

## *Análisis de un soneto de Quevedo*

Luisa LÓPEZ GRIGERA  
Universidad de Michigan

Retirado en la paz destes desiertos.  
con pocos, pero doctos libros juntos,  
vivo en conversación con los difuntos  
i escucho con mis ojos a los muertos.  
Si no siempre entendidos, siempre abiertos.  
o enmiendan, o fecundan mis asuntos  
i en músicos callados contrapuntos  
al sueño de la vida hablan despiertos.  
Las grandes almas que la muerte ausenta,  
de injurias de los años vengadora  
libra, o gran don Ioseph, docta la imprenta.  
En fuga irrevocable huie la hora;  
pero aquella el mejor cálculo cuenta  
que en la lección i estudios nos mejora <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> El texto transcrito es un texto híbrido: de las dos redacciones que se conservan de él, he escogido la que publica González de Salas en el *Parnaso Español* (Madrid, 1648), por representar la última voluntad del autor, pero he introducido algunas modificaciones que explico:

- a. he resuelto las abreviaturas sin advertirlo,
- b. uso las mayúsculas con criterio actual,
- c. he enmendado la palabra final en el verso décimo primero, sustituyendo «Empren-ta» de *Parnaso* por *imprenta* del manuscrito autógrafo, por esta razón y porque me parece exigirlo la métrica.
- d. he introducido algunas modificaciones en la puntuación:
  1. conservo sin duda la puntuación que coincide en ambos textos,
  2. en general he mantenido la puntuación de González de Salas, a no ser en los siguientes casos:
    - coma suprimida al final de los versos 3.º, 10.º y 13.º, y punto y coma del 6.º.
    - comas suprimidas en interior de los versos 9, 10 y 14, después de «almas», «injurias» y «lección» por no estar en el autógrafo y por no exigirlo la sintaxis.

## TEXTO

### Fuentes textuales

Hasta hace pocos años la única fuente conocida para la fijación del texto de este soneto era el *Parnaso español* editado por Pedro Coello en Madrid en 1648. El humanista Josef González de Salas, amigo de Quevedo, se ocupó de preparar los textos para la impresión<sup>2</sup>. Los editores modernos consideran a esta versión como la que representa la última voluntad del autor, pues se cree que Quevedo retocó su poesía poco antes de morir, con el fin de preparar una edición definitiva.

En 1932 Luis Astrana Marín publicó por primera vez la lección primitiva<sup>3</sup>, que se conserva en un manuscrito autógrafo, hecho en las guardas de un libro, hoy custodiado en la British Library<sup>4</sup>. Se trata de un borrador autógrafo de incalculable valor para poder observar el arte creativo de Quevedo.

José Manuel Blecua editó por primera vez la tercera fuente de este texto: el manuscrito 4.312 de la Biblioteca Nacional de Madrid<sup>5</sup>. La lectura pertenece a la familia de *Parnaso*. La versión impresa más difundida es la del *Parnaso*.

### Título

Como cada una de las tres fuentes antiguas presenta distintos títulos, vale la pena hacer una enumeración de ellos:

El manuscrito autógrafo tiene dos títulos, escritos en letra de diferente tamaño uno y otro. En la parte superior de la hoja, al centro, en el lugar donde suele ir el título, se lee: *contrapuntos*, en la misma tinta que el texto, sólo que en letra de cuerpo más pequeño. Unos milímetros más abajo, entre el anterior y el primer verso, y cinco espacios de letra metido en el

<sup>2</sup> F. de QUEVEDO, *Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas* (Madrid, 1648). Este soneto está en el folio 115. Sobre la labor de González de Salas en la edición de el *Parnaso*, ver la «Introducción» de José Manuel Blecua a su edición de la *Obra poética* de Quevedo (Madrid: Castalia, 1969). James O. Crosby publicó el contrato para la publicación del *Parnaso* en «Dos contratos desconocidos para la publicación de tres obras de Quevedo» en: *En torno a la poesía de Quevedo* (Madrid: Castalia, 1967).

<sup>3</sup> F. de QUEVEDO, *Obras completas. Obras en verso* (Madrid: Aguilar, 1932).

<sup>4</sup> British Library, Mss. Add. 12. 108. Astrana Marín, en 1932 publicó este poema con otros siete que se conservan en dicho manuscrito londinense. James O. Crosby logró localizarlo tras múltiples esfuerzos, y publicó la edición paleográfica de los ocho poemas en «La creación poética en ocho poemas autógrafos» en el libro citado en la nota 2. Este soneto está en el recto de la contraguada final.

<sup>5</sup> F. de QUEVEDO, *Obra poética*. Edición de J. M. Blecua (Madrid: Castalia, 1969), Vol. I, pp. 253-54. Blecua transcribe el texto de P, y el de la edición citada de Crosby.

margen izquierdo, aparece, en letra un poco mayor que el anterior: *comerzio de difuntos*. Difícil es decidir cuál habrá sido la primera intención del autor y cuál la última. Por la posición habría que pensar que la primera fue «Contrapuntos», pero por el tamaño de la letra se supone que «Comerzio de difuntos». Crosby mismo ha leído ambos como si se tratara de uno solo <sup>6</sup>.

El manuscrito 4. 312 de la Nacional tiene el siguiente epígrafe: «Habiendo enviudado y retirándose de la comunicación escribió este soneto». Como se sabe su mujer murió en 1642 <sup>7</sup>.

El epígrafe de la edición del *Parnaso* es: «Algunos años antes de su prisión última, me embió este excelente soneto desde la Torre». Tanto Astrana como Blecua le han dado el título *Desde la Torre*.

## Fecha

Hay que pensar en dos fechas. La de la primera versión, la del manuscrito londinense, según Crosby sería 1637, cosa no bien aclarada. Para la segunda caben dos posibilidades: la versión de González de Salas sería anterior a 1639, fecha de su última prisión, pero la del manuscrito de la Nacional, nos lleva a 1642, fecha de la muerte de su mujer. Astrana proponía 1636 y Blecua acepta, aunque con dudas, la propuesta por Crosby de 1637.

## ANÁLISIS

¿Desde qué método o desde qué disciplina hacer el análisis de este texto? Voy a seguir un método que en cierto modo entronca con la estilística, aunque, como veremos no se queda en ella. Precisamente desde el punto de vista estilístico caben varias consideraciones: la de los significantes y la de los significados, son las fundamentales, a las que cabrá añadir otras perspectivas.

### Significado y significante de la obra literaria

Como muy bien señaló Jakobson, el *significante* de la obra connotativa, la obra literaria, es toda la lengua, de manera que el análisis del plano del significante de la obra literaria incluye, tanto el significante como el significado lingüísticos.

<sup>6</sup> En la citada edición, Crosby transcribe el siguiente título, como si fuera uno solo: *comerzio de difuntos contrapuntos*.

<sup>7</sup> Los documentos del sepelio de la que fue por muy poco tiempo mujer de Quevedo fueron publicados por Cañizo, por Menéndez y Pelayo, I, 563 y por Astrana, I, 993.

**Significante de la obra literaria**

Materia de los significantes: Fonética.

Vocales.

Ante todo voy a presentar el espectro vocálico del soneto en el orden en que éstas se producen en el texto, verso por verso:

e i a o-e a a e-c o e j e o  
 o o o e o o o i o u o  
 i o-e o e a j o o o i u o  
 j e u o o i o o a o w e o  
 i o j c e-e e i o j e e-a j e o  
 o-e j e a o e u a i a u o  
 j e u i o a a o o a u o  
 a w e o c a i a-a a e j e o  
 a a c a a e a w e e-a e a  
 e i u j a c o a o e a o a  
 i a-o a o o e o a a-i e a  
 e u a-i c o a e u c a o a  
 e o-a e a-e c o a u o w e a  
 e-e a c j o j e u j o o e o a. (B)

De su cómputo resulta:

Vocal	Tónicas	Atonas	Dobles	Total
a:	8	23	1	32
e:	4	20	2	26
i:	5	7		12
o:	9	34		43
u:	10	1		11

Diptongos	Tónicos	Atonos	Totales
je:	5	4	4
jo:	2	1	3
ja:		1	1
we:	4		4
ai:		2	2

Sinelefas: ae:1; ao:1; ea:2; oa: 2; oa:1; oc:2; eu:1.

<sup>8</sup> Las vocales *subrayadas* son las tónicas, los diptongos se transcriben como es normal, y el encuentro de vocales en contacto unidas por un guión.

<sup>9</sup> Emilio ALARCOS LLORACH presentó en la Academia literaria renacentista de 1980 en la Universidad de Salamanca, una ponencia sobre la fonética de diez sonetos de Quevedo: «Expresividad fónica en la lírica de Quevedo», en *Academia literaria renacentista. II: Homenaje a Quevedo* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982), pp. 245-259.

No deja de ser curioso que en este soneto la vocal que tiene el porcentaje más alto es la *o*, un total de 43, sobre las 32 *a* y las 26 *e*. En el español normal las proporciones de dichas vocales es diferente: la más frecuente, *a* con un 13.70 %, a la que sigue la *e* con un porcentaje de 12.60, mientras que la *o* sólo alcanza un 10.30 %. Es decir, en este poema, el orden de frecuencias de las tres vocales es *o*, *a*, *e*. Se trata de un uso no normal, pero uno se pregunta si será elección del poeta y en tal caso a qué se debe. Una interpretación estilística lo vería como un rasgo de expresividad del poeta: su carácter, sus sentimientos, su visión del mundo. Trataría de buscar relaciones connotativas entre la materia fónica que no responde a la norma y la peculiar personalidad del autor. Pocos autores han tentado tanto a la estilística como Quevedo, pero precisamente a pocos ha dañado tanto esa estilística como a don Francisco, ya que ha acabado por considerar le *desdoblado en la personalidad* <sup>10</sup>.

Pero la interpretación que haré, será retórica, es decir, se tratará de buscar el código poético según el cual fue compuesta la obra para luego, comparándola con él juzgar su logro artístico pero no se intentará dar una interpretación de dichos fenómenos como si fueran elementos expresivos inconscientemente depositados en ella. Precisamente varios tratados de retórica publicados en España a partir de 1560 y hasta los días de Quevedo, atribuyen determinados sonidos consonánticos a cada uno de los tres géneros o estilos: sublime, medio y humilde. Juan de Guzmán, y Ximénez Patón, atribuían las vocales *a* y *o* al género alto, la *e* al medio y la *i* y *u* al humilde. Pero según se desprende del estudio de Alarcos Llorach sobre diez sonetos de Quevedo, no es éste el sistema empleado por Quevedo, pues por ejemplo en el soneto satírico 529 la *o* es la vocal más usada, y *a*, *e*, e *i* tienen la misma presencia. En cambio podríamos hallar alguna luz en un tratadista «menor» de la segunda sofística, Hermógenes <sup>11</sup> que se pone de moda en Europa hacia 1560 <sup>12</sup>, y que en España debió de tener muy par-

<sup>10</sup> Emilio Alarcos Llorach hace en el artículo citado un análisis fonético riguroso. Metodológicamente científico. Pero cuando llega la hora de las conclusiones habla de expresividad fónica», que dice, «implica ante todo una modificación del porcentaje habitual de los fonemas» (p. 248). El se ha propuesto «mostrar» cómo las distorsiones en el porcentaje de los fonemas utilizados constituyen un recurso más, empleado casi siempre conscientemente *para hacer hincapié en los contenidos e intensificar expresivamente las notas personales* » (idem) (el subrayado es nuestro).

<sup>11</sup> Para los aspectos generales de la retórica de aquel periodo ver George A. KENNEDY, *Greek Rhetoric under Christian Emperors* (Princeton: Princeton University Press, 1983), y sobre Hermógenes en particular las pp. 52-103.

<sup>12</sup> Sobre el influjo de la retórica de Hermógenes en el siglo XVI véase el libro de Annabel PATTERSON, *Hermógenes and the Renaissance* (Princeton: Princeton University Press, 1970). Para la difusión indirecta de las ideas hermogenianas, a través de Jorge de Trebizonda, ya en el siglo XV, véase el trabajo de John MONFASANI, «The Byzantine Rhetorical Tradition and the Renaissance» en *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, edited by James J. Murphy (Berkeley: University of California Press, 1983), pp. 174-187.

ticular influencia indirecta ya desde fines del siglo XV<sup>13</sup>. Dentro de las veinte formas de estilo o *Ideas* que distingue Hermógenes, vamos a cotejar la *Semnotes* (en latín *dignitas* o *auctoritas*), que podríamos traducir al español como *gravedad*. En lo que toca a la dicción se recomiendan para esta forma: «las palabras más sonantes, las que abundan en sílabas largas y vocales *a* y *o*, que terminen en *bilis* o en *o*, y que *a* y *o* estén en las sílabas finales de las palabras»<sup>14</sup>. En efecto, en el primer cuarteto observamos que todas las palabras, excepto *paz* acaban en *o*, y que ese predominio de *o* se da particularmente en los cuartetos. Así resulta que la interpretación retórica nos puede aclarar cómo la selección vocálica procede de una intencionalidad conciente, concientísima, que no puede ser interpretada como un rasgo de expresividad del yo profundo, sino de una intencionalidad artística<sup>15</sup>.

### Significados del significante:

#### Morfología

Siempre en el plano de la lengua, veamos el plano de la morfología dentro de la forma del significado. Se exponen en columnas las tres grandes formas lexemáticas: sustantivo, calificativo y verbo.

	<i>Sustantivo</i>	<i>Adjetivo</i>	<i>Verbo</i>
1	paz desierto libros conversación difuntos ojos muertos	retirado pocos doctos juntos	vivo escucho
2	asuntos contrapuntos sueño vida	entendidos abiertos músicos callados despiertos	enmiendan fecundan hablan

<sup>13</sup> Sobre el influjo de Hermógenes y de otros autores griegos menores que se ponen de moda en Europa a mediados del XVI hago una somera referencia en mi artículo «An Introduction to the Study of Rhetoric in the 16th Century Spain», en *Dispositio. Revista hispánica de semiótica literaria*, 8 (1983), pp. 1-18. Y otro, próximo a aparecer, ya sobre el tema particular de la «retórica bizantina» en la España del siglo XVI.

<sup>14</sup> De Hermógenes circuló en Europa, a partir de 1571, una traducción latina que acompañaba al texto griego, pero el humanista valenciano Pedro Juan Núñez incluyó en su tratado de retórica una traducción latina, con ejemplos de clásicos romanos. Mis citas, a no ser que se especifique otra fuente distinta, proceden de la versión de Núñez, *Institutionum rhetoricarum libri quinque* (Barcelona, 1593). «Dictio intexenda est ex vocabulis magis sonantibus: qualia sunt quae abundant syllabis longis, et vocabulis *a* et *o* ut nomina fere verbalia in *o*, aut in *bilis*, desinentia, quae fiunt ex verbis primae coniugationis... *a* et *o* in extremas syllabas vocabulorum cadant.» (p. 319).

3	almas muerte injurias años Josef imprenta	grandes vengadora docta	ausenta libra
4	fuga hora cálculo lección estudio	irrevocable mejor	huye cuenca mejora

Al considerar la morfología, lo que salta a la vista es el alto número de formas nominales frente a la escasez de las verbales conjugadas. Claro que en los adjetivos se advierte un gran número de derivados verbales: *retirado*, *juntos*, *entendidos*, *callados*, *despiertos*.

Observada la superpresencia de lo nominal en este texto, la interpretación que se me presenta como de mayor coherencia es la que resulta de la confrontación de este hecho con un texto de Hermógenes a propósito del estilo grave:

«Es grave la palabra que es nominal, y es nombre o se deriva de verbo, es decir, que de verbo se convierte en nombre, y aquéllas que son participios y pronombres y similares, en vez de verbos, porque cuanto menos se pueda se debe usar en la Gravedad de los verbos, como Tucídides» (C. D. p. 11) <sup>16</sup>.

### Semántica

Si pasamos al plano de la materia del significado, debemos considerar no sólo las denotaciones, sino las connotaciones que gran parte de ese léxico tenía para el hablante de aquel momento: si se trataba de palabras usuales o de otras de diferente nivel socio-cultural. Fuera de esa base común de vocablos de máxima frecuencia en la lengua, como *vida*, *almas*, *años*, *ojos*, *paz*, etc. hay que considerar el léxico de la norma de su tiempo: las palabras básicas ingresadas en el renacimiento desde el siglo XV, y las que pertenecían al más restringido léxico de fines del XVI y de principios del XVII: ese léxico que marca el habla de cada uno como persona de un tiempo. Pero este vocabulario podía ser culto o no.

Veamos qué sucede en el texto: sobre las concordancias léxicas hechas de varias obras de Quevedo <sup>17</sup>, en ordenadores, se ve que las palabras más

<sup>15</sup> P. J. NÚÑEZ, *Op. cit.*, p. 322 «et ut oratio a longis syllabis incipiat, et in longas desinat».

<sup>16</sup> Núñez resume un poco aquí el texto de Hermógenes pero conserva la idea de que debe abundar el nombre y escasear el verbo, que él ejemplifica con el *Somnium Scipionis*. (pp. 320-321).

<sup>17</sup> Las concordancias se hicieron en la Universidad de Deusto entre 1972 y 1975 con la colaboración del Centro de Cálculo de dicha Universidad y gracias a una beca de la Funda-

usuales coinciden en líneas generales con las del vocabulario básico del español. En este texto sólo se dan tres sustantivos de ese grupo (ver nota anterior): *ojo*, *vida*, *muerte*, y el epíteto *grande*. El resto del vocabulario responde al decoro del tema sin duda; pero conviene observar que hay un grupo de cultismos propios del área de la lectura y la reflexión: *lección* y *estudio* son palabras cultas ingresadas en Berceo, o que están desde temprano como *libro*. Hay otro grupo de palabras introducidas en el siglo XV: *conversación* (1438), *imprenta* (1495), *músicos*, (1438), *vengadora* (1495) y *ausentar* (1460). Encuentro otras tres de fines del siglo XVI: *fuga*, *fecundar* (h. 1575) y el nombre propio *Joseph*. Pero restan aún unas palabras de creación muy reciente, del XVII: *asuntos* (1605), *cálculo* con el valor de «cómputo» (1604), *docto/a* (1607) y *contrapuntos* de principios del XVII. No mucho más temprana parece *irrevocable*. Por el léxico podemos comprender que el poema debía sonar a los contemporáneos a cosa actual y perfectamente adecuada al asunto, con una mayoría de cultismos renacentistas o barrocos.

Si ahora observamos las frecuencias de algunos de estos neologismos dentro de las concordancias de toda la obra poética sería de Quevedo, encontramos algunas curiosidades: *estudio* aparece sólo seis veces en toda la obra <sup>18</sup> y en dos de los poemas, 144 y 446, sólo se registra en las versiones tardías de cada uno de ellos no en las tempranas. *Lección*, fuera de este caso aparece una vez solamente. *Fuga* tiene otras dos presencias y *cálculo* sólo ésta, lo mismo que *asuntos*, *imprenta*, *conversación* y *libros*. En cambio son algo más frecuentes *ausentar*, *músico* y *docto*. Pero si bien *músico* se registra once veces en singular y cuatro en plural, en tres de estos últimos sólo aparece en la versión final del poema y no en las primitivas <sup>19</sup>. En definitiva, que el léxico era grave por la superabundancia de formas nomi-

---

ción Juan March. Los textos son de la *Obra Poética* (3 vols) edición de Blecua, *Buscón*, edición crítica de Fernando LÁZARO CARRETER, *Política de Dios*, edición crítica de James L. Crosby, *La Cuna y la sepultura*, edición crítica mía, y *La Virtud Miliante*, sólo los «Fantasmas». He usado estos resultados en una comunicación leída en París en el seminario sobre «Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)», celebrado en 1984. Allí señalaba que se dan entre las palabras con más alto índice de frecuencia en dichas obras: «dos tipos de coincidencias: una en que las altas frecuencias se dan en todas las obras, a pesar de las divergencias de temas y estilos, y otra en la que, dentro de una base de presencia común, los altos números parecen vincularse con la temática y el género de cada obra en particular. Dentro del primer grupo están los sustantivos *dios*, *muerte*, *vida*, *cosa*, *hombre*, *tierra*, *mundo*, *cuerpo*, *mano*, *ojos*, *sangre*, *mal*, *nombre*, *fin*, *verdad*, *parte*, *pecado*, *suerte*, *gloria*, *tiempo*, *cielo*, *día*, *oro* y *camino*, y el único epíteto *grande*.

<sup>18</sup> Se trata de los poemas 144, 92; 146, 11; 198, 9 y 446, 5.

<sup>19</sup> Mientras en el poema 291, la forma singular, «músico suspender» aparece en la versión del Manuscrito de Nápoles, que como sabemos es obra temprana (conf. Ettinghausen). La forma plural no aparece en la versión del mismo códice en el poema 383, que si la tiene en la definitiva, lo mismo que el poema que nos ocupa, que no la tiene en su versión de Londres, y el 389 que también la registra en la versión última.

nales, pero también por el nivel del léxico, culto, y por la adscripción de varios vocablos a la más reciente creación. Si consideramos que la mayoría de los poemas de Quevedo que contienen los neologismos y las infrecuentes en el habla del autor que tienen una cronología más o menos segura son de hacia 1630, nos acercamos a la fecha propuesta por Crosby.

Los campos semánticos revelan tres referencias al espacio y las cosas: *desiertos, libros e imprenta* y acaso *cálculo*. Digo acaso porque no parece tanto referirse a la piedrecita con que se señalaban los días fastos o nefastos, sino al sentido de contar, computar, los beneficios, en fin, «ganancia». Hay dos referencias al tiempo: *hora* y *años* se dan seis referidos al hombre: *almas, ojos, muerte, muertos, difuntos, sueños*. La gran mayoría de las actividades son humanas: *vivir, conversar y hablar; escuchar y mejorar, enmendar, fecundar; librar, huir y ausentarse*. Si a esto sumamos el campo de lo músico vemos un claro predominio del campo de las operaciones humanas y en especial el de la comunicación.

### Sintaxis

Si ahora observamos la sintaxis, advertimos que predominan las oraciones breves y simples en coordinación copulativa. Cada estrofa es un período completo:

1. Los dos primeros endecasílabos son una construcción de ablativo absoluto con valor modal y causal (prótasis), el tercero y el cuarto son dos oraciones independientes coordinadas por la conjunción (apódosis bimembrada). Las tres construcciones tienen en común que comienzan por el verbo.
2. El primer verso contiene un período condicional construido con participios, mientras la prótasis se une por la conjunción y a otra principal, la primera oración que acaba en verbo.
3. Es una oración simple, que comienza por el objeto, el verso segundo contiene otra construcción de participio y la tercera comienza por el verbo y acaba por el sujeto.
4. El primer verso es una oración completa, puesto que se trata de una sentencia, y los dos finales son una adversativa coordinada que acaba con la subordinada adjetiva, en lugar de hacerlo con la principal. Ambas constituyen esos dos últimos versos en los que se debía comprimir todo el sentido del soneto, pero desde un punto de vista sintáctico resultan anómalas, aunque acaben con verbo como lo mandaba la retórica clásica.

¿Qué ha pasado con la sintaxis? En mi opinión está de acuerdo con la *forma* correspondiente de estilo exigido por el tema: hay período, pero no ofrece dificultad alguna, los miembros son de muy parecida extensión, es decir, que hay isocola, pero no tienen paralelismo. Al contrario, parecería

que se rehuye toda forma de construcción paralelística. En general, las oraciones comienzan con el verbo en forma personal y acaban en sustantivo. Lo contrario de lo mandado por la retórica de corte ciceroniano. Hay una permanente variación: ninguna estrofa tiene la misma estructura sintáctica. Además hay que advertir que esta movilidad, esto que llamaríamos perspectivismo sintáctico, se da también en el sujeto, que en la primera estrofa es el yo del emisor, sea o no el del poeta. En la segunda el sujeto son los libros que actúan sobre el yo-sujeto de la primera estrofa. El sujeto de la tercera estrofa es también de tercera persona, pero singular, la imprenta. El yo del emisor ha desaparecido definitivamente puesto que los dos tercetos afirman hechos de validez universal. La imprenta, sujeto del primer terceto es un ente nuevo, es la técnica que facilita la comunicación entre los hombres de ambos lados de la muerte. El sujeto del último terceto es la hora sinécdoque que introduce una alegoría: la hora con seso es la que se pasa en el estudio y la lectura. En resumen, los sujetos son yo, mis libros, la imprenta, la hora. Dos personales, o individualizados, y dos generales. Lo que la retórica llamaba *quaestio finita*, en las dos primeras estrofas, y *quaestio infinita* en los dos tercetos, o dicho también: ejemplo y sentencia. Sobre este tipo de estructura en la poesía de Quevedo nos dio una magistral lección Carmen Codoñer <sup>20</sup> en la que se ve la tendencia de nuestro autor a situar el ejemplo primero y la consecuencia después. Cuando en la reunión de la Academia Renacentista escuché esta ponencia, me preguntaba, lo mismo que ahora, si ese cambio de orden en la imitación clásica no respondería al descubrimiento de la inducción y experimentación que por aquellos años hacía, como sabemos, don Francisco <sup>21</sup>.

### Significado de la obra literaria

Aquí vamos a distinguir dos planos: el de la sustancia y el de la forma. El primero comprende todos los aspectos que llamaríamos temáticos y coincide con lo que la retórica llamaba *inventio*, el segundo, que atiende a las estructuras, coincide en algún aspecto con la *dispositio*.

#### *La quaestio infinita*

que aquí se desarrolla es, como vimos, el valor de la lectura, sólo que presentando los dos beneficios que produce: el hombre en cuanto «animal político» ansía la amistad como forma, la mejor, de comunicación humana, pero también anhela la posesión, la ganancia; pues bien, la lectura le

<sup>20</sup> Codoñer, Carmen, «La ejemplificación en Juvenal y Quevedo» en *Academia literaria renacentista. II Homenaje a Quevedo*, pp. 331-337. Comparando sonetos de Quevedo con su fuente en Juvenal observa que mientras el satírico latino presenta la sentencia en primer lugar y el *exemplum* al final, Quevedo invierte ese orden.

<sup>21</sup> Sobre esa estima del conocimiento experimental como ideal metodológico, ver el capítulo cuarto de *La cuna y la sepultura*.

proporciona la más exquisita amistad: en el desierto, en soledad, puede practicar mejor el comercio, el mejor intercambio humano, la conversación, pero puede practicarla con almas privilegiadas, con lo que la conversación se hace más estimable; pero como no siempre tenemos la oportunidad de coincidir en tiempo y espacio con criaturas de excepción, la lectura hace posible el más apetecible de los intercambios. Ese milagro se realiza por medio de la tecnología de aquellos siglos: la imprenta, el primer gran medio de comunicación de masas que conoció Europa. Un poema en el que se mostrara la grandeza del cine o de la televisión, por ejemplo. El tema de la lectura como conversación con las grandes almas de todos los tiempos, lo encontramos en los clásicos, especialmente en Séneca, lo mismo que el otro imbricado con él, del valor del tiempo. Voy a referirme sólo a su aparición en las *Epístolas a Lucilio*:

1. *La soledad y el sosiego*: «El primer indicio de un alma sosegada es, creo yo, que pueda afincarse en un lugar y habitar consigo misma» (Ep. 2).

2. *Pocos libros buenos*: «Lo que importa es no tener muchos libros sino tenerlos buenos; la lección fija causa provechos, la variada, deleites» (Ep. 45).

«Disipa el espíritu la multitud de libros» (Ep. 2).

3. *Valor de la lectura*: «Doy gracias a la vejez de haberme clavado en el lecho i (...). ¿mis conversaciones más frecuentes son con los libros» (Ep. 67).

«Estimo que las lecturas me son necesarias, en primer lugar porque yo no me contento de mi solo, y luego porque conociendo los descubrimientos de los otros, examino las doctrinas halladas y preocupanme las que aún están sin hallar» (Ep. 84).

«Cuando me entrego a mis amigos no me sustraigo a mi mismo i (...) ¿sino que me quedo con los mejores de los hombres, hacia ellos, fuere cual fuere el lugar donde estuvieron, fuere cual fuere el siglo en que vivieron, proyecto mi alma» (Ep. 62).

4. *Valor del tiempo*: «¿Quién me citarás que ponga al tiempo su justiprecio, que conozca el valor de un día?» (Ep. 1).

Los temas que resultan nuevos, es decir que dan una actualización *hic et nunc* a los anteriores son dos, de los que procede la gran mayoría de los neologismos vistos en el léxico: el papel de la imprenta como auxiliar de estos ideales; la vida como sueño, tema también estoico, difundido seguramente a partir de Epicteto <sup>21</sup>, y la comparación de la música con las delicias de la lectura profunda y meditada. Tema vinculado con éste había desarrollado Fray Luis de León en la «Oda a Salinas», que don Francisco había editado en 1631 <sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Fray Luis de LEÓN, *Obras propias y traducciones latinas, griegas y italianas ...* Dalas a la impresion don Francisco de Quevedo... En (Madrid: Imprenta del Reyno, 1631), 4r-5r.

Volviendo al tema de la lectura como conversación, hay que pensar que tenía en aquellos momentos bastante difusión en Europa: en 1637 decía Descartes en su *Discours de la Méthode*:

Je ne laissais pas toutefois d'estimer les exercices, auxquelles on s'occupe dans les écoles. Je savais que les langues, q'on apprend, sont nécessaires pour l'intelligence des livres anciens, i (...) ¿que la lecture de tous les bons livres est comme une conversation avec les plus honnetes gens des siècles passés, qui en ont été les auteurs, et meme une conversation étudiée, en la quelle ils ne nous decouvrent que les meilleurs de leurs pensées»<sup>23</sup>.

Podría citar al menos tres o cuatro emblemas de fines del XVI que presentan el tema de la lectura como conversación.

El ápice del análisis de los significantes, el sintáctico, nos reveló en el orden de los sujetos sintácticos de cada estrofa, que hay en el texto cuatro sujetos: el *yo* enunciador, los libros, la imprenta y el tiempo. Fuera de la imprenta, realidad nueva entonces, los otros tres son pilares fundamentales del pensamiento estoico y, como tales, caros al neoestoico Quevedo<sup>24</sup>. Los cuatro temas perfectamente estructurados entre sí, para constituir una unidad en torno de la comunicación humana: comunicación lingüística sin sonido pero que resulta la mejor comunicación de los espíritus.

La interpretación estilística spitzeriana hubiera tratado de hallar todo lo que fuera *expresión de la personalidad* del poeta. La interpretación retórica nos ayuda a comprender que no todo es expresión libre del *yo*, sino que dentro de unas concéntricas sujeciones impuestas por las sucesivas *normas*, la libertad del poeta está en establecer combinatorias legítimas, pero nuevas: dentro de viejos temas, nuevas combinaciones y nuevos modos de estructurarlos. El tema, con cierta originalidad hoy, estaba en el ambiente de la Europa neoestoica de principios del XVII. Con tan escasa originalidad temática se podía crear una estructura desconcertante en lo temático, mezclando grandes tópicos de la filosofía preferida del momento, con el elogio a los medios de comunicación de masas, con el atrevimiento de pretender demostrar que se lograba gracias a la tecnología, tan vilipendiada, en todos los tiempos, por los hombres de letras y pensamiento. Y todo eso dentro de una estructura lingüística también desconcertante como se ha visto. Aunque simple ejercicio escolar, éste puede resultar una forma de homenaje a don Francisco López Estrada, el maestro que ha sido sin duda uno de los adelantados en la recuperación de los estudios retóricos como procedimiento de análisis literario.

<sup>23</sup> DESCARTES, R.: *Discours de la Méthode*. Ed. François Misrachi (Paris: Union General d'Editions, 1961). Col. 10/18, Parte I, p. 32.