

La poesía amorosa de Quevedo: «la entiende l'alma, el corazón la siente»

Rosa Navarro Durán
Universidad de Barcelona

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 12, 2008, pp. 159-173]

En este espacio tan vivido por Francisco de Quevedo, Torre de Juan Abad, que existe en la historia de la literatura gracias a él, y en este umbral que piso gracias a la generosidad de Rosa Regás, mis dudosos pasos sólo pueden llevarme a formular una invitación: la lectura de su obra. Y nada mejor para compartir este tiempo de homenaje al extraordinario escritor que adentrarse por ese bosque de intensísima belleza que es su poesía amorosa. No he podido más que escoger un verso suyo para expresar los efectos en el lector de esta poesía: «la entiende l'alma, el corazón la siente».

Pero antes, voy a hablar brevemente del lugar en el que se situaban los poetas áureos al escribir su poesía amorosa, porque no iba a ser el mismo desde donde escribirían los poetas románticos dos siglos más tarde. Hoy no es fácil pensar en que el poeta puede no sentir lo que dice o que lleva puesta una máscara en el poema.

El poeta en la Edad de Oro no hablaba de sus vivencias amorosas, sino que partía de una historia amorosa literaria, de lo que Fernando de Herrera llamaba el «argumento de amor». Siempre se lamenta en los poemas un yo poético enamorado sin esperanza alguna de una dama bellísima y desdeñosa. Y escriben así Quevedo y Góngora, y antes Garcilaso o Aldana o Herrera... La única excepción podría ser Lope, para el que amar y hacer versos era lo mismo, pero incluso él sigue casi siempre la senda de todos los demás y recrea parecida historia. El romántico ya hablará de sí mismo, y fundirá su yo con el yo poético en el momento de la escritura; aunque, como sabemos, todos somos una sucesión de yoes: ayer fuimos otros.

La recreación de ese idilio imposible entre un yo poético sintiente –no tiene retrato exterior, sólo interior– y una dama bellísima, que nunca le hace caso, permite a los poetas áureos alcanzar el objetivo que pretendían: demostrar que la lengua vulgar, el castellano, tenía la misma

capacidad expresiva que el latín. Le aplican el arte de la elocuencia, la enriquecen con la imitación de los escritores grecolatinos e italianos, y el resultado es sencillamente espectacular.

La poesía se convierte en juego ingenioso y a la vez en hondísima sugestión de sentimientos: admira y asombra al que puede entenderla, al culto que conoce el arte que domina el poeta. Todos ellos parten de una afirmación platónica: lo difícil da placer; lo que cuesta entender, cuando se logra, aumenta el gusto. Lo decía muy bien en *El cortesano* de Baltasar Castiglione miser Federico Fregoso hablando con el conde Ludovico de Canosa:

Si en el escribir las palabras escritas alcanzan una poca de dificultad o (por mejor decir) una cierta agudeza sustancial y secreta, y no son así tan comunes como aquellas que se usan en el hablar ordinario, dan ciertamente mayor autoridad a lo que se escribe, y hacen que quien lee no sólo está más atento y más sobre sí, pero aun mejor considera y con mayor hervor gusta del ingenio y doctrina del que escribe; y trabajando un poco con su buen juicio, recibe aquel deleite que hay en entender las cosas difíciles¹.

Si se unen estas dos ideas: que hay que escribir difícil para que el lector culto se complazca en desentrañar esa dificultad, y que además sólo con el arte de la elocuencia se logra poner de manifiesto la belleza expresiva de la lengua, nos damos cuenta de qué estaban haciendo los poetas áureos: dignificar la lengua con su creación, en donde brilla el arte retórica, y a la vez escribir para unos pocos cultos, para que gozasen con la riqueza de alusiones, con la superposición de imágenes y metáforas.

Hay un concepto —que hoy nos resulta extraño aplicado a la lengua literaria— que es esencial para entender esa poesía: la evolución hacia esa meta de perfección que aspiraban para la lengua romance. Herrera en sus *Anotaciones* a Garcilaso parte de esa idea, de que la lengua literaria se iba perfeccionando con la creación de los grandes escritores: «Ya osamos navegar el anchísimo océano y descubrir los tesoros de que estuvieron ajenos nuestros padres y sin conocimiento alguno de ellos»². Por eso se atreve a corregir a Garcilaso, porque la lengua en el tiempo del poeta toledano no estaba aún tan perfecta como en el suyo (por ejemplo, les sonaba aún bien las rimas en palabras agudas, que ellos ya rechazaban)³.

Así Góngora, con razón, puede comparar lo que ha hecho en sus *Soledades* con lo que hizo Ovidio en sus *Metamorfosis* (o *Transformaciones*, como él dice):

De honroso, en dos maneras considero me ha sido honrosa esta poesía [las *Soledades*]: si entendida para los doctos, causarme ha autoridad, siendo lance forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a la perfección y alteza de la latina⁴.

¹ Castiglione, *El cortesano*, p. 152.

² Gallego Morell, 1972, pp. 522-523.

³ Véase Rico, 1983.

⁴ Góngora, *Obras completas*, II, p. 297.

No hay ambigüedad alguna en la afirmación de Góngora: gracias a él el castellano puede equipararse al latín como lengua literaria.

Y llego ya al final, en ese preámbulo teórico, para que se entienda el arte de la dificultad de los poetas áureos⁵. Sólo se puede alcanzar esa cima llevando al extremo el arte de la elocuencia si el lector no tiene que averiguar qué se dice, sino sólo cómo se dice. Si los poetas hubieran cantado a mujeres rubias, morenas y castañas, el lector no hubiera tenido la clave para descifrar las metáforas que se crean a partir de la siempre rubia y ondulada cabellera de la dama cantada. Si ella hubiera hecho caso a veces al poeta y otras no, el lector tendría primero que saber cuál era la situación amorosa vivida por el escritor, y para ello no podía avanzar por una selva de metáforas y otras figuras retóricas.

Pero el argumento de amor siempre es el mismo: sabemos ya quiénes son sus personajes antes de empezar a leer un poema amoroso. No es posible encontrarnos con una dama de pelo castaño que habla del amor que siente por un caballero que le corresponde. El yo de todos los poemas amorosos es siempre masculino y habla del dolor inmenso que siente por una dama rubia, blanca, bellísima, que tal vez una vez le miró, pero que nunca más ha mostrado el mínimo sentimiento favorable hacia su adorador, que muere penando por ella.

Con esa base, podemos ya adentrarnos por la poesía amorosa de Quevedo, y, con unas cuantas claves, podremos llegar a desentrañar el juego artificioso del poeta que nos ofrece creaciones inolvidables.

I. «RELÁMPAGOS DE ROSA CARMESÍES»

En la poesía áurea, el retrato de la dama nos ofrece una primera metamorfosis, porque vemos la transformación de su «rara» –extraordinaria– belleza en naturaleza, en piedras preciosas, partiendo del color de su rostro⁶. Su cabello es oro, es luz, es fuego; sus labios, rojos, son grana, son púrpura, y su tez es nieve matizada por las rosas, las flores, de sus mejillas. Ella es suma belleza, luz, sol.

Quevedo nos ofrece algún soneto en donde las claves están a la vista, como el que comienza exhortando al navegante que va a buscar tesoros a Oriente que se detenga, que no vaya tan lejos:

detente aquí, no pases adelante;
hártate de tesoros, brevemente,
en donde Lisi peina de su frente
hebra sutil en ondas fulminante.

El oro lo encontrará en el cabello de Lisi, pero también hallará otras piedras preciosas en otras partes de su rostro:

⁵ Ver Navarro Durán, 1991.

⁶ Ver González Quintas, 2005.

Si buscas perlas, más descubre ufana
su risa que Colón en el mar de ellas;
si grana, a Tiro dan sus labios grana⁷.

Si el hombre es mundo abreviado, la dama tiene «brevemente» en su bellissimo rostro todas esas riquezas que el navegante codicioso se afana en buscar tan lejos y con tanto peligro.

A partir de ese concepto de síntesis, de riquezas abreviadas en la belleza de la dama, llegamos a otro soneto, ya mucho más difícil, en donde el ingenio del poeta barroco consigue altas cimas de belleza e ingenio. Parte de una situación precisa, de una circunstancia concreta: el yo poético lleva el retrato de su amada Lisi en una sortija. ¿Qué sucede entonces? Sencillamente esta maravilla:

En breve cárcel traigo aprisionado,
con toda su familia de oro ardiente,
el cerco de la luz resplandeciente,
y grande imperio del Amor cerrado.

La dama es el sol, por tanto, trae aprisionado «en breve cárcel» (el anillo que tiene el retrato) ese astro. Pero la dama es también cielo, de ahí que siga diciendo:

Traigo el campo que pacen estrellado
las fieras altas de la piel luciente...

Porque su enemigo, otro genial poeta, Góngora, comenzaba sus *Soledades* hablando del Tauro –o toro–, del signo del Zodíaco, como el animal que paca estrellas en campos de zafiro, forma que adoptó Júpiter al raptar a Europa: «Era del año la estación florida / en que el mentido robador de Europa / (media luna las armas de su frente, / y el Sol todo los rayos de su pelo), / luciente honor del cielo, / en campos de zafiro paca estrellas»⁸.

En la sortija tiene, pues aprisionado el sol y el mismo cielo. Y tendrá también encerradas todas las perlas que se asociaban con las Indias:

Traigo todas las Indias en mi mano,
perlas que, en un diamante, por rubíes,
pronuncian con desdén sonoro yelo;
y razonan tal vez fuego tirano
relámpagos de risa carmesíes,
auroras, gala y presunción del cielo⁹.

Los dientes son perlas, pero la boca no dice más que desdenes y desprecios, de ahí que sea dura como un diamante; los pronuncia por los labios, rojos como rubíes. Y la sonrisa de esa dama se convierte en esa maravilla nunca oída ni vista hasta ese momento: «relámpagos de risa carmesíes». Ya no podremos dejar de verla. También Flori se reía con

⁷ Quevedo, *Obra poética*, I, p. 641.

⁸ Góngora, *Soledades*, pp. 195-197.

⁹ Quevedo, *Obra poética*, I, pp. 652-653.

relámpagos de púrpura: «Y cuando con relámpagos te ríes / de púrpura», y vencía a unos claveles, que quedaban marchitos renunciando a la competencia con ese rojo único de los labios de la dama¹⁰.

Su belleza es tal que confunde a las mismas abejas, que se acercan a sus mejillas a libar las que creen flores; así se lo dice el yo lírico a Lisi, «cortando flores y rodeada de abejas»:

Haces hermoso engaño a las abejas,
que cortejan solícitas tus flores;
llaman a su codicia tus colores:
su instinto burlas y su error festejas¹¹.

Ese engaño parte de una interpretación literal de la metáfora: sus mejillas son flores, y así lo creen las mismas abejas.

Mucho más compleja es la adoración del yo poético, seducido por lo que dice Lisis y por esa belleza de su rostro, cuando dice:

Doctas sirenas en veneno tiro
con tus labios pronuncian melodía;
y en incendios de nieve hermosa y fría,
adora primaveras mi delirio¹².

Las palabras de la amada son melodía que pronuncian «doctas sirenas», y sabemos de la fuerza de seducción de esas aves mitológicas que llevaban a los navegantes a la muerte; pero en Lisis esa muerte llega por «veneno tiro», es decir, por sus labios, rojos como púrpura, que se fabricaba en Tiro, la ciudad fenicia. Y el delirio del yo poético le lleva a adorar «primaveras» —y volvemos a esas flores que confunden a las mismas abejas— pero lo hace en «incendios de nieve hermosa y fría», porque el fuego amoroso que le consume le lleva a vivir como incendios la bellísima tez blanca de su amada, que es «nieve hermosa», y también «fría», no como epíteto a la nieve, sino por su crueldad desdeñosa. Quevedo llega a la fusión de imposibles y lo hace apoyándose fielmente en el código fosilizado de la poesía amorosa.

2. UN BOSQUE DE FLECHAS Y CUADAÑAS

Podría seguir hablándoles del «hermosísimo invierno de mi vida» como la llama el yo poético porque su frialdad desdeñosa la convierte en hielo y, por tanto, en invierno, eso sí, hermosísimo. Pero voy ahora a llevarles hasta la voz que mira esa belleza infinita, hasta el yo poético, que nunca tiene perfil físico, rostro, sino que es sólo sentimiento, y lo alberga en un interior que también sufre continuas metamorfosis porque está subordinado a ese sentir que lo devora y que le da la razón de ser y le lleva al no ser, a ese fuego que es el amor que arde en sus venas y que ve él en todas partes:

¹⁰ Quevedo, *Obra poética*, I, p. 514.

¹¹ Quevedo, *Obra poética*, I, p. 677.

¹² Quevedo, *Obra poética*, I, p. 665.

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.

Hay en mi corazón furias y penas;
 en él es el Amor fuego y tirano,
 y yo padezco en mí la culpa mía¹³.

Su vida es su prisión, su corazón está lleno de furias y penas, y en él reina, tirano, el fuego amoroso. Su interior se ha convertido en el Hades, y él mismo intenta suspender sus penas siendo Orfeo, cantando al son del hierro que lo encadena, del mismo modo que la armonía de la música órfica hizo que se olvidaran un rato de sus tormentos todos lo que penaban en ese reino de las sombras. Se desdobra, pues, en el atormentado y en quien intenta que ese mismo dolor desaparezca.

Ese espacio interior del sentimiento se convierte en un ámbito cambiante, siempre morada del dolor intenso o de quien lo causa, el Amor. En un apóstrofe al Vesubio (que comienza «Salamandra frondosa y bien poblada», porque la salamandra, según los bestiarios, podía vivir en el fuego), acaba exclamando en el terceto final:

¡Oh monte, emulación de mis gemidos:
 pues yo en el corazón, y tú en las cuevas,
 callamos los volcanes florecidos¹⁴!

El Vesubio le imita en su silencioso fuego interno, porque ambos callan «los volcanes florecidos». El interior del yo poético se transforma en estancia de un volcán que no puede dejarse oír, es el fuego amoroso que le consume y que se derramará por sus venas; así se describe en el soneto «Arder sin voz de estrépito doliente»: «Del volcán que en mis venas se derrama»¹⁵. O que acabará convirtiéndose en polvo las médulas de sus huesos: «medulas que han gloriosamente ardido» y «polvo serán, mas polvo enamorado»¹⁶, como dice uno de los endecasílabos más bellos de nuestra literatura.

Siguiendo el camino de Petrarca, a quien tanto admiraba Quevedo, en otro soneto («Colora abril el campo que mancilla»), el yo poético ve cómo la primavera llena de color el campo y oye la armoniosa voz de las aguas del arroyo, libres del hielo invernal. Sólo su interior no goza de esa metamorfosis cíclica, y vemos en él uno de los más impresionantes paisajes morales nunca descritos:

¹³ Quevedo, *Obra poética*, I, pp. 489-490.

¹⁴ Quevedo, *Obra poética*, I, p. 493.

¹⁵ Quevedo, *Obra poética*, I, p. 504.

¹⁶ Quevedo, *Obra poética*, I, p. 657.

Sólo no hay primavera en mis entrañas,
que, habitadas de Amor, arden infierno,
y bosque son de flechas y guadañas¹⁷.

Sus entrañas pueden esconder un volcán o ser un bosque de flechas y guadañas, fundidos Amor y Muerte en esa verticalidad hiriente, en ese paisaje interior.

Su alma además es el ámbito que encierra la herida que consume su vida:

En los claustros de l'alma la herida
yace callada; mas consume, hambrienta,
la vida, que en mis venas alimenta
llama por las medulas extendida¹⁸.

Y encontramos de nuevo ese tormento amoroso tan hondo que se muestra como fuego que se extiende por el interior de sus huesos. El fin del soneto nos lleva otra vez a ese Hades en el que él mismo se interna buscando apaciguar las insoportables penas con su canto: «mi corazón es reino del espanto».

El yo lírico no huye de la muerte, ni siente el fin de la vida; pero sí le duele dejar vacío ese ámbito en donde el Amor reina:

No me aflige morir; no he rehusado
acabar de morir 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 hospedado¹⁹.

La voz del poema resuena así en un espacio inmenso, donde el Amor reina, que se quedará vacío, despoblado, sin su bosque de flechas y guadañas, con la muerte; aunque ese amor tan intenso puede incluso atravesar el río del olvido, y perdurar: «nadar sabe mi llama la agua fría / y perder el respeto a ley severa»²⁰.

Ese ámbito interior donde mora el sentimiento es a la vez reino del espanto, claustro de la herida que le consume, volcán que no puede estallar; es, en suma, fuego y dolor, muerte viva, pero también, razón de su ser y del canto del poeta.

3. «SER DIOS Y ENFERMEDAD, ¿CÓMO ES DECENTE?»

Juan de Valdés, en su *Diálogo de la lengua*, habla de la incorporación de la palabra *decoro* al castellano. Pone en boca del personaje Valdés la

¹⁷ Quevedo, *Obra poética*, I, p. 663.

¹⁸ Quevedo, *Obra poética*, I, p. 666.

¹⁹ Quevedo, *Obra poética*, I, pp. 661-662.

²⁰ Quevedo, *Obra poética*, I, p. 657.

voluntad de tomar del latín unas palabras, y entre ellas, *decoro*, y define el concepto así:

Quando queremos decir que uno se gobierna en su manera de vivir conforme al estado y condición que tiene, decimos que «guarda el decoro»; es propio este vocablo de los representantes de las comedias, los cuales entonces se decía que guardaban bien el decoro, cuando guardaban lo que convenía a las personas que representaban²¹.

La palabra ya la había usado Torres Naharro en el proemio a la *Propalladia*, partiendo de Horacio, y había glosado su contenido. El origen del término está, en efecto, en el *Ars poetica* horaciana. La comedia no quiere versos trágicos ni el verso familiar conviene a la cena horrenda de Tiestes, es decir, a la tragedia; que cada cosa esté en el lugar que le toca, con decoro: «*singula quaeque locum teneant sortita decenter*», v. 91. No es lo mismo que hable un dios o que hable un héroe, un viejo caduco o un joven en plenitud de sus fuerzas...; el escritor tiene que seguir fielmente la fama o inventar personajes que se correspondan con ella, «*aut famam sequere aut sibi conuenientia finge*», v. 119. Aquiles tiene que ser atrevido, insolente, implacable, impetuoso, que proclame a grandes voces que las leyes no se hicieron para él y confíe la justicia a las armas; y Medea debe ser feroz e inflexible. Pero si el comediógrafo se atreve a crear un asunto nuevo y un personaje, deben ser iguales al comienzo que al final, para que respondan a lo que son, «*seruetur ad imum / qualis ab incepto processerit et sibi constet*», vv. 126-127.

Algo semejante dice Horacio a propósito de la edad de los personajes y de sus características: hay que subrayar las costumbres propias de cada una de las edades y dar el carácter adecuado a las naturalezas que cambian y a los años: para que no se le dé a un niño papeles de joven o a éste de un viejo, hay que tener en cuenta lo que conviene a cada una de las edades. En estos pasajes del *Ars poetica*, aparecen *decenter*, *decor*, palabras que están en la base del término *decoro*. Sólo con esa acepción del adjetivo *decente* se entiende lo que le dirá, en un espléndido soneto de Quevedo, el yo poético al Amor, después de haberle recordado su condición de dios:

¿por qué bebes mis venas, fiebre ardiente,
y habitas las medulas de mis huesos?
Ser dios y enfermedad ¿cómo es *decente*?²².

Esa falta de «decoro» del Amor será uno de los rasgos más geniales de la poesía amorosa del madrileño. ¡Cómo puede ser dios y a la vez una enfermedad, la fiebre que le consume! Antes le ha recordado como fue su madre Venus, la diosa de la hermosura; y sus abuelos, «herida deshonesta y la blancura / de la espuma del mar»; y nunca se ha desmitificado con tanto ingenio y belleza la historia del nacimiento de Venus: el

²¹ Valdés, *Diálogo de la lengua*, p. 220.

²² Quevedo, *Obra poética*, I, p. 497.

semen de los órganos sexuales cortados de Urano –la herida deshonestata– fructificó la espuma del mar. (La mitología es un elemento esencial del código que poetas y lectores compartían).

La indignación que le causa ese Amor que deja libre a Floralba y le tiene a él encadenado se plasma en un soneto de lengua satírica, pero plenamente amoroso por su asunto. Al yo poético se le va la mano contra ese dios, y sus improprios alcanzan también a su madre:

¿Tú, dios, tirano y ciego Amor? Primero
adoraré por dios la sombra vana.
Hijo de aquella adúltera profana,
dudoso mayorazgo de un herrero;
viejo de tantos siglos embustero,
lampiño más allá de barba cana;
peste sabrosa de la vida humana,
pajarito de plumas de tintero,
¿dejas libre a Floralba, y en sus manos
me prendes, donde ardiendo en nieve, enjugo
mis venas con incendios inhumanos?
Si quieres coger fruto, dios verdugo,
aprende a labrador de los villanos:
que dos novillos uncen en un yugo²³.

No hace falta glosar el consejo que le da, furioso, al tirano Amor: sólo se consigue que fructifique el campo labrándolo con dos novillos unidos en un yugo, o disparando flechas de oro –y no de plomo– a los dos; no sólo a él, sino también a la esquivia Floralba. Ni tampoco es necesario –creo– poner en otras palabras lo que dice de su madre. Me quedo en ese remachar su condición de enfermedad placentera: «peste sabrosa de la vida humana», y ese asombroso «pajarito de plumas de tintero», que sólo pudo imaginar el genial Quevedo. Si el Amor tiene alas y vuela, es pájaro, pero sus plumas lo son de tintero, con doble juego: porque con las plumas de ave se escribía, pero también porque los tinteros se hacían de cuerno, y está apuntando con ello a lo mismo que en sus poemas satíricos: a los cornudos.

Se despachará contra ese Amor que no sabe doblegar a su amada en otro soneto, igualmente indecoroso como apóstrofe a un dios. Parte de la duda de su condición de tal para desembocar en otra desmitificación ingeniosísima:

Si dios eres, Amor, ¿cuál es tu cielo?
Si señor, ¿de qué renta y de qué estados?
¿Adónde están tus siervos y criados?
¿Dónde tienes tu asiento en este suelo?
Si te disfraza nuestro mortal velo,
¿cuáles son tus desiertos y apartados?
Si rico, ¿dó tus bienes desvinculados?
¿Cómo te veo desnudo al sol y al yelo?

²³ Quevedo, *Obra poética*, I, p. 507.

¿Sabes qué me parece, Amor, de aquesto?
 Que el pintarte con alas y vendado
 es que de ti el pintor y el mundo juega;
 y yo también, pues sólo el rostro honesto
 de mi Lisis así te ha acobardado:
 que pareces, Amor, gallina ciega²⁴.

No ha podido con Lisis; el Amor está acobardado; es, por tanto, «gallina», y «ciega» puesto que lleva los ojos vendados; pero a la vez están jugando con él a la gallina ciega. El Amor llega a ser «pajarito de plumas de tintero» o «gallina ciega» en boca del yo poético, furioso porque las flechas del dios son incapaces de doblegar el pecho de la desdenosa dama, como le dirá en «Amor, preven el arco y la saeta», que se cierra con «no permitas, despreciado, / que tu poder desmienta Lisis dura»²⁵.

El amor es esclavo de Lisi –le dirá en otro soneto– y, por tanto, no puede ser dios. No sólo le dice adiós porque él no está dispuesto a servir a un esclavo, sino que le dice que puede ya cerrar su palacio; y su padre, el herrero Vulcano, tendrá que forjar no rayos, sino grillos que lo aprisionen según su condición de esclavo exige:

Quédate a Dios, Amor, pues no lo eres;
 que servir a quien sirve es vil locura.
 Esclavo eres de Lisi en prisión dura,
 ¿Y que te sirva yo de esclavo quieres?
 Ni templo habites ni holocausto esperes,
 pues yaces, sacrificio a la hermosura
 de aquella vista que me abrasa pura,
 donde, ardiendo, con flechas y arco mueres.
 El virote, que fue peso a tu aljaba,
 en tu cuello te muestre fugitivo,
 de humana majestad, deidad esclava.
 Cierra el palacio en otro tiempo altivo;
 forje grillos tu padre, que forjaba
 para tu enojo el rayo vengativo²⁶.

No va a tener templo ni holocausto, pues él mismo es sacrificio a la belleza de la mirada de la dama, y muere él también ardiendo. El virote, flecha con casquillo, se ha convertido en hierro que se pone en el cuello del esclavo –que ambos sentidos puede tener el término–, y así indica su condición de fugitivo «de humana majestad», y él es, en cambio, «deidad esclava»: la fuerza de la mirada de la belleza de la dama sojuzga al mismo dios. Y el final contiene ese «Cierra el palacio» que supone la cumbre de la ingeniosa idea y del espléndido soneto.

También la dama se verá alcanzada por esa falta de decoro del lenguaje; va a ser homicida porque le provoca la muerte al yo lírico, y también su verdugo, a quien a la vez él adora: «¡Triste de mí, que mi

²⁴ Quevedo, *Obra poética*, I, p. 678.

²⁵ Quevedo, *Obra poética*, I, p. 673.

²⁶ Quevedo, *Obra poética*, I, pp. 654-655.

verdugo adoro!», se lamenta²⁷. Y la llamará «ministro hermoso de mi muerte» y, como a tal, como a su verdugo, le entregará sus vestidos; así se lo dice en una estancia de la canción «Besando mis prisiones»:

Y pues te son debidos,
como a ministro hermoso de mi muerte,
recibe mis vestidos,
que, para más dolor, quiso mi suerte
que a mi verdugo fiero,
en pago de matarme, haga heredero²⁸.

Tal vez la cumbre de expresión «indecorosa» en estos poemas amorosos será llamar «retraída» a la dama como si fuera un delincuente refugiado en la iglesia. Se lo dice además en un soneto de comienzo petrarquista en donde imita el enamoramiento de Petrarca por Laura en la iglesia de Santa Clara de Aviñón:

Aunque cualquier lugar donde estuvieras
templo, pues yo te adoro, le tornarás,
ídolo hermoso, en cuyas nobles aras
no fuera justo que otra ofrenda vieras,
templo fue del señor de las esferas
donde sentí las dos primeras jaras
que afiló Amor en esas luces raras,
bastantes a que más valor vencieras²⁹.

Se enamora de ella en el «templo del señor de las esferas», es decir, en una iglesia (Quevedo recuerda a fray Luis, al que editó), donde sienten las dos primeras flechas que Amor afila en los ojos de la dama. En esa iglesia cambia la adoración a Dios por la idolatría a la dama y ve en ese lugar la muerte:

Volví la adoración idolatría,
troqué por alta mar seguro puerto;
vi en la iglesia mi muerte en tu hermosura,
que entonces a los dos nos convenía:
por retraída a ti, que me habías muerto,
y, como muerto, a mí por sepultura³⁰.

Esa iglesia les conviene a los dos: a él, como muerto, para encontrar allí sepultura; y a ella, como homicida suya, para refugiarse como «retraída», perseguida por la justicia. Es tan enorme el salto de registro que hace Quevedo que Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo lo imita glosando esa idea y la introduce nada menos que en su novela picaresca, *La hija de Celestina*. Esta ingeniosa explicación del porqué les conviene a los dos, dama y enamorado, la iglesia, la cuenta la protagonista, Elena, en la sarta de mentiras que urde para sacarle dinero al viejo don Rodrigo:

²⁷ Quevedo, *Obra poética*, I, p. 532.

²⁸ Quevedo, *Obra poética*, I, p. 560.

²⁹ Quevedo, *Obra poética*, I, p. 534.

³⁰ Quevedo, *Obra poética*, I, pp. 534-535.

Cuando Vuestra merced, por mi desdicha, este verano pasado envió a ese caballero a nuestra tierra, me vio en una iglesia, adonde, si fuera verdad lo que él me dijo, los dos pudiéramos quedar en ella: yo retraída como matadora, y él sepultado como difunto, porque me afirmó que mis ojos habían sido poderosos a quitarle la vida valiéndose del lenguaje común y tretas ordinarias³¹.

De poema amoroso a novela picaresca sin que disuene nada, y no lo hace precisamente por el ingenioso juego de registros lingüísticos que lleva a cabo Quevedo.

4. «PIERDES EL TIEMPO, MUERTE, EN MI HERIDA»

La condición del yo poético de muerto en vida me lleva a un último espacio asombroso por su ingenio, por su belleza, en la poesía amorosa de Quevedo. Con un tono coloquial se dirige nada menos que a la Muerte diciéndole que «pierde el tiempo en su herida»:

Pierdes el tiempo, Muerte, en mi herida,
pues quien no vive no padece muerte;
si has de acabar mi vida, has de volverte
a aquellos ojos donde está mi vida.

El razonamiento es impecable: quien no vive no puede morir; por tanto, es inútil su intento de acabar su vida. Y además la orienta para que sea eficaz su acción: tiene que ir a los ojos de la dama, causantes de esa muerte en vida y donde reside ahora. Pero no se detiene aquí el ingenioso razonamiento –además va a utilizar de nuevo la palabra ya comentada «retraída»–, porque le añade una advertencia a la propia Muerte:

Al sagrado en que habita retraída,
aun siendo sin piedad, no has de atreverte;
que serás vida, si llegase a verte,
y quedarás de ti desconocida.

La Muerte no debe atreverse a entrar en ese lugar sagrado –la dama–, donde la vida del yo poético está refugiada, porque si llega a ver a la Muerte esa dama, que mata a los que viven, le dará vida, y la Muerte, ya vida, no se reconocerá a sí misma.

Concluirá el soneto con unos tercetos igualmente admirables. Primero describe el yo su estado, consumido por el fuego amoroso:

Yo soy ceniza que sobró a la llama;
nada dejó por consumir el fuego
que en amoroso incendio se derrama.

Y luego se dirige otra vez a la Muerte y le exhorta a cambiar su punto de mira:

Vuélvete al miserable cuyo ruego
por descansar en su dolor te llama;
que lo que yo no tengo no lo niego³².

³¹ Salas Barbadillo, *La hija de la Celestina*, III, p. 499.

No tiene que pretender en vano acabar con la vida que no tiene; lo que debe hacer la Muerte es hacer caso al desgraciado, al «miserable», que le está pidiendo que acabe con su vida para poder descansar de su dolor. Como él dice, «lo que yo no tengo no lo niego».

En una de sus canciones, va a añadir un matiz a esa situación, a la no vida y a la vez a la no muerte, en esa tierra de nadie en que se encuentra: su condición de eterna. Cierra la canción «Besando mis prisiones» diciendo:

Sólo estoy temeroso
de que no he de morir eternamente
hasta que sea dichoso;
pues mientras mi dolor esté presente,
porque en tristeza viva,
eterno me ha de hacer Fortuna esquivá³³.

No es, por tanto, extraño que pueda hablar en otra canción de una «nueva filosofía de amor contraria a la que se lee en las escuelas»³⁴. Él puede demostrar, con su experiencia, cómo el agua no apaga el fuego porque el diluvio inmenso que ha llorado no ha muerto una sola de las centellas «del fuego que en mis venas alimento». Vive además en dos lugares sin dividirse: «pues vivo en mi desdicha de ti ausente, / ¡oh gran mal!, y en tus ojos juntamente». Vive sin alma porque está en la dama; ama a una fiera cruel que le da muerte, aunque todos los animales aman a sus semejantes; se juntan en él dos contrarios porque en su pensamiento se unen «el placer y el tormento», y por último, como cima de toda esa destrucción de la verdad conocida: es y no es, muere y vive; pero mejor es oírlo en sus versos:

Bien puede, en mi cadena,
el ser con el no ser a un mismo punto
estar, por mi mal, junto;
pues muero al gusto, estoy vivo a la pena;
y así es verdad, Inarda, cuando escribo,
que soy yo y no soy, y muero y vivo³⁵.

Quevedo destruye así todo el conceptismo cancioneril; pero a la vez es tal su ingenio y su dominio del verso que pinta asombrosamente con esos oxímoros absolutos el estado amoroso del yo poético. Parte de los poemas de definición, que él también recrea, los que siguen el «Pace non trovo, e non ho da far guerra» del Petrarca («Ósar, temer, amar y aborrecerse», por ejemplo) y llega mucho más allá: ya no a la sucesión de paradojas que plasman la zozobra angustiada del enamorado, sino a la destrucción de la lógica en el puro ser.

³² Quevedo, *Obra poética*, I, pp. 668-669.

³³ Quevedo, *Obra poética*, I, p. 561.

³⁴ Quevedo, *Obra poética*, I, p. 545.

³⁵ Quevedo, *Obra poética*, I, p. 548.

5. FINAL

El ingenio se aúna con la belleza en esta asombrosa poesía amorosa. Quevedo lleva al lenguaje literario a las más altas cimas de originalidad, pero también de intensidad sentimental: «la entiende l'alma, el corazón la siente». No importa que todo sea un trampantojo literario, que hable del argumento de amor que conocemos, es sumamente eficaz porque llega directamente al corazón una vez aprehendemos su sentido.

El yo poético se nos muestra desgarrado gracias a la exhibición que hace el poeta de una lengua llena de matices, enriquecida por su dominio del arte retórica, gracias a la maravillosa armonía de su verso. Y la dama aparece con todo su esplendor, porque el yo poético nos cuenta cómo su corazón «en crespa tempestad del oro undoso / nada golfos de luz ardiente y pura»³⁶. ¿Cuándo lució más bella una cabellera? Pero podemos descender incluso al lenguaje cotidiano porque basta la armonía del ritmo para seducirnos:

Una risa, unos ojos, unas manos
todo mi corazón y mis sentidos
saquearon, hermosos y tiranos³⁷.

Y aunque ella desaparezca, y quede en el poema sólo el sentimiento que provoca, ese amor devastador que llena días y noches sigue maravillándonos y conmoviéndonos.

Como cierre, un último asalto: el que al alba hacen «enemigos pensamientos» al barco del yo poético en su navegación existencial, cuando duerme su razón, pero él vela:

Algunos enemigos pensamientos,
cosarios en el mar de amor nacidos,
mi dormido batel han asaltado.
El alma toca al arma a los sentidos;
mas como Amor los halla soñolientos,
es cada sombra un enemigo armado³⁸.

Esos piratas que son algunos pensamientos suyos porque han nacido en el mar de amor lo atacan en ese amanecer en que sus sentidos todavía están adormecidos por el sueño, y ve en cada sombra un enemigo.

Precisamente con ese verso, «el alma toca al arma a los sentidos» –con una paronomasia y una aliteración intensificando la sonoridad de un contenido asombroso–, quisiera terminar porque es también lo que nos sucede a los lectores con la poesía amorosa de Francisco de Quevedo: «El alma toca al arma a los sentidos». No hay más que obedecerla y gozar con ellos.

³⁶ Quevedo, *Obra poética*, I, p. 644.

³⁷ Quevedo, *Obra poética*, I, p. 639.

³⁸ Quevedo, *Obra poética*, I, p. 524.

BIBLIOGRAFÍA

- Castiglione, B., *El cortesano*, trad. J. Boscán y ed. M. Pozzi, Madrid, Cátedra, 1994.
- Gallego Morell, A., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972.
- Góngora, L. de, *Soledades*, ed. R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- Góngora, L. de, *Epistolario*, en *Obras completas, II*, ed. A. Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000.
- González Quintas, E., «La mujer en la metáfora quevediana», *La Perinola*, 9, 2005, pp. 55-77.
- Horaci, *Sátires i epístoles*, ed. I. Ribas Bassa, Barcelona, Bernat Metge, 1927.
- Navarro Durán, R., «El placer de la dificultad. (En torno a la creación de la lengua poética en la Edad de Oro)», *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, 1, 1991, pp. 63-76.
- Quevedo, F. de, *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1999.
- Rico, F., «El destierro del verso agudo», *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 525-551.
- Salas Barbadillo, A. J. de, *La hija de Celestina*, en *Novela picaresca, III*, ed. R. Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- Valdés, J., *Diálogo de la lengua*, ed. C. Barbolani, Madrid, Cátedra, 1982.