

# El lirismo de Quevedo

Marie Roig Miranda

Desde hace algunos años me voy planteando, como otros quevedistas, el problema de aquilatar y caracterizar el lirismo de Quevedo.<sup>1</sup> Utilizo la palabra 'lirismo' con el significado de 'expresión de los sentimientos del yo'.<sup>2</sup> Cuando Quevedo dice 'yo', ¿cómo saber si habla de sí? Y si el yo es retórico, ¿de qué manera habla de sí? Es a un lado un problema de sinceridad: en una estética de la *imitatio*, ¿qué interés tiene hablar de sí, y en qué consiste?<sup>3</sup> Por otra parte pienso que nosotros, lectores del siglo XX, tenemos una sensibilidad deformada, embotada, por el romanticismo y sus efusiones y me pregunto si somos capaces de descubrir la presencia de un ser sincero detrás o debajo de la forma retórica de un poema.<sup>4</sup>

Para tratar de contestar a esas preguntas, estudiaré un conocidísimo soneto de Quevedo, 'En crespa tempestad del oro undoso', que, en mi opinión, puede proporcionarnos algunos elementos de respuesta.<sup>5</sup> Luego me interrogaré más precisamente sobre el lugar del lirismo en la poesía quevediana.

\* \* \*

## I. ESTUDIO DE BL.449

### 1. Presentación

Se trata de un soneto amoroso que, en *Parnaso Español* (1648), se encuentra en la Sección II de la Musa IV, ERATO: 'Canta sola a Lisi, i la amorosa passion de sv amante.', p.269a:

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

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

Con pretensión de fénix<sup>6</sup> encendidas  
sus esperanzas, que difuntas lloro,  
intenta que su muerte engendre vidas.

Avaro y rico y pobre<sup>7</sup> en el tesoro,  
el castigo y la hambre imita a Midas,  
Tántalo en fugitiva fuente de oro.

Es un poema muy conocido: lo he encontrado en 17 antologías (sobre 81 examinadas) y en 28 estudios (sobre 260 leídos). Según el título de González de Salas, su tema es 'Afectos varios de su corazón fluctuando en las ondas de los cabellos de Lisi'. Se trata, pues, de un tema lírico, de los sentimientos del corazón del poeta que está contemplando la cabellera de Lisi.

En cuanto a su fecha, Astrana Marín lo situaba entre 1609 y 1631, sin precisar por qué. Personalmente, analizando su estilo, lo he fechado entre 1640 y 1645, es decir al final de la producción poética quevediana.<sup>8</sup>

Se trata de un poema lírico en que se expresan los sentimientos de un yo y la primera persona aparece en el v.3: 'mi corazón'. Pero luego el yo desaparece prácticamente detrás de alusiones (¿identificaciones?) mitológicas. Tenemos en el soneto una segunda aparición de la primera persona, en el v.10 ('lloro'), en una oración relativa, pero no se trata forzosamente del amor del poeta, sino quizá de las esperanzas de Ícaro.

Las alusiones mitológicas son cinco: Leandro, Ícaro, el fénix, Midas y Tántalo.<sup>9</sup> Si exceptuamos el fénix, se trata de ejemplos de desgracia. Tres (Ícaro, Midas y Tántalo) están vinculados con una falta. Sólo Leandro se sitúa claramente en el campo amoroso.

Veamos qué hace Quevedo con esos mitos en este soneto.

## 2. Análisis del poema

### *Primer cuarteto*

El punto de partida se encuentra en el v.4: Lisis deslaza sus cabellos. Se trata de una cabellera abundante, como lo indica la utilización del epíteto 'generoso', puesto de relieve por su sitio en la rima y su separación del sustantivo 'cabello', que lo coloca al final de la estrofa.

En el primer verso, el poeta asimila esa cabellera a un mar tempestuoso. La asimilación está concretada por el quiasmo que sitúa, en el centro de la figura, la 'tempestad' que evoca el mar y 'el oro' que es el cabello y, en el exterior, los epítetos 'crespa' para calificar el mar y 'undoso' para la cabellera. A ello se añade la disemia de los calificativos, ya que 'crespa' puede referirse tanto al mar encrespado como a los cabellos rizados y 'undoso' evoca tanto el pelo ondulado como el mar con sus olas, sus ondas.<sup>10</sup> Como a menudo en Quevedo, la alegoría del mar nace quizá más de las palabras que del acercamiento de dos visiones parecidas.

Lisis es rubia, de allí la palabra 'oro' para evocar el pelo. Se trata de una imagen tradicional de origen petrarquista, pero que permitirá la introducción de Midas en el soneto, lo mismo que el mar, el elemento líquido, evocará a Leandro y Tántalo (e incluso a Ícaro).

El poeta aparece en los vv.2 y 3, entre los vv.1 y 4 que evocan la cabellera tempestad, como si estuviera rodeado concretamente por ese océano. Y nada, como nadaba Leandro para alcanzar a Hero.

Este mar está hecho de 'luz ardiente y pura' (v.2), lo que hace brotar la imagen de una cabellera luminosa. Pero la alusión al fuego (¿del amor?) anuncia a Ícaro, y también al fénix. 'Pura' aparece como una calificación positiva (y es una de las características del oro), pero califica quizá también el carácter de lo inasequible.

El poeta está representado por su corazón (v.3),<sup>11</sup> sede de sus sentimientos, que desea conseguir la belleza (la palabra 'hermosura' (v.3), rima con 'pura' (v.2), lo que sugiere la belleza de una mujer ideal). Pero utiliza, para calificar su corazón, el epíteto 'sediento' que evoca los tormentos de Midas y Tántalo.

### *Segundo cuarteto*

Desaparece el yo explícito y lo representan, hasta el final del primer terceto, unas aposiciones, que son otras tantas identificaciones del 'corazón sediento de hermosura' del poeta con personajes mitológicos.<sup>12</sup>

Primero Leandro (v.5), que atraviesa el mar para reunirse con su amada. Lo hace en medio de peligros ('en mar de fuego proceloso,'). Pero si el mar es la cabellera, la expresión evoca concretamente sus movimientos. No olvidemos el v.2: Lisis tiene cabellos de un rubio ardiente.

Como Leandro, el corazón hace esfuerzos, para manifestar su amor (v.6), y, como para él, esos esfuerzos son vanos y lo llevan al término de su vida.

En cuanto a Ícaro (v.7), hace más que Leandro, vuela más alto, por encima del mar. La 'senda de oro' representa siempre la cabellera, pero también, en el mito, el camino cercano al sol. Para Ícaro la senda fue 'mal segura' porque provocó su muerte y es de mal agüero para el corazón que sigue un camino análogo por la cabellera de Lisi.

Para quien conoce el mito, 'arde sus alas' (v.8) corresponde concretamente a la muerte de Ícaro. Pero el sujeto del verbo sigue siendo 'mi corazón', cuyas esperanzas, cuyas ambiciones pierden sus alas.<sup>13</sup>

Pero es un 'morir glorioso'; acercándose al sol, Ícaro se hizo famoso ya que dio su nombre a un mar. En cuanto al enamorado, puede conocer la gloria, la felicidad de los bienaventurados, acercándose al sol que es Lisi, su diosa.

### *Primer terceto*

Reaparece la ambición del poeta (o de Ícaro) con la palabra 'pretensión' (v.9), ambición de volver a nacer después de morir de amor (o de vanidad), de que esa muerte no sea definitiva, pues la gloria no ha sido alcanzada.

El fuego que hace vivir ese nuevo fénix es el de sus esperanzas, que han muerto y que lo hacen sufrir, como lo indica la utilización del verbo 'llorar' en primera persona y en presente (v.10): el poeta llora sobre su

corazón (o sobre el destino de Ícaro). El corazón que ha muerto en su intento de alcanzar lo inasequible trata de volver a vivir infinitamente, ya que utiliza el poeta el plural 'vidas' (v.11).<sup>14</sup>

### *Segundo terceto*

Se trata siempre del corazón del poeta del que habla el poeta, lo que manifiesta cierta distancia en la expresión de los sentimientos. Tres adjetivos lo definen conjuntamente (v.12); 'avaro' suele calificar al que no quiere separarse de su riqueza; se trata de una actitud que se aplica al enamorado; 'rico' es el que posee la riqueza, pero sólo es apariencia; la realidad es 'pobre', el hecho de no gozar de su riqueza, que es como no tenerla.

Tres elementos acercan el corazón a Midas; 'el tesoro' (v.12) es su amor; es 'castigo' (v.13) porque apunta a lo inasequible y muere de amor; tiene 'hambre' porque no se ha satisfecho su deseo amoroso.

El corazón es semejante a Midas con su tesoro: rico, pobre y castigado: a la vez rico y sin riquezas, metafóricamente, lo que constituye un castigo. Pero Midas estaba presente desde el principio con la palabra 'oro' en el v.1.

El último verso asimila el corazón a Tántalo que no puede satisfacer su sed cerca del agua. El corazón se encuentra dentro de la cabellera de Lisi (lo hemos visto en la construcción del primer cuarteto), cabellera 'fuente de oro fugitiva' (v.14), y no puede beber en ella: se trata de una belleza inasequible (como lo indicaba ya en el v.3 la expresión 'sediento de hermosura').

## II. ¿DÓNDE ESTÁ EL LIRISMO?

### 1. ¿Por qué plantearse el problema?

Lo que llama la atención, es la casi ausencia explícita del yo, ya que sólo aparece dos veces en el soneto. Además, en el v.4, 'mi corazón' no es una sinécdoque para referirse a la persona amante en su conjunto, sino una parte de esta persona y no la persona en sí, y funciona en la frase como una tercera persona y no una primera.

Este sustituto del yo no es el yo y podemos pensar que esconde el yo tanto como lo manifiesta. En las estrofas que siguen, las identificaciones mitológicas hacen desaparecer 'mi corazón', que ya no es sino un referente cada vez más alejado para las analogías que se desarrollan en el soneto.

### 2. Presencia del yo detrás de 'mi corazón'

Sin embargo está presente el yo en la expresión del amor. Primero en la sensualidad con que se evoca en el primer cuarteto la cabellera de Lisi ('undoso', v.1; 'generoso', v.4): alguien la contempla.<sup>15</sup>

Más adelante brota el sufrimiento del poeta en un grito: 'lloro' (v.10). Llora el yo sobre la muerte de las esperanzas del corazón identificado con el fénix. Pero este llanto de simpatía destruye la distancia entre el fénix y el corazón y entre el corazón y el yo; nos hace comprender que detrás del corazón, detrás de las identificaciones mitológicas, está el yo enamorado en todo el soneto.

### 3. Presencia del poeta

Sentimos también la presencia del poeta en la construcción del soneto, que es la historia de un amor que nace con la visión de la cabellera en el primer cuarteto; el enamorado se lanza hacia la amada en el segundo cuarteto, enfrentándose con el peligro y la muerte; el primer terceto evoca el final de la esperanza y la pena de amor; el último terceto saca la lección de la historia de una insatisfacción, de un deseo nunca realizado.

La evocación de toda la historia supone la presencia de alguien que la conoce, y de un yo poeta que la presenta en tercera persona. Puede ser un testigo, pero muy cercano.

Por otra parte, cuando hemos analizado el soneto, hemos visto que había relaciones entre varios elementos de la evocación: así, la tempestad del v.1 anuncia la aparición de Leandro en el segundo cuarteto y su destino.

En el mismo verso, el oro de la cabellera se identifica en el v.7 con la 'senda de oro' fatal a Ícaro y explica la comparación con Midas en el v.13. El fuego, y quizá la pureza que se desprenden de la cabellera en el v.2 ('luz ardiente'), se volverán a encontrar en Ícaro y en el fénix.

Por fin, la sed de hermosura inicial del corazón (v.3), situado en medio del mar cabellera, culmina con su identificación a Tántalo en el último verso.<sup>16</sup>

Además, existen caracteres comunes o relaciones entre los mitos con los que se identifica al corazón:

- Leandro, por amor, llega a la muerte,
- Ícaro, por orgullo, llega a la muerte,
- el fénix, por su muerte, llega a la vida (pero el poeta dice 'pretensión' (v.9), 'intenta' (v.11): no hay certeza de que logre su intento),
- Midas, por codicia, llega a la insatisfacción,
- Tántalo es ejemplo de la insatisfacción.<sup>17</sup>

Si miramos la estructura general de la aparición de los mitos, nos damos cuenta de que, primero, tenemos dos mitos que conducen a la muerte y, al final del soneto, dos que simbolizan la insatisfacción.

Entre los dos grupos se sitúa, con el fénix, el deseo de eternidad que es en realidad una manifestación de orgullo que llega a un fracaso, ya que la vida que nace no conduce a la realización del deseo.

Lo que nos presenta el poema es pues una sola visión pesimista del amor que conduce a algo que es peor que la muerte, al suplicio de Tántalo.

Los diferentes elementos no están, pues, meramente yuxtapuestos, en el mismo plano, sino que forman un todo. Es una persona, el poeta, la que hace la síntesis.

#### 4. El pudor del lirismo quevediano

Esta visión es muy emocionante para el lector y nos compadecemos del ser que sufre tanto. Pero nos preguntamos: ¿existe un ser que sufre este tormento? En el soneto sólo percibimos a un ser: el que dice 'mi corazón' (v.3), que participa al sufrimiento de éste ('lloro', v.10) y que es el que cuenta la historia de una tercera persona. Parece exterior a lo narrado, a lo sentido, a lo padecido.

Además las alusiones mitológicas que hay que conocer para entender aumentan la distancia entre el yo narrador y el sufrimiento del corazón. Sin embargo esa distancia no significa que no haya expresión de sentimientos personales. Los mitos clásicos eran más conocidos en el siglo XVII. La distancia era pues menor para ellos que para nosotros.<sup>18</sup>

Por otra parte, nuestra sensibilidad está deformada por el romanticismo. En el siglo de oro, no había contradicción entre retórica y sinceridad. La utilización de tropos, figuras, ejemplos, alusiones mitológicas pertenecía a una estética de la *imitatio*, estaban codificados los géneros y un poema en que el escritor hubiera dicho yo y derramado a lo largo de los versos gritos de dolor era imposible de concebir. El arte, la técnica del verso, no impedían la expresión de sentimientos personales, eran incluso los cauces obligados de esa expresión.

Además los sentimientos no se podían expresar directamente. La noción de 'decencia' no era una mera noción social, sino que se extendía a lo individual y lo estético. Podríamos llamar 'pudor' esta cara de la decencia.<sup>19</sup> El pudor esconde en parte el yo pero no lo destruye.<sup>20</sup>

No sabemos si Lisi fue una mujer real. Pero Quevedo la cantó durante veintidós años, dijo que su amor por ella seguiría más allá de la muerte; tal constancia nos sugiere la existencia de un amor real y sincero.<sup>21</sup> Es verdad que González de Salas afirma que quiso su amigo imitar a Petrarca y escribir un *Canzoniere* en este grupo de poemas a Lisi.<sup>22</sup> Pero para decir este amor, escoge Quevedo imágenes muy intensas, ejemplos que simbolizan lo máximo; esos rasgos nos hacen sentir la presencia de un ser sumamente sensible, más allá del artista creador de un estilo nuevo.<sup>23</sup>

\* \* \*

No podemos dudar de que se exprese un sentimiento de dolor intenso en el soneto analizado, ya que se identifica con los tormentos más horribles que sirven de ejemplo simbólico de lo más doloroso en la mitología.<sup>24</sup>

En cuanto a la mitología, no destruye los sentimientos, sino que los expresa dentro de una estética aceptada por autor y eventuales oyentes o lectores.

No podemos dudar de que exista un ser, cuyo corazón sufre tales tormentos. Hemos visto que el poeta está presente en el soneto, conoce la historia de este dolor y le da su expresión.

Por otra parte, sabemos que Quevedo no difundió su poesía amorosa; por lo menos ésta no aparece a menudo en los manuscritos de la época.<sup>25</sup> Este rasgo nos indica seguramente que no tenían estos versos para él un papel social y que por consiguiente expresaban cosas muy suyas, algo personal y sincero.

A pesar de ello manifiestan gran pudor en la expresión de los sentimientos. Pero están los sentimientos. ¿Por qué no creerlo cuando dice Quevedo que sufre su corazón? ¿Por qué buscar en sus poemas los gritos derramados que no podían existir?

## NOTAS

- <sup>1</sup> Véanse por ejemplo ‘Quevedo et la guerre de Troie: analyse du sonnet “Ver relucir, en llamas encendido”’, en *Mélanges offerts à Paul J. Guinard*, 2 vols (Paris: Editions Hispaniques, 1990–1991) vol.I, *Numéro Spécial: Ibérica*, pp.245–54; ‘Le sonnet et l’Histoire: “Un godo, que una cueva en la montaña”, de Quevedo’, en *Arquivo do centro cultural português*, XXXI (1992), 331–47; ‘Sonnet et héraldique: “Vulcano las forjó, tocólas Midas”, de Quevedo’, en Francis Cerdan (ed.), *Hommage à Robert Jammes* (Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 1994), pp.1005–14.
- <sup>2</sup> Se trata del sentido primero del término. El sentido por extensión es ‘expresión de sentimientos’.
- <sup>3</sup> Véanse los trabajos de Lía Schwartz Lerner, en particular, en la introducción a *Poesía selecta* (Barcelona: PPU, 1989), pp.43–47, ‘La poesía como *imitatio*’.
- <sup>4</sup> Luisa López Grigera, entre otros, parece negar la existencia de sinceridad en la poesía de Quevedo: ‘Puesto que don Francisco de Quevedo no produjo su poesía desde el sistema romántico de la expresión, sino desde el ilustremente clásico de la imitación, creo innecesario explicar por qué voy a prescindir de toda asociación del corpus estudiado con vivencias del autor. [...] la lírica amorosa era como una especie de juego elegante de salón, cuando no académico’ (‘Amores legítimos e ilegítimos en la poesía de Quevedo’, en Agustín Redondo (ed.), *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVIe–XVIIe siècles)*: colloque international, Sorbonne, 3–6 octobre 1984 (Paris, Publications de la Sorbonne, 1985), pp.365–77 (pp.365 y 374)).
- <sup>5</sup> Es el n° 449 de la edición de J.M. Blecua, *Obra Poética*, 4 vols (Madrid: Castalia, 1969–1981), pp.644–45. Para designar los poemas de dicha edición, utilizo la abreviatura ‘Bl.’ seguida del número del poema. Este

soneto ha sido estudiado por Maurice Molho, con una finalidad diferente; véase “‘En crespa tempestad del oro undoso”: ensayo de análisis intratextual’, en Haïm Vidal Sephiha (ed.), *Mélanges offerts à Charles V. Aubrun*, 2 vols (Paris: Editions hispaniques, 1975), II, 87–124. Existen también estudios de Robert ter Horst, ‘Death and resurrection in the Quevedo sonnet: “En crespa tempestad,”’, en *Journal of Hispanic Philology*, 5 (1980–81), 41–49; de Alexander A. Parker, ‘La “agudeza” en algunos sonetos de Quevedo’, en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, 7 vols (Madrid: C.S.I.C., 1950–62), III, 351–55; de Arthur Terry, ‘Quevedo and the Metaphysical Conceits’, en *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXV (1958), 211–22.

<sup>6</sup> Modifico la puntuación de la ed. de J.M. Blecua, dando la de P.E. (1648): ‘con pretensión de fénix’ es complemento de ‘encendidas’.

<sup>7</sup> Suprimo la coma de la ed. de J.M. Blecua, porque no se encuentra en P.E. (1648).

<sup>8</sup> Véase mi tesis *L'art de Quevedo dans ses sonnets* (Paris IV, 1987), pp.738, 761, o *Les sonnets de Quevedo: Variations, constance, évolution* (Nancy: P.U.N., 1989), pp.435, 451.

<sup>9</sup> ‘HÉRO, prêtresse de Vénus. Léandre l’aima tellement qu’il passait l’Hellas, pour l’aller voir pendant la nuit. Elle allumait au haut d’une tour un flambeau pour l’éclairer; mais Léandre à la fin se noya, et Héro se jeta de désespoir dans la mer’ (Chompré, *Dictionnaire abrégé de la fable* (Avignon, 1827), p.217).

‘DÉDALE, [...] il se réfugia en Crète, où il bâtit un / fameux labyrinthe qu’on appela Dédale de son nom, et dans lequel Minos le fit enfermer avec Icare son fils, parce qu’ils favorisaient Pasiphaé dans ses débauches. Etant dans ce labyrinthe, ils s’attachèrent des ailes avec de la cire pour se sauver, et Dédale recommanda bien à son fils de ne voler ni trop haut, ni trop bas; mais dès qu’ils furent dans l’air, ce jeune homme ne se souvint plus des leçons de son père, et vola si haut que le soleil fondit la cire de ses ailes. Il tomba dans cet endroit de la mer, qu’on appela depuis mer Icarienne. [...]’ (*ibid.*, pp.142–43).

‘FENIX: [...] Vive muchos años: y quando se siente falta de su vigór natural, fabrica sobre una palma un nido de leños olorosos, sobre el qual se sienta, y batiendo las alas à los rayos del sol, los enciende y se abrasa y quema en ellos, hasta hacerse ceniza, de la qual sale [...] nuevo Phenix como el primero, el qual no toma alimento alguno de la tierra, sino se sustenta hasta llegar à su perfecta grandeza, del rocío del Cielo. [...]’ (*Diccionario de Autoridades*, edición facsímil, 3 vols (Madrid: Gredos, 1984), III, 250a).

‘MIDAS: fils de Gordius, et roi de Phrygie. Il reçut humainement Bacchus dans ses états, lequel, en reconnaissance de ce bon office, lui promet de lui accorder tout ce qu’il demanderait. Midas demanda que tout ce qu’il toucherait se changeât en or. Il se repentit bien d’avoir fait une telle demande; car tout se changeait en or, jusqu’à ses alimens, dès qu’il les touchait.’ (Chompré, *op. cit.*, p.286)

‘TANTALE: [...] Pour éprouvéase les dieux qui vinrent un jour chez lui, il leur servit dans un repas les membres de son fils Pélops; et Jupiter l’en punit en le condamnant à une soif et une faim perpétuelles. Mercure l’enchaîna, et l’enfonça jusqu’au menton au milieu d’un lac dans les enfers, et plaça auprès de la bouche une branche chargée de fruits, laquelle se redressait lorsqu’il voulait en manger, et l’eau se retirait lorsqu’il en voulait boire. [...]’ (*ibid.*, p.407).

<sup>10</sup> El acercamiento de las dos palabras ‘oro undoso’ crea una expresión sintética que asimila la realidad de la cabellera a la realidad del mar y evoca una realidad que no es ninguna de las dos.

<sup>11</sup> No se trata de una sinécdoque, sino de una parte del yo, como lo indica el posesivo ‘mi’. De la misma manera, en el v.10 de Bl.442, ‘mi corazón’, al lado de ‘unos ojos, unas manos’ (v.9).

<sup>12</sup> Gérard Genette ha definido la identificación en ‘La Rhétorique restreinte’, *Figures III* (Paris: Seuil, 1972), p.30. Se trata de un tropo *in praesentia* que expresa una verdadera asimilación entre dos realidades que la analogía acerca.

<sup>13</sup> La ambición tiene alas. Véase Chompré, *op. cit.*, p.45: ‘AMBITION. Les anciens en avaient fait une déesse. On la représente avec des ailes et les pieds nus’.

<sup>14</sup> También se podría pensar que se trata de Ícaro: su muerte es un ejemplo para que vivan los demás (no imitándolo).

<sup>15</sup> Robert ter Horst habla de ‘the basic suggestion that Lisi’s unbound hair creates a perilous erotic storm in the beholder’ (‘Death and Resurrection [...]’, p.47, n.13).

<sup>16</sup> Un Tántalo que sería también Midas ya que la fuente que huye de él es ‘de oro’. Según Chompré, *Dictionnaire abrégé de la fable*, p.286: ‘MIDAS [...] Il pria Bacchus de reprendre ce don, et alla par son ordre se lavéase dans le Pactole, dont les eaux, après cela, ne roulèrent plus que du sable d’or’.

<sup>17</sup> Según una tradición, su culpa sería también la codicia. Véase Georges Hacquard, *Guide mythologique de la Grèce et de Rome* (Paris: Hachette, 1976), p.237: ‘Tantale avait reçu en dépôt un chien magique en or, qui avait veillé sur Zeus lors de sa petite enfance, en Crète. Lorsque Zeus voulut récupérer l’animal, Tantale affirma sous serment qu’il n’en avait jamais eu la garde. Le roi des dieux devait punir de façon exemplaire la double faute, cupidité et parjure’. Véase Pérez de Moya, *Philosophia secreta*: ‘La pena de Tántalo, denota la vida del hombre avaro, por lo qual dize sant Fulgencio [En las mitologías]. Tántalo interpretase vision voluntaria. Lo qual denota la condición del auariento, que teniendo riquezas no osa llegar a ellas, aun para sustentarse honestamente, y embelesado en allegar, se dexa perecer de hambre, y desnudez’ (f.248v°).

<sup>18</sup> Véase Juan Pérez de Moya, ‘PHILOSOFIA SECRETA. / DONDE DE- / BAXO DE HISTORIAS FABV- / LOSAS, SE CONTIENE MVCHA Do- / ctrina, prouechosa: a todos estudios. Con el origen / de los Idolos, o Dioses de la Gentilidad. / ES MATERIA MVY NE- / cessaria, para

entender Poetas, y / Historiadores. /' (Madrid: Francisco Sanchez, 1585). Para Pérez de Moya, 'De cinco modos se puede declarar vna fabula, [...] Sentido literal que por otro nombre dizen Historico, o Parabolico es lo mismo que suena la letra de la tal fabula, o escriptura literalmente dize. [...] Anagogico [...] que quiere dezir guiar hazia arriua a cosas altas de Dios. Tropologico [...], como quien dixesse, palabra o oracion conuertible a informar el anima a buenas costumbres. Fisico o natural es sentido que declara alguna obra de naturaleza' (f.2v<sup>o</sup>).

Sin embargo hay una tendencia en Quevedo a utilizar pocas alusiones mitológicas. Además la proporción mayor se encuentra en los poemas anteriores a 1613 (véase Roig Miranda, *Les sonnets de Quevedo*, pp.473-83). Si analizamos los poemas nos damos cuenta de que la mitología, a medida que avanza el tiempo, deja de ser un ejemplo exterior al que recurre el poeta, para hacerse parte integrante de un conjunto creado por el poeta.

<sup>19</sup> La palabra *pudor* no aparece en el *Tesoro* de Covarrubias, lo que indica que el pudor era una actitud natural en la época que no requería voluntad particular. *Autoridades* la define: 'Honestidad, modestia y vergüenza honesta' (II, 421b).

<sup>20</sup> Si nos interesamos a la utilización de la primera persona en los sonetos de Quevedo nos damos cuenta de que la utiliza poco antes de 1613 y después de 1625. Pero el hecho no tiene el mismo significado en las dos épocas: en la primera puede ser manifestación de una poesía menos personal, pero en la última no puede ser sino pudor.

<sup>21</sup> Véanse Bl.491: 'Hoy cumple amor en mis ardientes venas / veinte y dos años, Lisi, y no parece' (vv.1-2); y Bl.460 y Bl.472 por ejemplo.

<sup>22</sup> 'Vine a persuadirme, que mucho quiso Nuestro Poeta, este su amor semejasse, al que habemos insinuado de el Petrarcha. El ocioso, que con particularidad fuesse cõfirriendo los Sonetos aqui contenidos, con los que en las Rimas se lee de el Poeta toscano, grande paridad hallaria sin duda, que quiso Don Francisco imitar, en esta expression de sus affectos' (*P.E.*, 1648, p.257).

<sup>23</sup> Si miramos la utilización de las figuras y tropos en los Sonetos a Lisi, es el grupo en que hay más polisíndeton (con un promedio de 0,72 por soneto), más encabalgamientos (3,41), más acusativos griegos (0,29), más homofonías (3,65), más repeticiones (2,77), más derivaciones (1,72), más metáforas *in absentia* (3,57).

<sup>24</sup> La evolución del lirismo de Quevedo es difícil de caracterizar. Si miramos la utilización de la primera persona, tenemos los datos siguientes:

- hasta 1613 :	un promedio de	1,72 por soneto,
- 1614-1624 :		6,67
- 1625-1639 :		1,65

No hay ninguna evolución hacia el aumento ni la disminución. Lo extraño es que la evolución de la utilización de la mitología es inversa:

- hasta 1613 :	un promedio de	0,86 por soneto
- 1614-1624 :		0,17
- 1625-1639 :		0,60

Parece existir una relación inversa entre los dos fenómenos: disminuye la mitología cuando aumenta la primera persona. Pero creo que la primera persona de 1639 no es la de 1613 y que la mitología no se utiliza de la misma manera.

- <sup>25</sup> 8 sonetos amorosos sobre 91 se encuentran en manuscritos (de los que 4 en el *Cancionero Antequerano*) y 7 de los 61 sonetos a Lisi, lo que me parece poco. Bl.449 no figura en ningún manuscrito conocido, que yo sepa. Véase el artículo de Pablo Jauralde Pou, 'La poesía de Quevedo y su imagen política', en Aurora Egido (ed.), *Política y literatura* (Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, D.L., 1988), pp.39-63, en particular p.45 para la poesía amorosa.