

La *compositio* en las silvas de Quevedo

Manuel Ángel Candelas Colodrón

Universidad de Vigo

Para Robert Jammes

La *compositio* constituye la parte de la *elocutio* que más vínculos mantiene con el aspecto dispositivo de la literatura. La *compositio* analiza de modo predominante las relaciones que mantienen las cláusulas, bien entre ellas al conformar una unidad superior, bien entre estas mismas cláusulas y la categoría superior que las engloba. Tales relaciones son definidas por la retórica desde un punto de vista eminentemente lógico-semántico, de modo que no se puede establecer una equivalencia exacta entre la *compositio* y la estructura sintáctica. Sí se puede marcar una correspondencia, dado el predominio de ciertos esquemas sintácticos en la construcción de determinados tipos de ordenación de las palabras. La proximidad de la sintaxis con la *compositio* es evidente, ya que la mayor parte de las delimitaciones de las estructuras oracionales hechas por la gramática tradicional se presentan casi siempre con criterios emanados de la lógica.

Los tratados de retórica suelen distinguir dos tipos generales de *compositio*: el *estilo suelto* y el *período*¹. Aristóteles define el *estilo suelto* (*Retorica*, III, 9), al que denomina *seguido*, como «el que no tiene fin en sí mismo», el «infinito», el que «no termina el asunto»; y el *período* como «el que tiene principio y fin, en sí y por sí mismo». El criterio de su definición es lógico-semántico, pero ambos tipos mantienen correspondencias con estructuras sintácticas dominantes. Antonio Azaustre y Juan Casas, en su síntesis de la retórica, consideran que en el *estilo suelto* «la continua suma de ideas se corresponde con una sintaxis donde domina la coordinación», mientras «la trabazón conceptual del estilo periódico se corres-

¹ El tratado de Aquila Romanus, que desarrolló este aspecto de la retórica más que ningún otro, distingue tres tipos de *compositio*: *oratio soluta*, *oratio perpetua* y *período*. Esta división tripartita es la que va a seguir Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Gredos, Madrid, 1967, [913]. (*Aquillae Romani de figuris sententiarum et elocutionis liber*, en Carolus Halm, *Rhetores latini minores*, Frankfurt, Teubner, 1963, p. 27.)

ponde más bien con los distintos tipos de interordinación y subordinación»². No hay una identificación de tipos de desarrollo lógico-semántico con una sintaxis determinada, sino más bien una correspondencia preponderante. Lo único que define al *estilo suelto* y al *período* es su forma de encadenar, combinar y ordenar las ideas, al margen, en principio, de esquemas sintácticos prefijados, aunque a la larga ciertas estructuras se muestren más idóneas y apropiadas para plasmar el engarce de ideas.

La retórica, además de distinguir *estilo suelto* y *período*, establece una tipología dentro de este último. Con el mismo criterio lógico-semántico, el *período* puede ser *circular* o de *miembros*: Aristóteles (*Retórica*, III, 9), como más adelante admitirá Quintiliano (*Institutio oratoria*, IX, 4, 19-21), propone semejante división. El *período circular* «se sustenta en dos constituyentes fundamentales, *prótesis* y *apódosis*». Entre ambos elementos la relación es obligada y necesaria: uno no puede existir sin el otro; se establece así una relación lógica de interdependencia. Desde el punto de vista sintáctico, su construcción predilecta es la oración bipolar, una oración de dos cláusulas cuya relación puede ser definida por el término propuesto por Guillermo Rojo de *interordinación*. Se deben incluir como tales las estructuras sintácticas adversativas, concesivas, condicionales, causales y consecutivas (no siempre) o comparativas; en todas aquellas donde sea necesario un número de dos (y no más de dos) miembros que, en palabras de Rojo, «se exijan mutuamente»³. Aunque ésta sea la opción preferida desde el punto de vista sintáctico, desde el punto de vista lógico, una construcción temporal del tipo *Cuando pare de llover, ven a mi casa* puede ser considerada como *período*, teniendo en cuenta que la apertura de una oración con el término *cuando* o *apenas*, por poner ejemplos que van a aparecer en las silvas de Quevedo, requiere un cierre obligatorio, totalmente imprescindible.

El *período de miembros* consiste en la suspensión de un razonamiento con la presentación continuada de elementos que simplemente prolongan, en forma rectilínea, el discurso. La estructura sintáctica preferida es, sin duda, la coordinación (yuxtapuesta o no). En este tipo de *compositio* aparece el paralelismo, acumulativo o antitético, como huella identificatoria. Mediante este esquema sintáctico el *período de miembros* se asemeja al *estilo suelto*, pero se diferencia por el característico enlace de ideas que impera en el *período* frente a la sucesión inconexa de las mismas que muestra el *estilo suelto*.

Los tipos de *compositio* y su relación con la sintaxis empleada puede ser expresado de la forma siguiente:

² Antonio Azaustre Galiana-Juan Casas Rigall, *Introducción al estudio de la retórica*, Colección Lalia, Universidad de Santiago, Santiago de Compostela, 1995.

³ Sobre este asunto véase Guillermo Rojo, *Cláusulas y oraciones*, Anejo de *Verba* (nº 14), Santiago de Compostela, 1978, pp. 103 ss., especialmente, pp. 107-108. Véase asimismo Guillermo Rojo-Tomás Jiménez Juliá, *Fundamentos del análisis sintáctico funcional*, Colección Lalia (Serie *Lingüística*, nº 2), Universidad de Santiago, Santiago de Compostela, 1989.

	<i>criterio lógico-semántico</i>	<i>estructura sintáctica</i>
estilo suelto	suma de ideas	coordinación
período de miembros	trabazón de ideas	coordinación (paralelismo)
período circular	trabazón de ideas / prótasis-apódosis	interordinación / subordinación

Este esquema será utilizado con el afán de ser lo más claro posible en esta exposición de uno de los aspectos menos desarrollados y menos conocidos del *ornatus* de la retórica.

Aplicaré esta delimitación de la *compositio* retórica a las silvas métricas de Quevedo, sobre todo para comprender el sentido exacto de algunas definiciones sobre la silva en cuanto modelo compositivo, que cumplen el papel de lugar crítico de primer orden. Es habitual que se recurra a expresiones como fluidez sintáctica, discursividad, libertad compositiva, cuando no a términos que sugieren inevitablemente la improvisación o la falta de rigor estructurante, para definir el modelo de la silva. Sin embargo, hay muy pocos estudios que traten de explicar en qué consiste ese fenómeno y en qué medida se ajusta a la verdad incontestable de los textos. Pretendo, pues, analizar la *compositio* de las silvas métricas quevedianas, ya que considero que los resultados que de ello se extraigan, por la complejidad y el carácter innovador que posee la silva en la creación poética del siglo XVII, pueden ser muy útiles para una ulterior delimitación de este supuesto modelo compositivo en el marco de la poesía contemporánea de Quevedo. El análisis, como se verá, me permitirá incluso trazar una cronología a partir del tipo de *compositio* ejercitada y vincularla con otras manifestaciones de la creación literaria de Quevedo. En todo caso, el fin implícito de este trabajo es el de mostrar la importancia del estudio de la *compositio* en poesía, aspecto relegado de la *elocutio* y básico, a mi juicio, como técnica recurrente en la construcción de poemas y como instrumento, para el lector, de interpretación definitiva de ciertos textos⁴.

EL ESTILO SUELTO

El modelo compositivo del estilo suelto es escaso en las silvas de Quevedo. Sus rasgos aparecen en pasajes espigados de «Diste crédito a un pino», sobre todo, en aquellos que presentan una mayor naturaleza dramática, con el yo poético reprochando con diferentes tonos la ceguera de su destinatario; y en breves momentos seudo narrativos de «En cárcel de metal, ¡oh atrevimiento!». En «Diste crédito a un pino», la acumulación de exclamaciones, preguntas retóricas y sentencias breves componen un estilo aparentemente desordenado:

¿Por qué permites que trabajo infame
sudor tuyo derrame?

⁴ Las citas proceden de la edición de José Manuel Blecua (Francisco de Quevedo, *Obra poética*, Castalia, Madrid, 1969). En algunas referencias aparecerá la abreviatura *B* para designarla y el número que el editor adjudica al poema.

Deja oficio bestial que inclina al suelo
 ojos nacidos para ver el cielo.
 ¿Qué te han hecho, mortal, de estas montañas
 las escondidas y ásperas entrañas?
 ¿Qué fatigas la tierra?
 Deja en paz los secretos de la sierra
 a quien defiende apenas su hondura. (29-37)

Su sintaxis se basa en oraciones breves, simples, que transmiten las mismas ideas o pensamientos afines, siguiendo el modo general de la *amplificatio* retórica. No procura el progreso de la argumentación, no se adivina el final; sólo se advierte una acumulación repetitiva, con variación en el tono de la enunciación y así se registran, más que nada, modulaciones en lo que la antigua gramática denominaba «calidad psicológica del juicio»: esto es, oraciones exclamativas, de posibilidad, dubitativas, interrogativas, afirmativas, negativas, optativas, exhortativas.

La misma concatenación de cláusulas conforma la estructura de «En cárcel de metal, ¡oh atrevimiento!», silva dirigida «al inventor de la pieza de artillería»: el carácter narrativo que pueda producir la invitación irónica del yo poético en los versos 42-54 promueve la aparición significativa del estilo suelto:

Ve al alto mar furioso,
 enséñale a sufrir selvas enteras;
 su paciencia ejercita con galeras;
 y en las horas ardientes,
 en venganza del sol, bebe las fuentes;
 y el pueblo de los ríos
 imita en resbalar sus campos fríos;
 y por sendas extrañas,
 obediente a tu vida,
 por más grato reparo a tus entrañas,
 la parte más remota y escondida,
 visite, nuevo alivio, al calor lento,
 con sucesiva diligencia el viento. (42-54)⁵

En estos casos de yuxtaposición extrema se produce un fenómeno muy significativo: la conclusión del poema siempre se presenta en forma periódica, bien sea de período circular o de período de miembros con tendencia relativa al paralelismo. Quevedo se percata —de forma seguramente inconsciente— de la índole inacabable de un discurso de esta naturaleza: la sucesión de oraciones en la silva puede no tener fin y sólo puede llegar éste si modificamos la estructura de la *compositio*; así se explica el hecho de que los poemas morales «Diste crédito a un pino» —A una mina— y «En cárcel de metal, ¡oh atrevimiento!» terminen en forma de oración condicional con prótasis y apódosis (y subsiguiente oración causal en el

⁵ Los tres últimos versos de este fragmento figuran con otro orden en otras versiones (Bleuca, p. 281), lo que tal vez permita confirmar el carácter «suelto» de su estilo.

primero de los casos), con la intención evidente de cerrar el discurso que podría abrirse hasta el infinito:

Déjale, ¡oh Leiva!, si es que te aconsejas
con la santa verdad honesta y pura,
pues él te ha de dejar si no le dejas,
o te lo ha de quitar la muerte dura (84-87)

Si la afición te mueve
del nombre de ingenioso, porque hallaste
al hombre muerte, donde no la había,
al estudio del miedo se le debe
la traza con que solo descansaste
de tantos golpes a la muerte fría. (89-94)

La complejidad sintáctica en el final de ambos casos se opone a la sucesión previa de las oraciones. Obsérvese cómo en este último ejemplo a la prótasis de la oración condicional se le suma una cláusula causal que complica más la estructura. La sintaxis o, mejor dicho, el cambio en el modelo sintáctico dominante en una composición contribuye a reforzar algunos cierres de poema —en los que no falta el paralelismo o el zeugma— que de otra manera serían imposibles. En cualquier caso, parece evidente que a menor vinculación sintáctica entre las oraciones, el poema ha de buscar indefectiblemente un modo de concluir y lo halla en el período, bien circular, bien de miembros, como mecanismos de ruptura y de conclusión.

EL PERÍODO

El período de miembros

La mayor parte de la *compositio* de las silvas métricas responde al modelo del período de miembros. Lo más habitual es la construcción bimembre, especialmente llamativa en aquellas composiciones donde se trata de contraponer dos ideas, dos conceptos diferentes. En los ejemplos de poesía moral, Quevedo trata de advertir el desengaño, la distancia que media entre la apariencia, la atracción que ejerce lo superficial de las cosas, y el fundamento y las consecuencias de las mismas. Quevedo somete sus amonestaciones o sus enseñanzas a una especie de dualidades que opone la visión externa de la realidad a la verdad oculta detrás de ella. Es muy significativo, además, que esta estructura se manifieste en poemas donde predomina la técnica de la *evidentia*, de la deixis: son precisamente «Esta que veis delante», «Estas que veis aquí, pobres y oscuras», con respectivos epígrafes de *La soberbia* y *A los huesos de un rey*, las que responden con mayor fidelidad a este esquema paratáctico de dos miembros:

Las plumas de sus galas
más sirven de traspies que no de alas.
Con la presencia esclarecida engaña,
pues su lumbré enemiga

es de fuego, que ardiente la castiga;
no de luz, que gloriosa la acompaña. (9-14)

(...)

Cuantos subió a la cumbre,
ciegos y no guiados de su lumbré,
cayendo, conocieron
que a padecer y no a gozar subieron.

Suben favorecidos y engañados,
y vuelven a bajar ajusticiados. (31-36)

(...)

Disponed medios a mejores fines,
dad crédito a tan altos testimonios,
que quien hizo de arcángeles demonios,
mal hará de demonios serafines. (61-64)

Y hoy, al que pisó el oro por perderle,
mal agüero es pisarle, miedo verle.

Tú confiesas, severa, solamente
cuánto los reyes son, cuánto la gente. (27-30)

(...)

Ni por respeto dejará la gloria
de los reyes tiranos,
ni menos por desprecio a los villanos. (87-89)

Obsérvese que en estos ejemplos la estructura asemeja un silogismo, un mecanismo de argumentación perfectamente trabado. En un pasaje esencial de «En cárcel de metal, ¡oh atrevimiento!», el ejemplo es muy significativo: «quitó el precio a la diestra y a la espada, / y a la vista segura dio la gloria» (67-68).

Fuera de este ámbito moral, «¡Qué alegre que recibes!», *A una fuente*, presenta una tendencia similar al período de dos miembros, explicable por el juego con dos motivos así mismo contrapuestos: la alegría del río por la llegada del verano y la recriminación de la voz poética al río por no considerar que el invierno es aún más beneficioso. De nuevo, la plasmación de dualidades conlleva una solución sintáctica muy precisa y correlativa:

De paso va por ti la primavera
y el hibierno; ley es de la alta esfera:
huéspedes son; no son habitadores
en ti los meses que revuelve el cielo.
Seca con el calor, amas el yelo,
y presa con el yelo, los calores.
Confieso que su lumbré te desata
de cárcel transparente,
que es cristal suelto y pareció de plata;
pero temo que, ardiente,
viene más a beberte que a librarte,
y más debes quejarte
del que empobrece tu corriente clara,

que no del yelo, que, piadoso, viendo
 que te fatigas de ir siempre corriendo,
 porque descanses, te congela y para. (13-28)

La distribución de esta estructura bimembre no debe ser olvidada: suele aparecer en estas silvas en una posición muy marcada desde el punto de vista retórico: al final de la composición, como cierre conclusivo. Ya hemos visto que, en los poemas en que parecía predominar un estilo suelto y una yuxtaposición más libre, el período de miembros, con cierto paralelismo, servía de conclusión; aquí sirve como corolario y como sentencia definitiva de lo que ya antes se presentaba de forma dual.

La construcción de períodos de tres miembros es menos frecuente, pero presenta una característica muy adecuada al precepto retórico: la amplificación *per incrementum*, entendida ésta en fuerza semántica o, lo más habitual, en longitud. Quevedo, en este aspecto, parece seguir al pie de la letra lo establecido en la retórica para discursos teóricamente destinados a la oratoria:

Sacas, ¡ay!, a) un tirano de tu sueño;
 b) un polvo que después será tu dueño,
 y c) en cada grano sacas dos millones
 de 1) envidiosos, 2) cuidados y 3) ladrones (B136, 80-84)

a) ya sé, b) ya temo, c) ya también espero (B139, 34)

... en los colores crías
 a) cuanto el sol en el suelo
 y b) cuanto en él los días,
 y c) cuanto en ellos trae y lleva el cielo. (B205, 154-157)

Con más de tres miembros los ejemplos de paralelismo abundan, aunque circunscritos a composiciones de mayor envergadura, como el *Sermón estoico*, de gran extensión, y acompañados en muchos casos de la anáfora:

Ni la pluma a las aves
 ni la garra a las fieras,
 ni en los golfos del mar, ni en las riberas
 el callado nadar del pez de plata
 les puede defender del apetito. (21-25)

Sacas al sueño, a la quietud, desvelo;
 a la maldad, consuelo;
 disculpa, a la traición; premio, a la culpa;
 facilidad, al odio y la venganza,
 y en pálido color, verde esperanza. (127-131)

desarmarás la mano a los placeres,
 la malicia a la envidia,
 a la vida el cuidado,

a la hermosura lazos,
a la muerte embarazos,
y en los trances postreros,
solicitud de amigos y herederos. (160-166)

La grandeza invidiada,
la riqueza molesta y espiada,
el polvo cortesano,
el poder soberano,
asistido de penas y enojos,
siempre tienen quejosos a los ojos,
amedrentando el sueño,
la consciencia con ceño,
la verdad acusada,
la mentira asistente,
miedo en la soledad, miedo en la gente,
la vida peligrosa,
la muerte apresurada y belicosa. (299-311)

La naturaleza moral que guardan estas silvas contribuye a la aparición de este tipo de mecanismos sintácticos, tan marcadamente retóricos, y, en particular, el carácter sermonario de esta última refuerza la inclinación por procedimientos de *amplificatio*, casi obligados dentro de estos modelos sólidamente constituidos. Alfonso Rey, en un breve análisis de la *elocutio* del *Sermón estoico*, hace notar su tendencia al paralelismo y la coincidencia con lo observable en los tratados morales en prosa: «Precisamente en sus obras morales en prosa, tan cercanas al *Sermón estoico* se percibe una paulatina intensificación del paralelismo al servicio de la *amplificación*»⁶. Este mismo dato será de gran relieve en las conclusiones de este trabajo, ya que se opondrá a las composiciones que se someten de modo muy claro a otro tipo de *compositio*.

El período circular

El tipo de período circular predilecto de Quevedo en las silvas, para contraponer a otro tipo de sintaxis —y casi el único— es el asumido por la estructura condicional, con prótasis y apódosis, o condicionante y condicionado: lo repite de manera casi exhaustiva, combinado en muchas ocasiones con el otro tipo de estructura periódica empleado: la construcción establecida con la conjunción *pues*, a medio camino entre un esquema causal y un esquema tan sólo ilativo, cercano, por su escasa entidad semántica, a la coordinación.

Si bien el tipo de *periodus* elegido es éste, su distribución en el poema constituye su aspecto más interesante: al final de la silva o, en su defecto, próximo a ese final, como preludio de un esquema sintáctico preciso, en forma de paralelismo estricto. Con este esquema de doble período al final encontramos, al menos, seis silvas métricas de distinta naturaleza temática: «Diste crédito a un pino»:

⁶ Alfonso Rey, «Tradición y originalidad en el *Sermón estoico*», *Edad de Oro*, VI (1987), p. 250.

Déjale [*apódosis*], ¡oh Leiva!, *si* es que te aconsejas
con la santa verdad honesta y pura [*prótasis*],
pues él te ha de dejar si no le dejas,
o te lo ha de quitar la muerte dura. (84-86)

«Ves, Floro, que, prestando la Aritmética» (con *cuando* temporal, pero con un matiz condicional evidente):

No cuentes por sus líneas solamente
las horas, sino lógrelas tu mente;
pues en él, recordada,
ves tu muerte en tu vida retratada,
cuando tú, que eres sombra,
pues la santa Verdad así te nombra,
como la sombra suya, peregrino,
desde un número en otro tu camino
corres y, pasajero,
te aguarda sombra el número postrero. (17-26)

«En cárcel de metal, ¡oh atrevimiento», con una causal explicativa de la prótasis:

Si la afición te mueve
del nombre de ingenioso, *porque* hallaste
al hombre muerte, donde no la había,
al estudio del miedo se le debe
la traza con que solo descansaste
de tantos golpes a la muerte fría. (89-94)

«¡Qué alegre que recibes», con una adversativa, como estructura básica:

Confieso que su lumbre te desata
de cárcel transparente,
que es cristal suelto y pareció de plata,
pero temo que, ardiente,
viene más a beberte que a librararte,
y *más* debes quejarte
del que empobrece tu corriente clara,
que no del yelo, *que*, piadoso, viendo
que te fatigas de ir siempre corriendo,
porque descanses, te congela y para. (19-28)

«Al tronco y a la fuente», combinado con una estructura periódica de miembros:

Recibe las exequias del que oíste
quejarse de Amarilis tantas veces,
no como las mereces
ni como las hiciste,

ni como las espera;
pues cuando corto quedo,
 más tórtola difunta hacer pudiera
 que vivo amante haciendo cuanto puedo. (53-60)

y «Deja l'alma y los ojos», cuyo final en forma de inscripción funeraria parece requerirlo:

Tú, huésped, *si* piedad tu afecto mueve,
 no digas que la tierra le sea leve;
 dila, pues guarda prenda tan preciosa,
 que sepa ser avara y cuidadosa;
porque en cubrir sus perfecciones raras,
 a pesar de los hombres en el suelo,
 hace lisonja al sol, adula al cielo. (57-64)

Aunque no concluya en sentido estricto el poema, el período circular prepara su cierre en, al menos, otras dos composiciones: en «Qué tienes, que contar, reloj molesto» y en «El metal animado». El epifonema se halla precedido, a modo de suspense, por una fórmula periódica que además concita la presencia de la construcción causal:

Pero si acaso por oficio tienes
 el contarme la vida,
 presto descansarás, *que* los cuidados
 mal acondicionados (...)
 no sólo me apresura
 la muerte, *pero* abréviame el camino;
pues, (...)
 doy cercos a la negra sepultura. (19-32)
 [la construcción periódica de miembros]

Si le llevas curioso,
 atiéndele prudente,
que los blasones de la edad desmiente;
 y en traje de reloj llevas contigo
 del mayor enemigo
 espía desvelada y elegante,
 a ti *tan* semejante,
que, presumiendo (...)
 fundas toda esta máquina admirada
 en una cuerda enferma y delicada,
que (...)
 se gasta con sus ruedas y su mano. (30-42)
 [la construcción en forma de período de miembros]

El modelo del período circular como predominante figura en la silva «El instrumento artífice de muros» de un modo paradigmático, en justa correspondencia

con el marco dispositivo de la oda o canción pindárica. El texto, dedicado al músico Jerónimo de Mata, propone en la *strophe* el segundo término de la comparación, amplificado con una estructura de período de miembros, muy poco simétrica, en la que se introducen numerosas aposiciones, cláusulas de relativo o construcciones de gerundio. El resultado depara una dificultad extraordinaria en su intelección, con el riesgo incluso de la incorrección gramatical o del anacoluto:

- El instrumento artífice de muros,
que con acentos puros
sonoro fabricó con cuerdas nuevas
el miedo al mundo y la muralla a Tebas;
5 el que del ancho mar en los confines
primero domador fue de delfines,
jinete de los golfos, y el primero
que introdujo en el mar caballería,
domando escamas en el Ponto fiero;
10 tanto pudo la voz y la armonía
del mancebo de Tracia,
que tanto a las corriente cayó en gracia,
que el cristal diligente empezaron,
y su curso en su lira aprisionaron,
15 a quién los montes fueron auditorio,
y séquito y aplauso el territorio;
cuya lira en el cielo,
querellosa del suelo,
sonora resplandece,
20 resplandeciente suena, y aparece
con ardiente armonía
de canoras estrellas fabricada,
divirtiendo en las sombras, regalada,
con acentos de luz, la ausencia al día ...

Hasta el verso 9 aparecen mencionados, bajo la forma de una frase nominal con relativo, «el instrumento artífice de muros» y «el que ... primero domador fue de los delfines», esperables como términos de la comparación que aguarda al comienzo del *antistrophe* «menos que vos hicieron». Sin embargo, en el verso 10 aparece una construcción sintáctica totalmente diferente, una cláusula con predicado «tanto pudo la voz y la armonía / del mancebo de Tracia», que no puede concordar de la misma manera con la estructura comparativa. Se observa, pues, cómo Quevedo, en su afán por amplificar una parte del período, corre el riesgo de desorientar el eje de la construcción principal.

Las oraciones de la *antistrophe* continúan, sin llegar al extremo amplificatorio de la primera parte de la oda, con un período circular, a su vez prolongado con estructuras periódicas de miembros:

...menos que vos hicieron:
señas de vuestra mano al mundo dieron,

si en vuestra lira, Mata generoso,
 halla 1) el amor reposo,
 y 2) sueño los cuidados,
 siempre en ojos amantes desvelados;
 3) olvido los dolores,
 4) tregua los invidiosos amadores,
 y mágico sonoro bien seguro,
 con fuerza de conjuro,
 las almas que suspende en los vivientes,
 traslada a los peñascos y a las fuentes,
 y con cuerdas sirenas
 adormece las penas.

En el *épodos* vuelve a reproducirse otra estructura circular (en esta ocasión, adversativa) para envolver en ella sucesivas aposiciones, paréntesis sobre el término Tajo, que suspenden el discurrir del texto:

El rey de ríos, líquido monarca,
 de sus arenas Midas cristalino,
 muro cortés, que la ciudad abarca,
 y no la ciñe, por dejar camino,
 Tajo (que nace fuente,
 de pinos coronada cuna y frente,
 para morir glorioso,
 ya remedando el piélago espantoso,
 dentro del monumento de los ríos,
 mar dulce coronada de navíos)
 bien al Ebro imitara,
 y a escucharos se volviera y se parara;
mas de las aguas suyas generosas,
 por volveros a oír, las que pasaron (...)

«El instrumento artífice de muros» presenta una estructura sintáctica muy definida, a base de esquemas periódicos circulares cuyos miembros se extienden en miembros a su vez más breves. En este texto lo predominante es la falta de simetría, la adición de paréntesis, de cláusulas de relativo, de construcciones de gerundio o de participio absoluto, que confieren complejidad y, sobre todo, una cierta ininteligibilidad al texto, uno de los vicios en que puede incurrir la presentación de un período excesivamente extenso.

Una compositio periódica muy singular

Esta última característica apuntada en la oda pindárica «El instrumento artífice de muros» es llevada a su extremo en tres composiciones, todas ellas de carácter encomiástico, que, a mi juicio, constituyen un ejemplo singular de la *compositio* quevediana: «Tú, blasón de los bosques», «Este de los demás sitios Narciso» y «Esclarecidas señas da Fortuna», cuyo análisis requiere una atención especial, porque, tal vez en este subgrupo de silvas se manifiesta como en ningún otro ese

extendido *topos* de la libertad discursiva de la silva. El análisis ha de ser necesariamente prolijo, dada la compleja naturaleza de estas silvas.

La característica principal de la sintaxis en estas silvas —que ocupan lugar contiguo en la lista— es la amplitud extrema de las oraciones, con numerosas aposiciones explicativas, en las que se incluyen a su vez otras aposiciones, funcionando todas ellas como ramificaciones de la cláusula principal. La *compositio* periódica, que combina simultáneamente el tipo circular y el de miembros, se desarrolla y amplifica hasta perder la pista de la cláusula vertebradora de su sintaxis. Se produce así lo que Cano Aguilar observa en la organización de los períodos en fray Luis: tras poner un ejemplo de *De los nombres de Cristo* advierte que «la acumulación de elementos en la prótasis hace que los núcleos de una y otra queden muy alejados, con lo cual la tensión significativa que este modo de ordenación del discurso suscita se incrementa aquí hasta grados extraordinarios»⁷. Lo mismo podemos decir, con lo que de complicación añadida supone el verso, de «Tú, blasón de los bosques», composición escrita a propósito de un jabalí «que mató con una bala la serenísima infanta doña María»:

Tú, blasón de los bosques,
 erizada amenaza de los cerros,
 temeroso escarmiento de los perros
que con las medias lunas espumosas
 de marfil belicoso y delincuente
 más corto, sí, mas no menos valiente,
 su latir porfiado *despreciabas* [cláusula de relativo]
cuando las diligencias del olfato,
que no pudiste desmentir, *burlabas*,
pues nunca del venablo y del sabueso
 el hierro *calentaste*,
 el ladrido *mojaste*,⁸
 ni *fue* al lebrell aplauso tu suceso,
 y en el cerco de telas
 al cáñamo *burlaste* las cautelas;
guardando desvelado,
 si no con providencia, con cuidado,
 tu corazón por víctima del fuego,
que al sol tiene envidioso, pobre y ciego,
que con desdén abrasara la esfera,
cuya luz vitupera
 para ceniza a Jove soberano,
 para centella el rayo de su mano,
fue ocupación tu muerte

⁷ Rafael Cano Aguilar, «Sintaxis oracional y construcción del texto en la prosa española del siglo de Oro», *Philologia Hispalensis*, 6/1 (1991), p. 64.

⁸ Robert Jammes me hace ver con justo criterio que lo que José Manuel Blecua apunta como error del ms. 4117, la variante *ladrado* por *ladrillo*, se ajusta mejor al sentido del poema en una construcción correlativa, que aún complica más su ordenación sintáctica: «el jabalí nunca calentó el hierro del venablo, ni mojó la boca (el ladrado) del sabueso».

de todos los desvelos,
 de la fortuna y de la buena suerte,
pues que se embarazaron tantos cielos
 en acabar tu vida,
què nació nuevamente de la herida. (1-29)

Si vamos por partes, observaremos lo siguiente: las tres primeras aposiciones sirven, con la probable elipsis de la cópula, como atributo del tú apelado; del mismo pronombre inicial depende la primera cláusula de relativo, en la que aparece, a su vez, una subordinada temporal con *cuando* como nexos. El primer problema de interpretación surge en el *pues* del verso 10, ya que puede referirse a la aposición «temeroso escarmiento de los perros» o a los versos inmediatamente precedentes «cuando las diligencias del olfato, / que no pudiste desmentir, burlabas». En la presentación gráfica de este texto he optado por la segunda posibilidad, pero mi decisión no esconde la dificultad deliberada que entraña una estructura de este tipo. Más adelante, en el verso 16, se halla una construcción de gerundio, referida a uno de los miembros del período, «y en el cerco de telas / al cáñamo burlaste las cautelas», aunque tampoco ha de descartarse que tal construcción se relacione con el *tú* del principio. Esta dificultad se presenta cada vez que avanzamos en la lectura de la silva.

La construcción, «guardando... tu corazón por víctima del fuego», que, además, lleva en su interior una oración concesiva, da pie a dos cláusulas de relativo sobre la última palabra, *fuego* y a otra (con *cuya*) incluída en la última de las anteriores. La siguiente cláusula, «fue ocupación tu muerte», parece no tener relación con todo lo anterior, por lo que habría que pensar que aquí comienza una nueva oración, yuxtapuesta a la anterior. La oración que vertebra todo este texto puede ser, en forma de paráfrasis, la siguiente: «Tú (eres) escarmiento de los perros, pues nunca calentaste el hierro del venablo ni el ladrido del sabueso, ni fue tu suceso aplauso para el lebrél: tu muerte fue ocupación de todos los desvelos de la fortuna, pues se embarazaron tantos cielos en acabar tu vida que ésta nació nuevamente de la herida». Propongo un verbo copulativo entre el pronombre y sus aposiciones para salvar lo que es sin duda una desorientación sintáctica de Quevedo.

La interpretación, como puede verse, no es nada fácil, aunque pueden observarse dos oraciones bipolares yuxtapuestas, en forma cada una de construcción causal-ilativa:

Tú...[EFECTO] *pues*...[CAUSA]: fue ocupación...[EFECTO] *pues*...[CAUSA]

Los versos 78-102 de esta misma composición suponen una mayor dificultad: en ella se van superponiendo, como en una muñeca rusa, numerosas construcciones periódicas, que no sólo prolongan el texto sino que lo complican de forma extraordinaria, hasta perder el hilo central de la argumentación y, por supuesto, olvidar la estructura medular de su sintaxis:

Y, con morir, no padeciste engaño
 pues, (siendo de las fieras.

la más torpe y más bruta,
 escándalo de todas las riberas)
 la mano [que desata
 tu vida de las venas]
 te da razón para morir ufana
 y, con envidia de la muerte humana,
 eternidad sin penas
aunque viste turbado;
 el gozo de tu muerte,
pues al poner la mira para verte,
 cerrado el un incendio de su cara,
 asegurando el tiro,
 empobreció de luz cielos y tierra
 y en los últimos trances desta guerra
 te culpó el no morir de perezoso
pues expirar del gozo de apuntada
 era copiar la muerte a los amores;
 y morir de acertada,
 fue tardanza grosera,
pues infama tal muerte quien la espera:
que morir del amago de la vista
 fuera (*aunque* no es de brutos animales)
 morir como las almas racionales.

La construcción preferida en este ejemplo es la regida por la conjunción *pues*, a la que Quevedo dota de un doble valor: el puramente ilativo y el causal, que en cualquier caso aparta el texto de su tronco primario.

Debo advertir que he elegido la silva que tal vez ofrezca una inteligibilidad mayor: en los versos de «Este de los demás sitios Narciso» o de «Esclarecidas señas da Fortuna» las dificultades se extreman, al engarzarse sucesivos miembros que lindan con la anfibología, uno de los riesgos posibles en la utilización de un período excesivamente largo⁹. Véase la silva que describe «una recreación y casa de campo» de un valido de los Reyes Católicos:

Este de los demás sitios Narciso,
 que, de sí enamorado,
 sustituye a la vista el Paraíso,
 adonde dotó el año culto el prado
 cuanto elegante el sol produce y cierra,
 parte del cielo que cayó en la tierra;
 adonde, con viviente astrología,
 los ojos de la noche pinta el día,
 en quien las flores y las rosas bellas
 dan retrato y envidia a las estrellas,

⁹ Quintiliano (*Institutio oratoria*, IX, 4, 125) afirma que el período no debe ser demasiado largo porque la memoria no puede retenerlo: «*sit aperta, ut intellegi possit, non immodica, ut memoria contineri*». Véase Lausberg [924].

pues cada hoja resplandece rayo,
 y cada tronco por abril es mayo;
 donde para vestir de verde obscuro
 cuatro álamos de Alcides,
 fecundo matrimonio de las vides,
 el gasto de esmeralda es de manera
 que se empeña en vestirlos primavera;
 aquí, encendido en hermosura el suelo,
 se pisa valles y se goza cielo [predicado],
 en quien reina el verano,
 de las horas tirano,
 y alterando a los tiempos el gobierno,
 de traje y condición muda el invierno,
pues sus jardines en su cumbre breve
 de mosqueta los nieva, no de nieve. (1-25)

La oración que sostiene este texto es simple: sólo existen dos predicados. Pero se abre la primera parte en ramificaciones inacabables: la primera, regida por el pronombre de relativo *que*, la segunda en forma de aposición, «parte del cielo ...», la tercera con la contrucción pronominal de relativo *en quien*, y la cuarta, como relativo de lugar con *donde*, hasta el punto de que el poeta se ve obligado a recurrir al adverbio de lugar *aquí*, en forma anafórica, para que logre verse la conexión entre la construcción deíctica del comienzo y el predicado «se pisa valles y se goza cielo». Un cierto anacoluto se presenta en esa relación que apenas se sustenta. En este caso se presenta predominante un período de miembros, en forma de reiteraciones sobre el primer verso. Todos estos miembros son irregulares, deliberadamente asimétricos, lo que dificulta el hallazgo de su trabazón sintáctica. El predicado se halla en la mitad de la cláusula y el complemento directo presenta, subordinada a él, una cláusula de relativo, que, al mismo tiempo, concluye, como en muchas ocasiones, en forma de construcción causal-ilatva.

En el segundo caso, versos 53-82 de esta misma composición, se reproducen semejantes esquemas, aunque amplificados en su complejidad:

Oyese mucho, y se discierne apenas,
pues, átomo volante,
 pluma con voz y silbo vigilante,
 es órgano de plumas adornado,
 una pluma canora, un canto alado;
 el consuelo que sus voces deja.
 A Floris se convida como abeja [EFECTO],
que [CAUSA] la caza [sujeto] en lo ameno destas faldas,
 se alimenta [predicado] de flores y guirnaldas.
 desprecia [predicado] por vulgares los tomillos [c.directo₁],
 dejando los olores que presumen
 por pomos, que los vientos los sahúmen,
 y la perdiz [c.directo₂], que, ensangrentando el aire
 con el púrpureo vuelo,

de sabroso coral matiza el suelo,
 (ya pájaro rubí con el reclamo,
 lisonja del ribazo,
 múrice volador, esmalta el lazo,
 y tal vez por el plomo que la alcanza,
 con nombre de sus hijos disfrazado
 en globos enemigos,
 ya golosina ofrece sus castigos,
 y en la mesa es trofeo
 quien fue llanto en la mesa de Tereo);
 y lisonjero a Venus por hermoso,
 y a la muerte de Adonis religioso,
 no admite [predicado] por memoria de su vida
 el bosque [sujeto] al jabalí por homicida:
 que sabe este distrito
 ser fértil como hermoso sin delito. (62-82)¹⁰

Lo más importante es comprobar el número de miembros referidos al término *perdiz*, con fórmulas dispares: aposiciones, construcciones de gerundio, complementos diversos. También es digno de reseñar el esquema sintáctico de la última cláusula: una construcción absoluta (en estructura, además de quiasmo), predicado, sujeto, construcción causal: el orden natural de la frase queda completamente subvertido con esta sintaxis pretendidamente ajena a simetrías o a paralelismos marcados.

En la silva «Esclarecidas señas da Fortuna» esta singular forma de *compositio* se subordina al carácter narrativo de alguno de sus pasajes. Podemos encontrar en esta silva una demostración del llamado *peribole*, o período histórico del que habla fray Luis de Granada (V, XVI, 12), específicamente apropiado para relaciones de hechos ilustres como este de la victoria del duque de Pastrana sobre los turcos: «la *peribole* es una historial y larga construcción de la oración, que no tiene los antecedentes y consiguientes tan trabados entre sí, que no pueda muy fácilmente resolverse en sus miembros»¹¹. El texto en que se narra la batalla naval constituye un buen paradigma: se estructura con el esquema bimembre *apenas... cuando*, cuyos dos miembros se exigen mutuamente, además con ese mismo orden. Quevedo prolonga el primer miembro del período circular con construcciones de relativo y, sobre todo, con estructuras sintácticas de gerundio, en consonancia con el modo narrativo imperante. La prótasis se extiende de forma notoria, pero lo propio hace la apódosis, con las mismas fórmulas constructivas del gerundio. En conjunto parece haber un equilibrio, del que carece el resto de las composiciones que estamos

¹⁰ No puedo dejar de anotar la diferente puntuación observada en la versión de *Las tres musas*, la única por ahora conocida: su lectura podría ser un tanto distinta, aunque no invalidaría —incluso la reforzaría— la tesis de una complejidad sintáctica deliberadamente desarrollada por Quevedo en esta composición.

¹¹ Fray Luis de Granada, *Los seis libros de la Retórica eclesiástica*, en *Obras completas*, Biblioteca de Autores Españoles, p. 11.

analizando, entre los dos miembros, de modo que se reparten de modo equitativo la estructura periódica:

Apenas por los líquidos umbrales
 del Ponto, a quien de la Africa y Europa
 sirve opuesto confín de verde copa
 y de venas torcidas los corales,
 sonora resbalaba[*predicado*] vuestra quilla[sujeto],
 haciéndose menor siempre la orilla;
 y espirando en la popa,
 cortés, el viento, sobre el mar süave,
 tasaba el soplo que en las velas cabe,[*PRÓTASIS*]
cuando la diligencia desvelada [sujeto]
 de atento marinero
 (sirviéndole la gavia con la entena
 de arbitros de las ondas),
 descubrió [*predicado*] en las campañas fluctuantes
 del yermo mar bajeles delincuentes
 de cosarios valientes [c.directo],
 cuyo temor fatiga las riberas,
 cuya paz amenazan sus banderas. [*APÓDOSIS*] (7-24)

La singularidad de la *compositio* de estas silvas es evidente. Los rasgos caracterizadores son los siguientes: combinación simultánea de períodos circulares y períodos de miembros; períodos circulares plasmados en construcciones sintácticas causal-ilativas con la preposición *pués*; longitud y complicación de los miembros, con tendencia a la asimetría por la introducción —bien acumulativa, bien inclusiva— de cláusulas de relativo, aposiciones, o construcciones absolutas de participio o de gerundio.

Dejo deliberadamente para el final el análisis de la silva «El metal animado» porque me permite señalar la importancia de la cronología en la elección de la *compositio* en Quevedo. Esta silva se aproxima notablemente a estas últimas que hemos comentado: comienza, como «El instrumento artífice de muros», como «Este de los demás sitios Narciso», como «Tú, blasón de los bosques», con una larga definición del objeto central sobre el que se desarrolla el poema. A la longitud se le añade, como en los otros casos, la complejidad de su sintaxis, conformada a base de cláusulas de relativo, aposiciones o construcciones de participio o de gerundio:

El metal animado,
 a quien mano atrevida, industriosa,
 secretamente ha dado
 vida aparente en máquina preciosa,
 organizando atento
 sonora voz a docto movimiento;
 en quien, desconocido
 espíritu secreto, brevemente

en un orbe *ceñido*,
 muestra el camino de la luz ardiente,
 y con rueda importuna
 los trabajos del sol y de la luna,
 y, entre ocasos y auroras,
 las peregrinaciones de las horas;
máquina en que el artífice, que pudo
 contar pasos al sol, horas al día,
 mostró más providencia que osadía,
fabricando en metal disimuladas
 advertencias sonoras repetidas,
 pocas veces creídas,
 muchas veces contadas;
 tú, que estás muypreciado
 de tener el más cierto, el más limado,
 con diferente oído,
 atiende a su intención y a su sonido. (1-25)

El *anacoluto* es evidente (v. 22), a menos que entendamos que entre «el metal animado» y su aposición «máquina» se establece una relación de atribución con el verbo copulativo elidido. Empero, lo importante es la repetición de similares esquemas sintácticos, aunque en este caso menos difíciles de aprehender. Este esquema inicial de «El metal animado» se compagina con varias estructuras periódicas circulares en versos posteriores:

Si le llevas curioso,
 atiéndele prudente,
que los blasones de la edad desmiente,[causal]
 y en traje de reloj llevas contigo,
 del mayor enemigo
 espía desvelada y elegante,
 a ti *tan* semejante,[comparativa]
que, presumiendo de abreviar ligera
 la vida al sol, al cielo la carrera,
 fundas toda esta máquina admirada
 en una cuerda enferma y delicada,
 que como la salud en el más sano,
 se gasta con sus ruedas y su mano. (30-42)

La mayor sencillez de estas construcciones con respecto a las de las otras tres silvas no es óbice para considerar que en todos los casos parece estar operando una misma *compositio* abigarrada y compleja. Con ello quiero indicar la posibilidad de que Quevedo durante una época determinada, alrededor de 1623-25, haya practicado una sintaxis muy peculiar, con el período como punto de partida, al que se añade una complejidad sintáctica extraordinaria. Ninguna de estas cuatro composiciones figuraba en el manuscrito de Nápoles. «Esclarecidas da Fortuna» ha de ser forzosamente posterior a 1623, fecha de la victoria del duque de Pastrana;

«Tú, blasón de los bosques» lleva, en una de sus versiones, la indicación «Año 1625»; y «Este de los demás sitios Narciso», si damos crédito a las sugerencias de Fucilla sobre la influencia del *Adone* de Marino en su composición, ha de ser posterior a 1623¹². De la composición «El metal animado» no se poseen datos tan precisos, pero la no inclusión en el manuscrito napolitano permite aventurar unas fechas semejantes a las anteriores.

Un dato más debe añadirse de gran relieve: el *Sermón estoico*. Escrito sobre estos mismos años —1625, 1627 son las fechas que se manejan—, muestra, como hemos visto, una indiscutible tendencia al período de miembros y aun al paralelismo de éste. La materia moral, que podría ser aducida como argumento para la especial ordenación sintáctica del *Sermón estoico* es la misma que la de «El metal animado», donde prima el período circular complejo. Sin embargo, a pesar de la tendencia hacia el paralelismo en el período de miembros, existe en el *Sermón estoico*, «¡Oh corvas almas» —un pasaje muy revelador y bastante decisivo en el momento de señalar una cronología de esta *compositio* singular que nos ocupa. Me refiero a los versos 184-206:

Los montes invencibles,
que la Naturaleza
eminentes crió para sí sola
(paréntesis de reino y de imperios),
al hombre inaccesibles,
embarazando el suelo
con el horror de puntas desiguales,
que se oponen, erizo bronco, al cielo,
después que les sacó de sus entrañas
la avaricia, mostrándola a la tierra,
mentida en el color de los metales,
cruda y preciosa guerra,
osó la vanidad cortar sus cimas
y, desde las cervices,
hender a los peñascos las raíces;
y erudito ya el hierro,
porque el hombre acompañe
con magnífico adorno sus insultos,
los duros cerros adelgaza en bultos;
y viven los collados
en atrios y en alcázares cerrados,
que apenas los cubría
el campo eterno que camina el día.¹³

¹² Así lo constata José Manuel Blecua en su edición (p. 393).

¹³ En las versiones que tanto José Manuel Blecua como Alfonso Rey consideran como primitivas, no existe tal anacoluto (v. 196):

Los montes atrevidos,
que la Naturaleza,
al hombre inaccesibles,
eminentes crió para sí sola,

puntas en las entrañas de la tierra,
disimulando la preciosa guerra
que yace en el color de los metales,
paréntesis de reinos y de imperios,

Su estructura sintáctica repite el esquema complejo que preside las composiciones a las que hacíamos referencia: construcción nominal de la que dependen varias ramificaciones e incisos, cuyo número provoca un cierto desarreglo en la sintaxis.

¿Podemos hablar en el caso del *Sermón estoico* de una composición que se halla en la transición entre dos modos de comprender la sintaxis de las silvas, entre la tendencia al período circular complejo y la definitiva conversión al paralelismo de miembros? Lo observado en los tratados morales en prosa avala esta tesis. Antonio Azaustre, en su trabajo sobre el paralelismo prosístico de Quevedo, aduce varios ejemplos de cómo Quevedo entre los años 1620 y 1630 comete ciertos anacolutos en su pretensión de componer a base de construcciones periódicas muy complejas y ejemplos de cómo el propio Quevedo, en su última etapa, de 1630 a 1645, tiende de un modo evidente al paralelismo de su prosa¹⁴.

Vemos que el análisis de la *compositio* arroja conclusiones muy útiles para la datación de las obras quevedianas. Por lo que atañe a las silvas, que bien pueden servir de guía cronológica para el resto de su producción poética, por ocupar tantos años en su constitución definitiva, conviene señalar lo siguiente:

1. Tendencia al estilo suelto o al período de miembros, con escaso paralelismo, en las silvas primeras, datadas algunas sobre el año 1611, fecha en que aparece la *Segunda parte de Flores de poetas ilustres*, y de asunto moral principalmente.

2. Tendencia, indiscutible, sobre los años 1620-25, los que van desde la conformación del manuscrito de Nápoles a la difusión del *Sermón estoico*, hacia un período circular, caracterizado por la complejidad y amplitud de cada una de las partes del período: las prótasis y apódosis se abren en interminables paréntesis que perjudican la ordenación sintáctica esperada. Las silvas más proclives son, aunque no necesariamente, como demuestra el caso de «El metal animado» y ese pasaje del *Sermón estoico*, las silvas de circunstancias.

3. La recuperación y la consolidación de una *compositio* eminentemente paratáctica, en que el período de miembros múltiples predomina de forma más que notable, como enseña la mayor parte de la sintaxis del *Sermón estoico*.

4. Como corolario, ha de señalarse que la *compositio* de las silvas «El instrumento artífice de muros», «El metal animado», «Tú, blasón de los bosques», «Este de los demás sitios Narciso» y «Esclarecidas señas da Fortuna» se presenta, al parecer, como un experimento quevediano de complicar la estructura del período circular, un experimento que abandonó en favor del período de miembros.

encadenando el suelo descubierto cortó la vanidad; fue tan osada,
con tan dura labor y en desiguales que los que en otros tiempo...

Esto permite reforzar la tesis que sostengo de una mayor complicación sintáctica durante una época muy determinada de su creación poética.

¹⁴ Antonio Azaustre Galiana, *El paralelismo prosístico en Quevedo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago, Santiago de Compostela, 1993 (tesis en microficha). Véanse ejemplos de la falta de trabazón sintáctica de muchas oraciones en las páginas 489-491, 496-498, 523, 528-29, 533, para comprobar cómo paulatinamente el número de los anacolutos va descendiendo en las últimas obras, como *Virtud militante* (1636) y *Providencia de Dios* (1641), y cómo va agudizándose el empleo del paralelismo sintáctico.

*

CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel. *La «compositio» en las silvas métricas de Quevedo*. En *Criticón* (Toulouse), 65, pp. 65-86.

Resumen. Estudio de la *compositio* en las silvas métricas de Quevedo, con el fin de explicar en qué consiste la tópica consideración de la silva como modelo discursivo o de libertad compositiva. El análisis sirve para mostrar también que Quevedo, sobre 1625, prueba una sintaxis muy peculiar en su poesía —de forma paralela a sus tratados en prosa—, con el período circular como esquema básico y con varios períodos de miembros, construcciones de relativo o de gerundio insertas conformando estructuras sintácticas de una complejidad extraordinaria. Aparece como un intento pasajero que, hacia el final de su vida, abandona en favor de un paralelismo de rigor estricto. Con este estudio pretendo dar importancia, de forma implícita, a la *compositio*, un aspecto históricamente marginado de la *elocutio*, como instrumento para la creación y para la interpretación de los textos.

Résumé. Étude de la *compositio* dans les *silvas* de Quevedo, afin de préciser les notions de modèle discursif ou de liberté de composition généralement associées à la forme de la *silva*. Vers 1625, Quevedo, dans sa poésie —et, parallèlement, dans ses traités en prose—, fait usage d'une syntaxe très particulière, avec, comme schéma de base, la période circulaire et l'usage conjoint de périodes à membres, de constructions relatives et participiales enchâssées qui dessinent des structures syntaxiques d'une extraordinaire complexité. Il s'agit d'une tentative de courte durée et abandonnée, vers la fin de la vie du poète, pour le recours à un parallélisme strict et rigoureux. La *compositio*, à cet égard, loin de rester un aspect historiquement marginalisé de l'*elocutio*, apparaît comme une voie pour la création ainsi que pour l'interprétation des textes.

Summary. A *compositio* study of the metric *silvas* of Quevedo, with the goal of explaining the topic consideration of *silva* as a discursive or free composition pattern. The analysis also shows that Quevedo tries a peculiar kind of syntax in poetry about 1625, in a similar way than his prose writings, with the circle period as basic scheme and with a various members periods, relative or gerund clauses, inserted in sintactic structures of a remarkable complexity. It seems like a fleeting attempt that Quevedo leave behind for a strict and rigorous parallelism. I pretend with this study to attach importance to the *compositio*, an historically margined aspect of the *elocutio*, an instrument to the poetic creation and, finally, a necessary tool to the interpretation of texts.

Palabras clave. Quevedo. Retórica. *Compositio*. Silvas métricas. Período circular.