

La construcción retórica del soneto quevediano

José María Pozuelo Yvancos
Universidad de Murcia

*A don José Manuel Blecua,
maestro ejemplar*

No hay duda del considerable avance que han experimentado los estudios quevedianos en los últimos veinte años y en todas las parcelas de su obra. Cuando hace esos años emprendí el estudio de la amorosa era todavía sorprendente el desequilibrio entre las ponderaciones sobre su importancia y excelstitud y los resultados reales en estudios concretos. Sin embargo, hoy la situación es muy diferente, pues ni faltan estudios minuciosos de toda su producción, ni falta, sobre todo, el claro deslinde de los objetivos o líneas de estudio que todavía restan para culminar la empresa. Limitándonos a la poesía, bastaría una lectura del apartado titulado «La Crítica», que Ignacio Arellano y Lía Schwartz¹ han escrito dentro del Prólogo a su reciente edición de poemas de Quevedo en Editorial Crítica, para percibir un claro salto cualitativo en el estado de la cuestión. De las ponderaciones intuitivas y agudos diagnósticos se ha pasado paulatinamente al estudio sistemático de géneros y especies concretas de su poesía.

Quizá una de las constantes del avance en el conocimiento de las diversas Musas poéticas de Quevedo sea que la crítica de hoy ha recuperado una perdida conciencia de género. Pueden aventurarse diferentes hipótesis sobre el advenimiento de tal conciencia en la competencia crítica, pero es un hecho que Quevedo ha comenzado ha entenderse mejor cuando los estudios generales sobre el Quevedo poeta han venido a sustituirse por estudios específicos

¹ Arellano y Schwartz, 1998, pp. LVII-LXXII.

sobre las parcelas bien temáticas o bien formales o ambas conjuntamente. La poesía moral ha sido no sólo excelentemente editada, sino también estudiada como conjunto unitario por A. Rey (1992 y 1995), la amorosa ha recibido diferentes libros como los de Pozuelo (1979), Olivares (1983), Walters (1985), P.-J. Smith (1987) y el «Canto a Lisi», dentro de esa Musa ha sido estudiado como subconjunto con conciencia de cancionero petrarquista por S. Fernández Mosquera (1992). El Quevedo satírico —y especialmente sus sonetos— recibió una atención sistemática por Arellano (1984), y se han estudiado subconjuntos más concretos que responden a condiciones de género como el estudio de las sílvas por Candelas (1997). No es preciso añadir más presencias, limitadas aquí obviamente a libros de conjunto que un diagnóstico de parcelas concretas de cada Musa en centenares de artículos confirmaría.

Pero los frutos cosechados o por cosechar en esta dirección de parcelaciones genéricas no deberían hacerse incompatibles con el avance en una Estilística intergenérica o transversal, esto es, aquella que procede indagando elementos constantes del estilo de Quevedo, procedimientos de su escritura que sobrepasan los de un género concreto y afectan a muy diversas parcelas de su obra. Me propongo en esta ponencia avanzar en esta segunda dirección presentando un proyecto de estudio más amplio del que ofreceré aquí una cala. El proyecto en el que se enmarcaría cuanto aquí quiero tratar es el de un estudio de los procedimientos constructivos del soneto quevediano, un estudio de estilística textual que tuviera como punto de partida la invención quevediana, pero no en el sentido vago o común del término, sino en el sentido más técnico acuñado por la Retórica: la *inventio*, que obviamente, y se verá enseguida en el desarrollo de mi análisis, no puede limitarse, cuando se trata del estudio de un género como el soneto, a la acepción más desarrollada de la *inventio* como caudal de tópicos o *loci*, sino a un sentido más restringido: aquel que supone la imbricación de una *compositio* textual como desarrollo que la *dispositio* y la *elocutio* hacen de un *argumentum*. Esto quiere decir que la *inventio* es inseparable de la *dispositio*, y ésta proporciona al argumento-base un desarrollo ajustado a claves compositivas concretas. La hipótesis de trabajo es que con frecuencia la construcción del soneto quevediano, en todas las Musas y no sólo en la poesía grave o moral, adopta una típica ordenación retórica que supone el discurrir del argumento por cauces estructurales fijos, esto es, por una cuidada disposición pragmática y sintáctica que permite que ideas y temas muy diferentes, que responden a *loci* diversos, sin embargo se desarrollan en estructuras muy delimitadas y convencionalmente ajustadas al pentagrama del discurso argumentativo de la retórica.

Hay, pues, para el soneto quevediano una estilística posible y diferente a la comúnmente transitada: aquella que, fijada en los procedimientos de la retórica, permite asistir en diferentes Musas y para muy diferentes asuntos, a un modo de componer análogo y que, dada la fijeza de la estructura, dado el detalle extremo de coincidencias y la asiduidad de su frecuentación, permiten asegurar que Quevedo poseía a la hora de escribir ciertos sonetos, junto a lugares temáticos, junto a un caudal de *tópica* en ese sentido, *lugares compositivos*. Situado en ese lugar compositivo, la estructura pragmática y la sintáctica para diferente semántica se comportan de modo parecido, lo que puede revelar que en el taller estilístico hay herramientas que permiten tallar el soneto de acuerdo con moldes estructurales que se prolongan a lo largo de todo él y cuyo arranque y desarrollo son posiblemente previos o, en cualquier caso, obedecen a una pauta que tiene al *argumentum* como punto de partida y a la *dispositio* tanto pragmática (el sentido dialógico) como sintáctica (estructuras de frase idénticas o análogas) como cauces generadores de la estructura concreta.

Me propongo mostrar, por tanto, que la estilística posible para Quevedo no se limita a las zonas muy bien transitadas ya por la crítica, de una retórica conceptista, la del ingenio, que convierte el suyo en fuente de una invención por la palabra, en sintagma crítico feliz de Lázaro Carreter (1982) o la hidra *bocal* de Aurora Egido (1987), las sutiles agudezas de la metáfora que sistematizó Lía Schwartz (1984) o los chistes y juegos compartidos con otros géneros como ha mostrado Chevalier (1992). Junto a la del ingenio y la agudeza hay en Quevedo una retórica del discurso conscientemente apoyada en la tradición argumentativa y en el uso de algunos supuestos de esa otra «invención», la que tiene a la oratoria como fuente y como cauce. De ella y por él discurre muy a menudo su inspiración, que no es por ello menos caudalosa, pero sí menos desbordada de lo que una fácil asimilación al concepto romántico de inspiración había hecho suponer.

De todos modos, un uso frecuente y consciente de la retórica clásica se ha supuesto siempre en Quevedo y la bibliografía reciente sobre su obra lo está revelando en zonas diferentes a las que aquí me propongo transitar. Sagrario López Poza (1995 y 1997) no ha dejado de recordarnos que en las fuentes formativas del Quevedo humanista figuraba, y mucho más en un joven escolar de colegio jesuítico, la Retórica como disciplina fundamental. Sobre la prosa Antonio Azaustre (1995) ha evidenciado ya procedimientos paralelos a los que yo voy a considerar en poesía, esto es, una *compositio* del periodo doctrinal argumentativo que sigue esquemas fijos, tanto en periodos circulares como en periodos de composición por miembros, entre los que el pensamiento sentencioso reina, como ocurre en la *Virtud militante* o *La cuna y la sepul-*

tura. Valentina Nider (1995) ha revelado la visita quevediana a esquemas retóricos de la oratoria sacra en diversas obras apologéticas cristianas. Y ya en el terreno de la poesía, y en lo que se refiere a la moral, el libro de A. Rey² en el apartado dedicado a «La técnica» parte de que el poeta moral se halla muy imbuido en esquemas de los géneros oratorios deliberativo, judicial y epidíctico. Lo prueban tanto la estructura dialógica con un destinatario supuesto que adoptan muchos poemas, como la importancia que obtienen en la composición de estos poemas el silogismo, el *exemplum* y el razonamiento por analogía como modo concreto de *argumentatio* retórica.

Una de las conclusiones a que llegaré es que no sólo el poeta moral, también el amoroso y el satírico responden a un uso muy específico del esquema dialógico, del *argumentum* y del *exemplum* retóricos, por lo que los cauces que esta singular arte proporcionó a Quevedo excedieron la más evidente dependencia o proximidad que hay entre una temática moral y la cualidad sentenciosa y argumentativa del discurso.

Hora es de abordarlo. Ofrezco aquí una cala, que tendría que extenderse a otros *corpus*, de las conclusiones a que me ha llevado el análisis de 44 sonetos quevedianos. En un estudio de estilística transversal, o aquella que quiere obtener conclusiones de un conjunto poético muy amplio y diverso, es fundamental el procedimiento seguido para la selección del *corpus* y, sobre todo, que no sea una selección *ad hoc*, pretendiendo que la poesía de Quevedo confirme suposiciones previas que la elección de un corpus diferente simplemente haría naufragar. Por ello me importa explicar por qué 44 sonetos y precisamente esos y no otros. Esta selección tiene mucho de hallazgo y de casualidad. En una simple visualización del Índice de primeros versos de la edición de la *Poesía original* de J. M. Blecua (1968) me llamó la atención el número crecido de poemas que comienzan con la Condicional «Si...». Nada menos que 53 poemas, de los que 44 eran sonetos. No hay ninguna otra conjunción o preposición que iguale a esta en el número de poemas que se sirven de ella para arrancar. Me propuse analizar por qué podría Quevedo haber preferido un dispositivo de arranque numéricamente más crecido que otros y si había en los poemas que lo tenían algún tipo de familiaridad temática, o tonal o de otro tipo. Inmediatamente su lectura reveló que la familiaridad no operaba únicamente en el arranque de la estructura sintáctica con la conjunción inicial de una condicional, sino en la reiteración, en la mayor parte de los poemas así comenzados, de una idéntica estructura retórica que era sostenida a lo largo del conjunto y que luego analizaré con ejemplos concretos.

² Rey, 1995, pp. 111-27.