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1978, págs. 291-300. Y véanse en este colectivo, asimismo, las páginas de Arthur Terry y W. Neuman.
- Amédée Mas, *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'œuvre de Quevedo*, París, Ediciones Hispano Americanas, 1957.
- Carlos Blanco Aguinaga, "Cerrar podrá mis ojos... Tradición y originalidad", *Filología*, 8, 1962, 57 y ss. Y en el vol. col. de G. Sobejano, cit., págs. 300-318.
- Id., "Dos sonetos del siglo XVII: Amor-locura en Quevedo y Sor Juana", *MLN*, 77, 1962.
- Juan Ferraté, *La operación de leer y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1962, págs. 29-36.
- Jorge Luis Borges, *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, 1960, pág. 61. También lo admiró Neruda, que dejó un par de párrafos encomiásticos (véanse en A. Mas, pág. 296). Y le dedicó unas hermosas páginas periodísticas Octavio Paz, ahora reunidas en *Reflejos: réplicas (Diálogos con Francisco de Quevedo)*, Madrid, La Palma, 1996.
- José María Pozuelo, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad, 1979, págs. 221-229.
- Julián Olivares, *The Love Poetry of Francisco de Quevedo*, Cambridge, CUP, 1983. Existe trad. esp. en Madrid, Siglo XXI, 1995 (cfr. págs. 159-78).
- D. G. Walters, *Francisco de Quevedo, Love-Poet*, Cardiff, University Press, 1985, págs. 123-34.
- Francisco de Blas, "La ruptura del lenguaje en Cerrar podrá mis ojos, de Quevedo", en *Explicación de textos literarios*, 14, 2, 1985-6, págs. 11-24.
- Julian P. Smith, *On Parnassus*, Cambridge, CUP, 1987, págs. 172-175.
- Maurice Molho, "Sobre un soneto de Quevedo: Cerrar podrá mis ojos la postrera. Ensayo de una lectura literal", en *Compás de Letras*, 1, 1992, págs. 124-140.
- Antonio Ramajo Caño, "Huellas clásicas en la poesía funeral española (en latín y romance) en los siglos de oro", *RFE*, 73, 1993, págs. 313-328.