

Formulaciones del mito en la poesía amorosa de Quevedo

David Gareth Walters
Universidad de Exeter

INTRODUCCIÓN

Casi todos los poemas que sobreviven de Quevedo aparecieron por primera vez en una de dos ediciones: *El Parnaso español* (1648) y *Las tres Musas últimas castellanas* (1670). Según la clasificación y los criterios de Blecua en sus ediciones de la obra quevedesca el número de poemas amorosos en la edición más temprana (135 poemas) representa el doble de los que figuran en la edición de 1670 (68 poemas)¹. Hay sin embargo una desproporción en cuanto a los poemas dedicados a Lisi entre estas ediciones: 55 (40%) en la edición de 1648 en comparación con solo 14 (20%) en la de 1670. Tal discrepancia también se da en el caso de los sonetos a la misma amada: 51 entre 101 (50%) en la edición de 1648, 14 entre 50 (28%) en la otra. Estos datos sirven para demostrar la importancia que González de Salas, amigo del poeta y editor de *El Parnaso español*, atribuía a los poemas a Lisi. Su concepción de estos como ciclo petrarquista —evidente en la manera en que él mismo ordenó los poemas— sin duda le animó a presentarlos como la joya en la corona de la poesía amorosa. De hecho, es cierto que había preparado para la publicación 13 de los 14 sonetos a Lisi que aparecieron en *Las tres Musas* ya que llevan títulos, práctica que Pedro Aldrete, sobrino del poeta y editor de la edición de 1670, no seguía². Es muy probable que González de Salas no se topase con estos 14 sonetos antes de la publicación de *El Parnaso español* y que pensara publicarlos en una de las tres partes restantes de la obra poética. Su muerte en 1651 le impidió realizar este trabajo y la tarea fue posteriormente emprendida por Aldrete, el cual había heredado los manuscritos quevedescos. Dado su entusiasmo por la secuencia poética parece inconcebible que González de Salas hubiera excluido estos poemas a Lisi tanto en principio como por razones de

¹ Quevedo, *Obra poética, Poesía original completa*. Las referencias a los textos siguen la numeración de ambas ediciones.

² Crosby, 1966, pp. 113-14.

calidad, sobre todo al no haber una obvia discrepancia cualitativa entre los sonetos a Lisi en las dos ediciones³.

Los poemas a Lisi que figuran en *El Parnaso español* aparecen como subdivisión de la cuarta parte de dicha edición, la *Musa Erato*, con su propia introducción. Pero el proceso de agrupar poemas también ocurre dentro de esta subdivisión. Al igual que el *Canzoniere* y los ciclos poéticos que derivan de él, los poemas a Lisi de la *Musa Erato* contienen pequeños grupos de poemas contruidos sobre la base de motivos parecidos, ya sea temas, imágenes o anécdotas ficticias. Tal procedimiento —una iniciativa de González de Salas según su propia admisión— era de esperar en esta sección de la *Musa Erato*⁴. Más inesperada es la adopción de la misma práctica para los restantes sonetos amorosos —es decir, los no dedicados a Lisi— en la misma parte de esta *Musa*.

Entre estos 50 sonetos⁵ podríamos distinguir tres subdivisiones, si bien es cierto que no forman compartimentos estancos: mitológica, ocasional (o de circunstancia) y filosófica. Tales categorías, otra vez con una tendencia a agruparse, también aparecen en el ciclo a Lisi. Entre los primeros poemas se nota la prominencia de mitos con un sentido positivo: el fénix, Hércules; hay lo que podríamos calificar de grupo neoplatónico; y algunos poemas de circunstancia, inspirados en su mayor parte por el poco conocido poeta italiano Luigi Groto⁶. Pero existe otra clase de poema —que propongo identificar y clasificar— que figura entre los sonetos a Lisi en la *Musa Erato* pero no entre los otros poemas amorosos de la misma parte del *Parnaso*. Este tipo, sin embargo, sí se encuentra entre los poemas amorosos no dedicados a Lisi en *Las tres Musas*. Además es una clase de poema que ciertos críticos han calificado de típicamente quevedesco, el tipo que ha provocado la famosa etiqueta de Dámaso Alonso «desgarrón afectivo» y que califica de «moderno»⁷.

Creo que la mejor manera de localizar y definir tal poema es mediante una investigación del tratamiento del mito —en el sentido más amplio de la palabra— en la poesía amorosa de Quevedo. Para realizar este propósito voy a dividir la utilización del mito en tres categorías: (I) el mito abierto o manifiesto; (II) el mito implícito o sumergido; (III) el mito creado o personal. Estas categorías podrían designarse más sucintamente: *analogia*, *simulacrum* y *scena*.

³ Walters, 1984, pp. 56-57.

⁴ Ver Quevedo, *Obra poética*, vol. 1, p. 117: «Confieso, pues, ahora, que advirtiendo el discurso enamorado, que se colige del contexto de esta sección, que yo reduje a la forma que hoy tiene, vine a persuadirme, que mucho quiso nuestro poeta, este su amor semejase al que habemos insinuado del Petrarca».

⁵ Quevedo, *Obra poética*, núms. 292-341.

⁶ Ver Fucilla, 1960, pp. 201-209.

⁷ Ver Alonso, 1950, p. 607: «El alma del lector moderno, ahíta de literatura, harta de Renacimiento y Barroquismo, en busca a través de los siglos de otra alma, iqué pocas veces se siente sacudida! Allá, al final de la Edad Media, está la fosca y turbia pasión de Ausias March; y aquí, en el principio del siglo XVII, el grito febril de Quevedo».

(1) «ANALOGIA»

El término «*analogía*» es suficientemente proteico para abarcar matices de distinción en el uso más directo del mito. Aparte de la implicación obviamente etimológica de la misma palabra española («analogía») sugiere la noción de ‘comparación’, mientras que la traducción latina del griego *ἀναλογία* también nos ofrece la idea de «proporción». En el segundo soneto de la *Musa Erato*⁸ hay un ejemplo de «*analogía*» en el sentido de comparación precisa o semejanza: «Compara con el Etna las propiedades de su amor», según reza el título de González de Salas. El concepto subyacente reside en la metáfora petrarquista del desdén femenino en términos de nieve o hielo, así:

Si yo no fuera a tanto mal nacido,
no tuvieras, ioh Etna!, semejante:
fuera hermoso monstruo sin segundo.
Mas como en alta nieve ardo encendido,
soy Encélado vivo y Etna amante,
y ardiente imitación de ti en el mundo. (vv. 9-14).

«Semejante» e «imitación» son los significantes clave para una definición de la realización del mito en este caso. Otra manera de describirla sería la identificación explícita, a diferencia de la identificación implícita en un soneto sobre el mito de Hero y Leandro:

Flota de cuantos rayos y centellas,
en puntas de oro, el ciego Amor derrama,
nada Leandro; y cuanto el Ponto brama
con olas, tanto gime por vencellas.

[...]

Vela y remeros es, nave sedienta,
mas no le aprovechó, pues, desatado,
Noto los campos líquidos violenta.
Ni volver puede, ni pasar a nado;
si llora, crece el mar y la tormenta:
que hasta poder llorar le fue vedado⁹.

Al igual que con el soneto de Garcilaso sobre el mismo asunto no es solo un poema puramente descriptivo o parnasiano. El último verso nos invita a relacionar el dilema del amante mitológico con el sujeto poético, condenado a sufrir en silencio. Pero más comunes que tales analogías implícitas —donde la imagen casi anega el referente— son los poemas donde destaca el concepto de proporción. Así en el siguiente soneto el amante equipara de una manera explícita su experiencia y sufrimiento con los fenómenos naturales, en su mayor parte realizados por medio de puntos de referencia mitológicos:

⁸ Quevedo, *Obra poética*, núm. 293.

⁹ Quevedo, *Obra poética*, núm. 311.

Si el día, por Faetón descaminado,
 hubiera todo el mar y aguas bebido,
 con el piadoso llanto que he vertido,
 las hubieran mis ojos renovado.

Si las legiones todas de los vientos
 guardar Ulises en prisión pudiera,
 mis suspiros sin fin otros formaran.

Si del infierno todos los tormentos,
 con su música, Orfeo suspendiera,
 otros mis penas nuevos inventaran¹⁰.

Este soneto está basado en la «*analogia*» en cuanto proporción. Sin embargo posee una estructura curiosa: en vez de funcionar según el principio de desarrollo o «*argumentatio*», consiste en una serie de enumeraciones cuyo efecto es intensificar un solo punto. La noción de proporción está inscrita muy precisamente en el poema, así la distribución de espacio entre el mundo exterior (los fenómenos naturales) y el interior (el amante) está lograda de una manera simétrica: 2 y 2 versos en los cuartetos, 2 y 1 versos en los tercetos.

Otro soneto de la *Musa Erato* se comporta de una manera inversa¹¹ delatando una tendencia opuesta: un modo de «*analogia*» que supone la desproporción. El título es otra vez elocuente («Ausente, se halla en pena más rigurosa que Tántalo») y sirve para explicar la paradoja de los primeros versos de los cuartetos: «Dichoso puedes, Tántalo, llamarte»; «Bien puedes en tus penas alegrarte». Porque es el sufrimiento del amante el que «tiene [...] / del reino de la noche mayor parte». El último terceto define en términos sencillos (y no todas las conclusiones quevedescas son difíciles o complejas) la razón de la ausencia de identidad: «pues tú tocas y ves la prenda amada; / yo, ardiendo, ni la toco ni la miro». Que tal clase de «*analogia*» sea la más común no debe sorprendernos si recordamos el gusto del amante petrarquista por la hipérbole y la auto-dramatización.

(II) «SIMULACRUM»

Al igual que «*analogia*» este término tiene varias asociaciones, incluso contradictorias. Para mi propósito no es tanto el sentido de ‘imagen’ o, aun menos, ‘retrato’ el que quiero utilizar sino connotaciones tales como «fantasma» o «sombra». Tengo en mente la idea de algo parcialmente escondido, aunque los sonetos que agrupo dentro de esta categoría revelan distintos grados de ocultación. En los cuartetos del siguiente soneto las actividades del amante están concebidas en términos de los mitos de Orfeo y Narciso injertados sobre conceptos petrarquistas:

Esforzaron mis ojos la corriente
 de este, si fértil, apacible río;

¹⁰ Quevedo, *Obra poética*, núm. 299, vv. 5-14.

¹¹ Quevedo, *Obra poética*, núm. 294.

y cantando frené su curso y brío:
 itanto puede el dolor en un ausente!
 Mireme incendio en esta clara fuente
 antes que la prendiese yelo frío,
 y vi que no es tan fiero el rostro mío
 que manche, ardiendo, el oro de tu frente¹².

El amante tiene poder para detener el curso de un río cuya corriente ha sido aumentada por la abundancia de lágrimas que ha vertido, mientras que su reflejo en las aguas de la fuente es de quien arde con la llama de amor pero sujeto al desdén de su dama. Esta versión de «*simulacrum*» —una que supone el disfraz más ligero— consta de alusión por paráfrasis. En otros dos sonetos de la *Musa Erato*, sin embargo, los mitos están más ocultos y surgen mediante un idéntico juego de palabras, o sea un modo de alusión léxica. La relación entre el mundo de las palabras y el mundo de las cosas era fundamental en la fabricación de mitos, y está presente tanto en Platón como en el Antiguo Testamento¹³. Ahora bien, no pretendo que haya una relación directa entre tal explotación extravagante de la etimología y el procedimiento específico de un poeta como Quevedo. No obstante, me parece que hay un interés parecido en la capacidad lúdica de las palabras para propósitos creativos en los dos sonetos quevedescos. Uno de estos es un soneto de circunstancia, que trata de cómo la amada se cubre los ojos con la mano¹⁴. Es un ejercicio en agudeza sostenida: un desarrollo pertinaz de la antítesis petrarquista según la cual el poeta medita sobre la manera en que el fuego emitido por los ojos de Aminta compite con la blanca helada de su mano a fin de ejercer control sobre él. El verso que me interesa viene del segundo cuarteto donde, partiendo de la idea de que el amor entra por los ojos, la metáfora del fuego aparece en una versión muy distintiva:

La vista frescos los incendios bebe,
 y, volcán, por las venas los dilata. (vv. 5-6)

La imagen del volcán es significativa no solo, como sugieren Arellano y Schwartz, porque sugiere el poder del amor¹⁵, sino también a causa de la aparente paradoja de un monte cuya cumbre está cubierta de nieve pero que, no obstante, es capaz de emitir llamas. Hay también un disfrazado juego de palabras mitológico: volcán / Vulcano y venas / Venus. Que este mismo juego de palabras aparezca en más dos sonetos me anima a creer que tal interpretación no es extravagante ya que de otra ma-

¹² Quevedo, *Obra poética*, núm. 318, vv. 1-8.

¹³ Por ejemplo, la semejanza entre las palabras griegas que significan 'cuerpo' y 'sepulcro' provoca la idea platónica de cómo el alma languidece en la cárcel del cuerpo y añora el día en que la muerte la liberará (*Cratilo*). De igual manera, la historia de cómo Sansón encontró miel en el cadáver de un león que había matado (*Jueces*, 14, 8) representa una manera de afirmar que la palabra hebrea que significa 'miel' se deriva de la palabra 'león'.

¹⁴ Quevedo, *Obra poética*, núm. 306.

¹⁵ Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, p. 137.

nera habría sido extraordinariamente coincidente. Uno de estos poemas es un soneto de la *Musa Erato* en el que el poeta niega con vehemencia la insistencia —en su opinión— irrazonable de la amada por la discreción y el silencio:

Arder sin voz de estrépito doliente
no puede el tronco duro inanimado;
el robre se lamenta, y, abrasado,
el pino gime al fuego, que no siente.
¿Y ordenas, Floris, que en tu llama ardiente 5
quede en muda ceniza desatado
mi corazón sensible y animado,
víctima de tus aras obediente?
Concédame tu fuego lo que al pino
y al robre les concede voraz llama: 10
piedad cabe en incendio que es divino.
Del volcán que en mis venas se derrama,
diga su ardor el llanto que fulmino;
mas no le sepa de mi voz la Fama¹⁶.

En este caso el lazo «volcán-venas» encarna el empuje emocional del soneto: sugiere una pasión no declarada pero incontenible que amenaza romper en un lamento desahogante. Pero quizás el ejemplo más elocuente de esta clase de «*simulacrum*» aparezca en un soneto a Lisi, publicado en *Las tres Musas*:

¿Ves con el polvo de la lid sangrienta
crecer el suelo y acortarse el día
en la celosa y dura valentía
de aquellos toros que el amor violenta?
¿No ves la sangre que el manchado alienta; 5
el humo que de la ancha frente envía
el toro negro, y la tenaz porfía
en que el amante corazón ostenta?
Pues si lo ves, ¡oh Lisi!, ¿por qué admiras
que cuando Amor enjuga mis entrañas 10
y mis venas, volcán, reviente en iras?
Son los toros capaces de sus sañas,
¿y no permites, cuando a Bato miras,
que yo ensordezca en llanto las montañas?¹⁷ .

El asunto de este soneto son los celos y trata la idea de que el amante desdeñado debería aceptar lo que le brinda la suerte sin quejarse. Al igual que con el otro soneto el amante expresa su indignación ante un requisito excesivo. ¿Por qué no le es permitido enfadarse por el desprecio injusto? Es mediante la imagen de los toros que el poeta evoca la idea de los celos, y en ese contexto la alusión a Vulcano y Venus posee

¹⁶ Quevedo, *Obra poética*, núm. 322.

¹⁷ Quevedo, *Obra poética*, núm. 497.

una resonancia apropiada: Vulcano, el marido ofendido a quien Venus le puso los cuernos.

El último ejemplo del modo de alusión mitológica que he designado «*simulacrum*» tiene que ver con la insinuación del mito por medio de la imagen. El primer soneto de la *Musa Erato* ha sido interpretado por varios críticos como exposición intrincada de otra antítesis petrarquista, basada en las isotopías del fuego y del agua:

Fuego a quien tanto mar ha respetado
y que, en desprecio de las ondas frías,
pasó abrigado en las entrañas mías,
después de haber mis ojos navegado, 5
merece ser al cielo trasladado,
nuevo esfuerzo del sol y de los días;
y entre las siempre amantes jerarquías,
en el pueblo de luz, arder clavado.
Dividir y apartar puede el camino;
mas cualquier paso del perdido amante 10
es quilate al amor puro y divino.
Yo dejo la alma atrás; llevo adelante,
desierto y solo, el cuerpo peregrino,
y a mí no traigo cosa semejante¹⁸.

No es, sin embargo, la dicotomía de fuego y agua la que se inscribe en este soneto sino más bien la de fuego y olas. De hecho, un punto de referencia para las imágenes y el tema es el soneto de Garcilaso sobre el mito de Leandro, el cual realza este mismo contraste: «Pasando el mar Leandro el animoso, / en amoroso fuego todo ardiendo»¹⁹. En efecto las olas constituyen la imagen clave del soneto y son el objeto de la petición patética de Leandro en el último terceto:

Ondas, pues no se escusa que yo muera,
dejadme allá llegar, y a la tornada
vuestro furor ejecutá en mi vida.

Además, de la misma manera en que el soneto quevedesco tiene el viaje, sea anecdótico o metafórico, como su punto de partida, el de Garcilaso empieza imaginando a Leandro como viajero²⁰. Sin embargo, Quevedo se desvía de su predecesor en la representación compleja de su pseudo-Leandro. El soneto de Garcilaso es implacablemente melancólico: se compone de una única hebra que sugiere un empuje narrativo. Contrariamente a este proceso, el soneto quevedesco no posee un hilo lineal: la imagen del viaje no produce los correspondientes indicadores secuenciales. De hecho, al final el concepto del viaje se ha asimilado

¹⁸ Quevedo, *Obra poética*, núm. 292. Este soneto ha sido analizado en detalle por, entre otros, Blanco, 1978, pp. 306-13; Pozuelo Yvancos, 1979, pp. 83-84; y Olivares, 1983, pp. 99-104.

¹⁹ Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, p. 65.

²⁰ El título del soneto quevedesco puesto por González de Salas reza así: «Amante ausente del sujeto amado después de larga navegación».

dentro de las consecuencias del viaje para el sujeto poético. Si el poema de Garcilaso representa una exteriorización continua de la experiencia amorosa mediante la figura explícita de Leandro, el implícito drama mitológico de Quevedo concluye con la interiorización emocional, procedimiento muy apto en el caso de un poema que funciona por el tratamiento del mito, designado aquí «*simulacrum*»²¹.

El último verso del soneto —«y a mí no traigo nada semejante»— demuestra la nítida distinción entre las categorías de «*analogía*» y «*simulacrum*». En la primera predominan semejanza y comparación mientras que en la segunda se evita este procedimiento: el poeta / amante / Leandro no consigue encontrar un correlativo adecuado para expresar su emoción. Tal incapacidad para formular un punto de referencia también indica que ahora nos conviene empezar a identificar la tercera y última categoría en el tratamiento del mito.

(III) «SCENA»

Otra distinción —en este caso entre «*analogía*» y «*scena*»— aparece en un soneto de la *Musa Erato*:

A todas partes que me vuelvo veo las amenazas de la llama ardiente, y en cualquiera lugar tengo presente tormento esquivo y burlador deseo.	
La vida es mi prisión y no lo creo; y al son del hierro, que perpetuamente pesado arrastro, y humedezco ausente, dentro en mí propio pruebo a ser Orfeo.	5
Hay en mi corazón furias y penas; en él es el Amor fuego y tirano, y yo padezco en mí la culpa mía. ¡Oh dueño sin piedad, que tal ordenas, pues, del castigo de enemiga mano, no es precio ni rescate l'armonía» ²² .	10

²¹ Cruz, 1988, pp. 84-89, sugiere que el mismo Garcilaso escribió un soneto sobre el mito de Hero y Leandro en forma explícita y otro (núm. 4) que empieza «Un rato se levanta mi esperanza» que trata el asunto de manera implícita. Concluye que este soneto es sintomático de «la importancia del mito implícito como retórica poética en la obra de Garcilaso». Tras establecer lazos intertextuales con Horacio y Boscán se enfoca en la *canzone* 37 de Petrarca, el último verso de la cual —«o spirito ignudo od uom di carne et d'ossa»— está traducida en el último verso del soneto 4 de Garcilaso: «desnudo espíritu o hombre en carne y hueso». De especial pertinencia para mi propia interpretación del primer soneto de la *Musa Erato* como ejemplo de «*simulacrum*» es la manera en que Cruz entiende el proceso creativo en la *canzone* de Petrarca. Ver Cruz, 1988, p. 88: «se vale del mito de Leandro para dar mayor realce a su propio dolor, transformándolo y convirtiéndolo en la expresión de su propia experiencia. Tal metamorfosis demuestra la técnica retórica que utiliza el poeta por medio de la alusión mitológica implícita en la *canzone*. Sin mencionar en absoluto el mito de Hero y Leandro, Petrarca esparce a través del poema ciertas referencias intertextuales que nos indican la huella de los dos amantes desdichados».

²² Ver Quevedo, *Obra poética*, núm. 297.

Describir tal poema como expresión del sufrimiento amoroso apenas le hace justicia. Al nivel puramente léxico, a una formulación convencional como «llama ardiente» le siguen designaciones más emotivas tales como «tormento esquivo» y «burlador deseo». Aun más significativa, sin embargo, es la manera en que el poeta reconoce que los mitos familiares pueden resultar inadecuados para su propósito. El cambio de énfasis entre el segundo cuarteto y el primer terceto es sorprendente: en vez de querer emular a Orfeo el poeta busca sustituirle. La localización del mito no es el Averno legendario sino el corazón del propio poeta, el cual suministra las formas de agresión y tormento. En efecto, el propio poeta es a final de cuentas tanto imagen como referente: «y yo padezco en mí la culpa mía». Dicho de otra manera, el poeta no solo funciona en lugar del mito, más bien es el lugar del mito: una «*scena*».

Muchos son los poemas quevedescos que caben dentro de esta categoría y delatan algunas de las características siguientes, las cuales están presentes en el soneto que acabo de citar:

a) la creación de un espacio para el drama emocional del poeta / amante.

b) la presencia de un personaje (o persona) quien ocupa este espacio (compárese la proyección freudiana).

c) como amalgama de (a) y (b), la concepción del cuerpo (o la vecindad del cuerpo) como el lugar de actividades y reacciones emocionales.

Estas características destacan más en algunos sonetos a Lisi colocados por González de Salas al final del ciclo. Aparte de estos poemas bastante conocidos, sin embargo, hay otros provenientes de *Las tres Musas* que el mismo editor casi ciertamente no había encontrado. Me dirijo primeramente al soneto que empieza «Del sol huyendo, el mismo sol buscaba»²³ el cual combina «*analogía*» y «*scena*». En los tercetos el poeta se compara a una salamandra y a un camaleón al intentar describir su experiencia amorosa. En el segundo cuarteto, sin embargo, el punto de referencia está interiorizado, aunque esto no le lleva a la formulación abstracta:

Fue tras su libertad mi vida esclava,
y corrió tras su vida el alma mía;
buscaron mis tinieblas a su día,
que dando luz al mismo sol andaba.

Al contrario, los verbos indican una realización física: un sentido de movimiento propicio a la noción de «*scena*», un espacio donde el amante puede actuar y aspirar. Aun más enérgico es el siguiente soneto en lo que se refiere a su léxico:

A fugitivas sombras doy abrazos;
en los sueños se cansa el alma mía;
paso luchando a solas noche y día

²³ Ver Quevedo, *Obra poética*, núm. 369.

con un trago que traigo entre mis brazos.
 Cuando le quiero más ceñir con lazos, 5
 y viendo mi sudor, se me desvía;
 vuelvo con nueva fuerza a mi porfía,
 y temas con amor me hacen pedazos.
 Voyme a vengar en una imagen vana
 que no se aparta de los ojos míos; 10
 búrlame, y de burlarme corre ufana.
 Empiézole a seguir, fáltanme bríos;
 y como de alcanzarla tengo gana,
 hago correr tras ella el llanto en ríos²⁴.

La idea de abrazar sombras al comienzo del soneto tiene ecos tanto de Marino como de Petrarca²⁵. El amante quevedesco, sin embargo, está dotado de una mayor capacidad para la actividad y la aventura: nos invita a pensar en las pruebas y tribulaciones de las figuras mitológicas, incluso las labores de Hércules. Mas el lugar —la «*scena*»— de los esfuerzos del amante es su realidad inmediata y constituye efectivamente la extensión de su propio cuerpo. Así hablar de tal concepción del mito como dramática no parece exagerado: se vislumbra la tendencia a la imaginación, es decir la creación de imágenes, la apropiación del espacio, y la propensión a los gestos.

Los dos sonetos precedentes de *Las tres Musas* también poseen características de «*scena*». El primer cuarteto de uno de ellos procede del rasgo convencional del monólogo interior poético por el cual el poeta se dirige a sus pensamientos y termina contemplando el espacio («apoyento») que él ocupa:

Aguarda, riguroso pensamiento,
 no pierdas el respeto a cuyo eres.
 Imagen, sol o sombra, ¿qué me quieres?
 Déjame sosegar en mi aposento²⁶.

La habitación del cuarto verso recuerda la predilección de John Donne por el espacio limitado o reducido²⁷. El otro soneto es notable porque combina —incluso alterna— dos metáforas que tienen que ver con espacios y escenas:

Quando a más sueño el alba me convida,
 el velador piloto Palinuro
 a voces rompe al natural seguro,
 tregua del mal, esfuerzo de la vida.
 ¿Qué furia armada, o qué legión vestida 5
 del miedo, o manto de la noche oscuro,
 sin armas deja el escuadrón seguro,
 a mí despierto, a mi razón dormida?

²⁴ Ver Quevedo, *Obra poética*, núm. 358.

²⁵ Quevedo, *Un Heráclito cristiano*, pp. 757-59.

²⁶ Ver Quevedo, *Obra poética*, núm. 357.

²⁷ Pando Canteli, 2000, pp. 51-55.

Algunos enemigos pensamientos,
corsarios en el mar de amor nacidos, 10
mi dormido batel han asaltado.
El alma toca al alarma a los sentidos;
mas como Amor los halla soñolientos,
es cada sombra un enemigo armado²⁸.

Una de estas metáforas –presente en la alusión mitológica del primer cuarteto y en el primer terceto– consiste en una imagen náutica; la otra, de índole militar, sugiere las imágenes violentas y fantasmagóricas de las pinturas del Bosco. No obstante, por muy deslumbrantes que sean las escenas conjuradas por el poeta, más que analogías visuales decorativas son más bien proyecciones, si no accesorios, del yo poético. El escuadrón del segundo cuarteto se relaciona con el yo y su razón; el batel atacado por los piratas es el poeta que duerme; el enemigo armado son las sombras que le circundan. En resumen, la connotación de extensión y elaboración resulta engañosa: este soneto, al igual que otros de esta categoría, se centra en el espacio reducido apto para el drama.

Me dirijo, finalmente a los sonetos mejor conocidos a Lisi, los cuales demuestran las características de «*scena*». Quizás el ejemplo más sencillo sea el que empieza «Colora abril el campo que mancilla»²⁹. La mayor parte de este poema está dedicado a una descripción de los efectos de la primavera sobre el mundo natural. En el último terceto descubrimos que tal resultado no se produce en el mundo interior del poeta:

Sólo no hay primavera en mis entrañas,
que habitadas de Amor arden infierno,
y bosque son de flechas y guadañas.

El procedimiento en este caso es semejante a «*analogía*», aunque los detalles cuadran con lo que he identificado como la creación de un mito personal. Otro soneto que se titula «Lamentación amorosa y postrero sentimiento de amante» utiliza de una manera más explícita la idea de espacio ocupado:

No me aflige morir; no he rehusado
acabar de vivir, ni he pretendido
alargar esta muerte que ha nacido
a un tiempo con la vida y el cuidado.
Siento haber de dejar deshabitado
cuerpo que amante espíritu ha ceñido;
desierto un corazón siempre encendido,
donde todo el Amor reinó hospedado³⁰.

Esta noción se aplica a las realizaciones tanto físicas («cuerpo») como metafóricas («corazón») de la pasión. Al igual que con los otros ejemplos de «*scena*» lo que sucede es que mientras que en otros lugares

²⁸ Ver Quevedo, *Obra poética*, núm. 356.

²⁹ Ver Quevedo, *Obra poética*, núm. 481.

³⁰ Ver Quevedo, *Obra poética*, núm. 479, vv. 1-8.

la extensión de lo abstracto a lo pictórico depende del mito clásico aquí acaece mediante una transformación imaginativa de la realidad inmediata, de objetos que o son parte del poeta o están cercanos a él.

Los mejores ejemplos de «*scena*» son, a mi parecer, dos sonetos —piezas compañeras— que aparecen casi al final del ciclo a Lisi. En el primero de estos la imagen de la habitación está combinada con la del alimento:

En los claustros de l'alma la herida
yace callada; mas consume, hambrienta
la vida, que en mis venas alimenta
llama, por las medulas extendida.
Bebe el ardor, hidrópica, mi vida, 5
que ya, ceniza amante y macilenta,
cadáver del incendio hermoso, ostenta
su luz en humo y noche fallecida.
La gente esquivo y me es horror el día;
dilato en largas voces negro llanto, 10
que a sordo mar mi ardiente pena envía.
A los suspiros di la voz del canto;
la confusión inunda l'alma mía;
mi corazón es reino del espanto³¹.

Lo que llama la atención es la manera en que la riqueza léxica no perjudica la coherencia. Además, este soneto encarna la dramatización ya que las palabras del amante se acercan al monólogo teatral: uno podría muy bien imaginar esta «*scena*» en términos de un momento de auto-reflexión en la comedia. El poeta incluso parece dispuesto a sacrificar su arte: convierte su capacidad lírica («voz del canto») en una expresión más apropiadamente dramática («suspiros»). El primer terceto del otro soneto también tiene la impronta de un soliloquio:

Amor me ocupa el seso y los sentidos;
absorto estoy en éxtasi amoroso;
no me concede tregua ni reposo
esta guerra civil de los nacidos.
Explayose el raudal de mis gemidos 5
por el grande distrito y doloroso
del corazón, en su penar dichoso,
y mis memorias anegó en olvidos.
Todo soy ruinas, todo soy destrozos,
escándalo funesto a los amantes, 10
que fabrican de lástimas sus gozos.
Los que han de ser y los que fueron antes,
estudien su salud en mis sollozos,
y envidien mi dolor, si son constantes³².

La imagen de la inundación, presente en el soneto precedente, genera aquí una metáfora elaborada, una que abarca «el grande distrito y

³¹ Ver Quevedo, *Obra poética*, núm. 485.

³² Ver Quevedo, *Obra poética*, núm. 486.

doloroso / del corazón», formulación sumamente elocuente de la «*scena*» del mito personal. Al igual que el soneto que empieza «No me aflige morir»³³, esta realización de la experiencia amorosa colocada en el espacio de un mito creado sigue un cuarteto inicial formulado en términos abstractos y que forma una complemento estético y emocional. El rasgo más distintivo del soneto «Amor me ocupa el seso y los sentidos», sin embargo, se encuentra en el último terceto. Los otros sonetos que se han servido del mito en todas las categorías que he formulado tienen implícitamente la capacidad de hacer que el lector se maraville o se inquiete, o sea, sugieren asombro o escarmiento. En este soneto ambos conceptos aparecen de una manera explícita: al «*exemplum*» del verso penúltimo le sigue y le contradice la «*admiratio*» del último, lo que resulta ser una secuencia psicológicamente sorprendente: se podría pensar que la progresión habría sucedido a la inversa ya que el arrepentimiento suele figurar al final de tal proceso. Pocas veces en la lírica descubriremos que el auto-análisis vaya acompañado de una retórica tan apropiada.

CONCLUSIÓN

El principal objetivo de este ensayo ha sido intentar una categorización del tratamiento y utilización del mito en la poesía amorosa de Quevedo. Como resultado de esta investigación, sin embargo, hemos descubierto que los poemas que poseen las características que nos invitan a colocarlos dentro de la categoría de «*scena*» aparecen con mayor frecuencia en dos partes de su producción: en los sonetos a Lisi incluidos en la *Musa Erato* de *El Parnaso español* y en sonetos amorosos no dirigidos a Lisi primeramente publicados en *Las tres Musas últimas*, la edición complementaria. Como consecuencia de tal estudio me atrevo a sugerir que el énfasis sobre las deficiencias editoriales de la edición complementaria de Pedro Aldrete ha tenido un efecto desafortunado: ha hecho que los quevedistas subestimen tanto la calidad artística como la importancia de los poemas de dicha edición³⁴. Así espero que estas observaciones mías sobre el mito sirvan para corregir esta percepción injusta y alienten a otros para que dediquen más atención a los poemas amorosos que figuran en *Las tres Musas*.

³³ Ver Quevedo, *Obra poética*, núm. 479.

³⁴ Es de notar que Jauralde no incluye ni un solo poema de la Musa Séptima de *Las tres Musas* —la sección que contiene poemas amorosos— en su reciente antología de la poesía de Quevedo, *Antología poética*.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, D., «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo», en *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1950, pp. 531-618.
- Blanco, C., «“Cerrar podrá mis ojos...”: tradición y originalidad», en *Francisco de Quevedo*, ed. C. Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 300-18.
- Crosby, J. O., «La huella de González de Salas en la poesía de Quevedo editada por Pedro Aldrete», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino. Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, ed. J. Homer Herriott, et al, Madrid, Castalia, vol. 1, 1966, pp. 111-23.
- Cruz, A. J., *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscón y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins, 1988.
- Fucilla, J. G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, Revista de Filología Española, 1960.
- Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, ed. E. L. Rivers, Madrid, Castalia, 1972.
- Olivares, J., *The Love Poetry of Francisco de Quevedo*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- Pando Canteli, M. J., «The poetics of space in Donne's love poetry», *John Donne Journal*, 19, 2000, pp. 45-57.
- Pozuelo Yvancos, J. M., *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1979.
- Quevedo, F. de, *Antología poética*, ed. P. Jauralde, Madrid, Espasa Calpe, 2002.
- Quevedo, F. de, *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
- Quevedo, F. de, *Poesía original completa*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.
- Quevedo, F. de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.
- Walters, D., «Una nueva ordenación de los poemas a Lisi de Quevedo», *Crítica*, 27, 1984, pp. 55-70.