

# La autorreflexión en el "Soneto 1" y el "Salmo XVIII" de Quevedo (I)

Autor(en): [s.n.]

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **60 (2013)**

Heft 3: **Fascículo español. Heterodoxias y periferias : la poesía hispánica en el Bajo Barroco**

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-391134>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## La autorreflexión en el «Soneto 1» y el «Salmo XVIII» de Quevedo (I)

En su pionero y ya clásico *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega*, Otto Jörder mostró cómo en el Alto Barroco se afianza un modelo de rima estandarizado para los sonetos<sup>1</sup>, concretamente el CDC DCD, que Lope prefirió explícitamente por ser el que le parecía se ajustaba mejor al rigor y fuerza de esta forma métrica. Una preferencia que, según Baehr, podría haber favorecido su entusiasta aceptación entre autores posteriores como Quevedo, Villamediana y Calderón<sup>2</sup>. En todo caso, la reflexión sobre la propia forma métrica del soneto parece haber sido preocupación temprana entre los poetas españoles: tal puede desprenderse de los tres sonetos «sobre el soneto» que Rivers recoge en su antología y que cree una invención española posteriormente imitada por Lope de Vega en su famoso «Soneto de repente» de la comedia *La niña de plata* (1610-1612)<sup>3</sup>. Y es que, como sostiene Georges Güntert, este molde métrico, por su capacidad de representar en forma universal todas las materias<sup>4</sup> –incluso a sí mismo como tema– constituye «una de las más geniales invenciones del arte poético europeo»<sup>5</sup>, ya que, a manera de catalizador, logra concentrar «el mayor volumen de información en la menor superficie textual»<sup>6</sup>. Al encerrar «un dinamismo interior que tiende a culminar en el final y a engendrar estructuras ternarias [de] propuesta, respuesta y cierre»<sup>7</sup>, el soneto permite un

---

<sup>1</sup> Otto Jörder, *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega*, Halle, Max Niemayer Verlag, 1936. Según Jörder, 1057 del total 1521 los sonetos escritos por Lope se ajustan al esquema CDC DCD, definido por él como Tipo A.Ver, «Vorbemerkungen», p. X, cit. 2 y «Reimanordnung», p. 22.

<sup>2</sup> Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, 2. Ed., Madrid, Gredos, 1973, p. 397.

<sup>3</sup> Elías L. Rivers, *El soneto español en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Akal, 1993, pp. 8-9. Los tres autores que se mencionan son Baltasar de Alcázar, presunto inventor, Diego de Mendoza y Lope de Vega.

<sup>4</sup> Georges Güntert, «Función del soneto en el teatro áureo: ¿Pausa reflexiva del personaje o tematización del drama?», *El espacio del poema*, eds. Itziar Lopez Guil y Jenaro Talens, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2011, pp. 205-223.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>6</sup> Susana Reisz de Rivarola, *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Librería Hachette S.A., 1989, p. 60.

<sup>7</sup> Georges Güntert, *op. cit.*, pp. 209-210.

resumen reflexivo en su última estrofa, que sintetiza<sup>8</sup> lo previamente desarrollado en las tres estrofas anteriores. Los sonetos de Quevedo, como demuestra Pozuelo Yvancos<sup>9</sup>, también se ajustan a «claves compositivas» bien delimitadas, que tienen como base la disposición argumentativa de la retórica clásica<sup>10</sup>: la «típica ordenación retórica que supone el discurrir del argumento por cauces estructurales fijos»<sup>11</sup> es una fórmula sistemática de construcción textual del «soneto argumentativo» quevediano. Ahora bien, si como afirma Georges Güntert, «el soneto es una forma completa, cerrada sobre sí misma [...] un poema que se concibe a sí mismo como un todo y que, al tratar asuntos universales, semeja un microcosmos»<sup>12</sup>, en aquellos compuestos por Quevedo no resulta desencaminado pensar que, en tanto que tales microcosmos, debería haber también inscrita una reflexión, aunque no explícita, sobre el propio código empleado, una auto-representación. Y más teniendo en cuenta la habilidad lingüística de Quevedo y su especial predilección por la polisemia, responsable –por decirlo con palabras de Sainz de Rivarola–, de «la proliferación de contextos simultáneos»<sup>13</sup>, y, en consecuencia, de diferentes niveles de sentido.

En lo que sigue, nos serviremos del análisis del «Soneto 1» y del «Salmo XVIII»<sup>14</sup>, para tratar de evidenciar una de las estrategias discursivas más empleadas por nuestro autor a la hora de inscribir en sus textos un ulterior sentido autorreflexivo: la coincidencia entre el nivel del enunciado y el de la enunciación, entre lo que el soneto dice y lo que el soneto hace, de modo que lo predicado en el sentido literal, en un nivel de significación superior, sea predicable también del propio poema.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>9</sup> José María Pozuelo Yvancos, «La construcción retórica del soneto quevediano», *La Perinola*, 3, 1999, pp. 249-267.

<sup>10</sup> Véase Antonio Alatorre, «Quevedo: labios en vez de párpados», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1999, pp. 369-384 y Pablo Lombó Mulliert, «Argumentación e hipótesis en los sonetos de Francisco de Quevedo», *La Perinola*, 11, 2007, pp. 97-114.

<sup>11</sup> Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, pp. 250-251.

<sup>12</sup> Georges Güntert, *op. cit.*, p. 211.

<sup>13</sup> Reisz de Rivarola, *op. cit.*, p. 60.

<sup>14</sup> Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1981. La numeración de las composiciones corresponde a la edición de Blecua.

## 1. «Soneto 1»<sup>15</sup>

Señor don Juan, pues con la fiebre apenas  
se calienta la sangre desmayada,  
y por la mucha edad, desabrigada,  
tiembla, no pulsa, entre la arteria y venas;

pues que de nieve están las cumbres llenas,  
la boca de los años saqueada,  
la vista, enferma, en noche sepultada,  
y las potencias, de ejercicio ajenas,

salid a recibir la sepultura,  
acariciad la tumba y monumento:  
que morir vivo es última cordura.

La mayor parte de la muerte siento  
que se pasa en contentos y locura,  
y a la menor se guarda sentimiento.

El «Soneto 1» de la edición de José Manuel Blecua afronta el tema de la muerte desde la postura estoica que pondera la vida como un transitar constante hacia esta triste meta. Según sostiene Medina Cano, los poemas metafísicos o morales<sup>16</sup> de Quevedo, en tanto que reflexiones sobre la vida, la condición humana y el paso del tiempo, abordan un mismo conjunto temático: el destino final del hombre, la preocupación por la muerte, el carácter pasajero de la vida, las condiciones mentales y espirituales del buen morir<sup>17</sup>. En ellos, el sujeto lírico dialoga con un narratorio

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 3. El «Soneto 1» figura con el título «Enseña a morir antes y que la mayor parte de la muerte es la vida y esta no se siente, y la menor, que es el último suspiro, es la que da pena» en *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido con las nueve musas castellanas*, ed. de Antonio González de Salas, Madrid, 1648, p. 60.

<sup>16</sup> Véase Alfonso Rey, *Quevedo y la poesía moral española*, Madrid, Castalia, 1995, p. 88 y Manuel Ángel Candelas Colodrón, *La poesía de Quevedo*, Vigo, Universidad de Vigo, 2007. Alfonso Rey y Manuel Ángel Candelas Colodrón desestiman la clasificación de soneto metafísico de José Manuel Blecua y lo califican como parte de la poesía moral. Alfonso Rey asegura que lo metafísico no alude a un tema, sino a un estilo empleado en poemas que solo ocasionalmente son morales.

<sup>17</sup> Federico Medina Cano, «La condición humana y el paso del tiempo en Quevedo», *Escritos*, 32, 2006, 14, pp. 256-268.

ficticio, un esquema dialógico que aparece en nuestro soneto, pues se abre con la apelación directa a un interlocutor explícito: el señor Don Juan<sup>18</sup>, a quien el Yo intenta persuadir de sus disminuidas capacidades físicas a causa de la vejez, para luego instarlo a aceptar de buen grado la inminencia del deceso<sup>19</sup>.

El soneto se organiza siguiendo el esquema *argumentum+apellatio+conclusio* estudiado por Pozuelo Yvancos<sup>20</sup>: los dos cuartetos constituyen el *argumentum*, a modo de *rationes*, y los dos tercetos, la *apellatio* y la *conclusio*, respectivamente. Este mismo esquema argumentativo, con una disposición sintáctica muy similar, es también el seguido por el que, a nuestro parecer, es su intertexto directo: el conocidísimo «Soneto XXIII»<sup>21</sup> de Garcilaso de la Vega. Tal y como advirtió el Brocense y recuerda Antonio Prieto, este poema renacentista bebe a su vez del modelo de Tasso «Mentre che l'aureo crin'ondeggia»

que influirá directamente en el «Mientras por competir con tu cabello», de Góngora, según señaló Salcedo Coronel. El juego de prótasis («Mentre»... «Mentre»...) y apódosis («Cogliete»...) de Tasso es lo que real y clásicamente sigue Garcilaso («En tanto»... «y en tanto»... coged...) al igual que Góngora en su soneto [...]»<sup>22</sup>.

Y será precisamente esa misma estructura sintáctica, empleada desde Tasso para tematizar el tópico del *Collige, uirgo, rosas*, la que reutilice Quevedo en el «Soneto 1» con idéntica distribución estrófica que el «Soneto XXIII», si bien sustituyendo el matiz temporal («En tanto que [...] y en tanto...») por el causal («[...] pues [...] pues que»):

<sup>18</sup> Véase Antonio Alatorre, «De Góngora, Lope y Quevedo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, 2000, 48, pp. 299-332. En este artículo Alatorre dice que el amigo mencionado en el epígrafe de nuestro soneto debe ser Don Juan Girón y Zúñiga, a quien González de Salas dedica el «Sermón estoico», p. 327.

<sup>19</sup> Alfonso Rey, *op. cit.*, p. 17. Alfonso Rey cita a González de Salas para describir estos poemas, según tres rasgos horacianos que percibe en ellos: 1) una materia moral, porque van «discurriendo en las costumbres del hombre»; 2) una forma sensorial, «castigando lo que en las costumbres es culpable»; 3) un fin, que es «la enmienda».

<sup>20</sup> Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 250.

<sup>21</sup> Garcilaso de la Vega, *Cancionero*, ed. Antonio Prieto, Barcelona, Ediciones B, 1988, p. 184.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 184.

«Soneto XXIII»	«Soneto 1»	
<b>En tanto que</b> de rosa y d'azucena se muestra la color en vuestro gesto, y que vuestro mirar ardiente, honesto, con clara luz la tempestad serena;	Señor don Juan, <b>pues</b> con la fiebre apenas se calienta la sangre desmayada, y por la mucha edad, desabrigada, tiembla, no pulsa, entre la arteria y venas;	A1
<b>y en tanto que</b> l cabello, que'en la vena del oro s'escogió, con vuelo presto por el hermoso cuello blanco, enhiesto, el viento mueve, esparce y desordena:	<b>pues que</b> de nieve están las cumbres llenas, la boca, de los años saqueada, la vista, enferma, en noche sepultada, y las potencias, de ejercicio ajenas,	A1
<b>coged</b> de vuestra alegre primavera el dulce fruto, antes que'l tiempo airado cubra de nieve la hermosa cumbre.	<b>salid</b> a recibir la sepultura, acariciad la tumba y monumento: que morir vivo es última cordura.	A2
Marchitará la rosa el viento helado, todo lo mudará la edad ligera por no hacer mudanza en su costumbre.	La mayor parte de la muerte siento que se pasa en contentos y locura, y a la menor se guarda el sentimiento.	B

Siendo el XXIII uno de los sonetos más famosos de Garcilaso, parece lógico creer que, asociado a esta 'versión causal' de su tónica estructura sintáctica, el eco de la alegre primavera que el *carpe diem* proponía gozar resonaba implícitamente en la lectura de su refundición de corte estoico, contribuyendo a suavizar el natural rechazo que pudieran suscitar las propuestas de acariciar la tumba o salir «a recibir la sepultura». Pero el texto de Quevedo no se sirve de esta derivación del esquema tassiano únicamente para manipular los afectos del receptor, sino que, como veremos, establece un verdadero diálogo con el intertexto garcilasiano, evidenciando la distancia que media entre Renacimiento y Barroco en su aproximación al *carpe diem*: si en el siglo XVI la conciencia de nuestra naturaleza mortal invita a disfrutar de la vida (*Collige, uirgo, rosas*), en el XVII, en virtud del *quotidie morimur*, se dispensarán afectividad y caricias a la «sepultura», metonimia aquí de esa «menor» «parte de la muerte». Se trata de una diferenciación que, de forma genérica, ya había notado Blanca González de Escandón en su monografía sobre el *carpe diem*:

A partir del siglo XVI se dan en España dos modalidades; la primera derivada de la actitud renacentista ante la vida, la segunda fruto de la posición barroca. En las producciones pertenecientes a la primera modalidad predominan el valor de la belleza y de la vida sobre el de su destrucción [...] En las poesías de espíritu

barroco domina, por el contrario, el sentimiento ascético de vieja raigambre medieval y estoica<sup>23</sup>.

El «Soneto 1», al igual que el XXIII, puede segmentarse discursivamente en dos secuencias: la primera de ellas, A, abarca las tres estrofas iniciales, que incluyen el *argumentum* en las dos prótasis (A1) y la *apellatio* en la apódosis (A2), mientras que el último terceto, la *conclusio*, conforma el segmento B.

En el primer cuarteto de A1 se describe el lento fluir de la «sangre desmayada» en un cuerpo menguado por la longevidad, lentitud que, en el plano de la expresión, se evoca mediante el detenido ritmo de la extensa prótasis que integra esta estrofa:

Señor don Juan, pues con la fiebre apenas  
se calienta la sangre desmayada,  
y por la mucha edad, desabrigada,  
tiembla, no pulsa, entre la arteria y venas;

Los abundantes incisos, además, crean pausas enfáticas con las que se representa, rítmica y visualmente, el discurrir irregular de la sangre por las arterias hasta las venas del cuerpo, estableciéndose implícitamente una identidad entre el verso y la «sangre desmayada» (y, por ende, entre el soneto y la precaria vida humana, ambos destinados a un final próximo). Con el citado participio se alude al débil latido que genera el corazón, incapaz de hacer fluir la sangre hasta las venas y, mucho menos aún, hasta los capilares de la piel, actualizándose así también su acepción de ‘pálido’ o sin color, sobre todo si se tiene en cuenta que se está trazando aquí el exacto contrapunto de la tez sana y llena de rubor de la muchacha del «Soneto XXIII».

El segundo cuarteto de A1 profundiza en el objeto del desengaño –la condición física del cuerpo envejecido– mediante la descripción de los efectos de la edad en algunas de sus partes, siendo la primera el cabello, en claro paralelismo con su intertexto: al igual que en aquel, se hacen coincidir enunciado y enunciación, al tematizar la descripción de la parte más alta del cuerpo en la zona superior de la estrofa, en su primer verso.

---

<sup>23</sup> Blanca González de Escandón, *Los temas del ‘Carpe diem’ y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1938, pp. 54-55.

Garcilaso, magistralmente, consigue que el movimiento implícito de los ojos del yo, al observar la melena rubia desde la cabeza al cuello de la amada, sea simultáneo al movimiento de descenso que realiza la vista del lector por el cuarteto, verso a verso. Quevedo, en cambio, valiéndose del zeugma del verbo *estar*, prefiere insistir en las carencias del sujeto a razón de verso por atributo descrito: si el cabello, aunque cano, «está», en el resto de los versos la elisión del verbo copulativo coincide con la descripción de deficiencias absolutas (no hay dientes, ni vista, ni actividad en las potencias). De este modo, a través de la omisión del verbo que, por antonomasia, designa presencia se representa aquello de lo que carece el Señor Don Juan, y la inactividad de la vejez, mediante la ausencia de cualquier tipo de acción verbal.

En el primer terceto (A2) de nuestro soneto se completa el esquema silogístico argumentativo, siguiendo la distribución garcilasiana que modifica en este punto la de Tasso. Así, el imperativo inicial («salid»), prescriptivo en el *Collige, uirgo, rosas*, remite al intertexto garcilasiano formal pero también semánticamente, debido a la correlación implícita existente entre ambos sonetos: en el poema renacentista la «alegre primavera» reservaba a la joven ese «dulce fruto» que se le exhortaba a gozar; en el texto quevedesco el «fruto» de la avanzada edad de Don Juan no puede ser sino su «sepultura», «la tumba y monumento». Y, precisamente, en esa extraña afectividad («Salid a recibir», «acariciad») que a Don Juan se le insta a mostrar hacia estos espacios metonimia de la muerte se percibe la superposición del intertexto, de ese «dulce fruto» garcilasiano, por encima, incluso, de la actitud estoica que preside el poema (para cuya satisfacción habría bastado con la mera aceptación del deceso). En su versión causal del modelo temporal renacentista, Quevedo sustituye el acicate del que se sirve Garcilaso (la alusión a la amenaza de la vejez en «antes que el tiempo airado, / cubra de nieve la hermosa cumbre»), por otro aliciente de naturaleza estoica, identificado con la «última cordura» de quien se dispone a dejar este mundo: *morir vivo*, oxímoron propio del *carpe diem* y del *memento mori* asociados a la doctrina estoica, y término complejo, caracterizado por una sobreabundancia de significado sobre la que volveremos más tarde.

La introducción de la *conclusio* en el segundo terceto (B) es precisamente el punto en el que la estructura de Garcilaso se aparta de la de Tasso. A este aspecto podía estar apelando, en un nivel de sentido superior al literal, la *derivatio* de las voces «mudar» y «mudanza» que Quevedo, en



homenaje claro a su intertexto, traduce en las palabras-rima de este terceto («siento» y «sentimiento»). Porque esta figura retórica, además de servir a la intensificación del significado del radical que reitera, por su mera presencia, tanto en el texto de Garcilaso como en el de Quevedo, parece estar iconificando el propio código, esto es, la enunciación de los poemas, esa *imitatio* que repite los intertextos, modificándolos significativamente. Si Garcilaso se aparta de Tasso en este terceto y lo señala con la *derivatio*, también aquí querrá dejar Quevedo la marca distintiva de su genio creador, rompiendo la impersonalidad de la mirada e introduciendo la primera persona en la forma verbal que da lugar a la figura etimológica.

La reflexión estoica del segundo terceto, que considera muerte toda la vida y no solo el momento final, es claramente autorreferencial: el embrague que abre camino a su sentido metaliterario se halla inscrito en el verso final, donde se afirma que el «sentimiento» se guarda para la menor parte de la muerte (esto es, de la vida), hecho que se ve reflejado en el propio «Soneto 1», en el que se tematiza el sentimiento únicamente en este terceto (o sea, en la menor parte del poema). Implícitamente se vuelve a establecer aquí la equiparación vida-soneto que vimos en el primer cuarteto. En este aspecto, nuestro texto continúa más de cerca la tradición tassiana, en la que hallamos esta misma equiparación en el último verso, ya que termina el poema justo cuando se afirma «*e veloce alla fin corre ogni cosa*»<sup>24</sup>, haciendo coincidir enunciado y enunciación, de modo que el texto *hace* lo que *dice*. En el «Soneto 1» el embrague textual que hemos visto justifica una lectura metaliteraria del último terceto, que parece hacer referencia a la *distributio* seguida en el «Soneto XXIII» (netamente garcilasista) y corrige –desde el estoicismo– el *carpe diem* renacentista: los dos versos iniciales («La mayor parte de la muerte siento / que se pasa en contentos y locura,») aludirían críticamente a las tres primeras estrofas garcilasianas, dedicadas a exaltar el goce de la vida; el último verso («y a la menor se guarda el sentimiento») remitiría al terceto final, en el que se tematizan la vejez y la muerte. Esta clave de lectura pone al descubierto la reescritura del modelo garcilasiano operada en el segmento A, ese «morir vivo» del *topos* del *Collige, uirgo, rosas*, que desapa-

---

<sup>24</sup> Bernardo Tasso, *Rime*, Testo e note a cura di Domenico Chiodo, Torino, Vercingetorige Martignone, 1995, Tomo I.

rece de una estructura que, sin embargo, se mantiene, se reinterpreta y se vivifica, poniéndola al servicio del pensamiento barroco, fundamentalmente estoico, de Quevedo.

## 2. El «Salmo XVIII»

El «Salmo XVIII» presenta en forma de soneto la concreción poética del pensamiento heraclitiano, especialmente del «tratamiento del flujo temporal, un componente clave en la filosofía del efesio y un interés casi obsesivo del poeta español», por decirlo con palabras de Tyler Fisher<sup>25</sup>:

Todo tras sí lo lleva el año breve  
de la vida mortal, burlando el brío  
al acero valiente, al mármol frío,  
que contra el Tiempo su dureza atreve.

Antes que sepa andar el pie, se mueve  
camino de la muerte, donde envió  
mi vida oscura: pobre y turbio río  
que negro mar con altas ondas bebe.

Todo corto momento es paso largo  
que doy, a mi pesar, en tal jornada,  
pues, parado y durmiendo, siempre aguijo.

Breve suspiro, y último, y amargo,  
es la muerte, forzosa y heredada:  
mas si es ley, y no pena, ¿qué me aflijo?<sup>26</sup>

La cualidad retórica que Pozuelo Yvancos descubre en el «soneto argumentativo» quevediano se ve reforzada por el discurso, que en el «Salmo XVIII» se distribuye en dos secuencias diferentes: en la primera, que llamaremos A y abarca las tres estrofas iniciales del soneto, se entrelazan los tópicos del *vita flumen* y el *quotidie morimur*; de ahí la gran ocurrencia de verbos y sustantivos de movimiento («llevar», «andar»,

---

<sup>25</sup> Tyler Fisher, «Heráclito cristianizado y David imitado en los Salmos de Quevedo», *La Perinola*, 11, 2007, pp. 73-84.

<sup>26</sup> Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, op. cit., p. 32.

«moverse», «enviar», «beber», «camino», «río», «mar», «paso» y «jornada»). En B, que ocupa el último terceto a modo de *conclusio*, prima el tópico del *memento mori*, si bien en el v. 14 la influencia del estoicismo heraclitiano halla su reflejo en la concepción de la muerte como ley de vida y no como condena o castigo. La autorreflexión de este texto se establece en ambas secuencias discursivas a través de embragues que, como en el «Soneto 1», consiguen homologar vida humana y texto, equiparando la limitada duración de la existencia, determinada por la ley natural, con la del propio poema, establecida por las leyes poéticas a las que ha de ajustarse en tanto que soneto. Desde los primeros versos, en que se hace referencia a la fugacidad del tiempo de la existencia humana, puede observarse un paralelismo entre lo que el texto dice y lo que hace, pues, en el plano de la expresión, los numerosos encabalgamientos consiguen acelerar el ritmo de los largos períodos oracionales (en A, uno por estrofa), lo que implícitamente podría apuntar a una identidad entre el fluir de la vida y el del propio texto durante el acto de escritura/lectura. Y, de hecho, existe una clara iconicidad en el poema entre el plano de la expresión y el del contenido, iconicidad que comienza con el primer verso, donde el sujeto oracional «año breve», situado al final mediante un hipérbaton, visualmente parece arrastrar «tras de sí» el predicado que lo precede:

Todo tras sí lo lleva el año breve	1
de la vida mortal, burlando el brío	

Este tipo de embrague textual, que pone en relación enunciado y enunciación, se repite en varias ocasiones empleando voces dilógicas, en las que, además de su significado literal, se actualiza otra de sus acepciones más comunes, siempre de naturaleza literaria. A través de estas dilogías se abren accesos al sentido metapoético: se homologa así la limitada temporalidad de la vida humana con la del acto de codificación/decodificación del propio soneto. Podemos ver un ejemplo en el v. 9, donde «pie» alude tanto a la extremidad inferior del hombre como al propio verso<sup>27</sup>. Y es que, al igual que la existencia del ser humano se encamina hacia el deceso, apenas comenzada la escritura/lectura, el texto corre hacia su obligado

---

<sup>27</sup> Véase *Dicc. de Autor.*, s. *pie*: «En la Poesía Castellana se toma por lo mismo que verso» (*Diccionario de Autoridades*, Madrid, Real Academia Española, 1737, Tomo V).

final, de modo que la «vida oscura» del verso, que fluye como un «pobre y turbio río» de tinta, queda embebida en el «negro mar» de la estrofa:

Antes que sepa andar el pie, se mueve                      5  
camino de la muerte, donde envío  
mi vida oscura: pobre y turbio río  
que negro mar con altas ondas bebe.

Podría corroborar esta lectura autorreflexiva una nueva coincidencia entre enunciado y enunciación. Porque, como señala Díaz de Rengifo en su *Arte poética española* (1592), en el XVII se denominaba «pie» a los ocho primeros versos de un soneto<sup>28</sup>, y el pie –soporte de la vida oscura– viene a morir en nuestro poema precisamente al final del segundo cuarteto, que es cuando el «negro mar» se «bebe» al «pobre y turbio río».

Otro ejemplo de dilogía que funciona como embrague textual es la presente en la voz «paso» del v. 9: además de su acepción más frecuente («El espacio, ó distancia que andando naturalmente, se adelanta de un pie al otro»<sup>29</sup>) se actualiza otra, también etimológica, y que el *Dicc. de Autor.* define como «algún breve trecho de escritura en que se contiene alguna particular circunstancia del discurso, o historia». De esta manera, la agudeza verbal y conceptual que habíamos visto conferir un sentido autorreflexivo al pie del soneto, prosigue ahora en su primer terceto. Porque, a medida que avanzan vida y texto, «Todo corto momento» se convierte en un «paso largo», en un trecho mayor recorrido, bien del «tiempo de la vida»<sup>30</sup> hacia a la muerte, bien de la escritura/lectura del propio poema en su discurrir, a lo largo de esa jornada textual, hacia su término:

Todo corto momento es paso largo                              9  
que doy, a mi pesar, en tal jornada,  
pues, parado y durmiendo, siempre aguijo.

<sup>28</sup> Juan Díaz de Rengifo, *Arte poética española con una fertilísima silva de consonantes comunes, propios, esdrújulos y reflejos, y un divino estímulo del amor de Dios*, edición aumentada, Barcelona, 1759, p. 95: «Soneto Simple es, el que comunmente se usa en España, el qual se compone de Pies, y de Bueltas. Los ocho versos primeros son los Pies; y de los seys últimos se hacen las Bueltas, de cada tres una Buelta. Los Pies han de concertar (primero, quarto, quinto, y octavo) (segundo, tercero, sexto, y septimo)».

<sup>29</sup> *Dicc. de Autor., op. cit., s. paso*, p. 154.

<sup>30</sup> *Dicc. de Autor., op. cit., s. jornada*: «En lo mystico se toma por el tiempo de la vida».

La iconicidad del texto respecto al contenido es evidente e incide en subrayar su autorreferencialidad: «corto momento» coincide con el inicio del verso, mientras que «paso largo», con su final (si bien el encabalgamiento contribuye a intensificar la longitud de tal paso, al exceder los límites del verso); asimismo, la aposición «parado y durmiendo» supone una pausa óptica y rítmica en el flujo versal que, sin embargo, continúa hasta la forma verbal «aguijo», última palabra de verso y estrofa, de esa jornada que se acaba de «andar apresuradamente»<sup>31</sup> y de dejar atrás.

La segmentación discursiva que establecimos antes entre A y B se ve reforzada por la diferenciación existente entre ambos segmentos en lo tocante al plano de la expresión, pues la fluidez rítmica de A, basada como vimos en sus largos periodos y en sus numerosos encabalgamientos, cede paso, en el último terceto, a una sintaxis polisindética, entreverada de pausas y sin encabalgamientos que, concordando con su sentido literal, imitan la respiración propia de la agonía. Ahora bien, de la misma manera que los dos cuartetos eran «pie» que bebía el «negro mar», y el primer terceto, «paso largo» de la jornada textual, llegados al postrer terceto no creemos un despropósito entender que el v. 12 hace también referencia a la estrofa que se inicia ahora, a la que aludiría, icónicamente, la trimembración —ya sintáctica, ya visual— de sus versos. De forma metafórica, este terceto representa la agonía del poema, su «Breve suspiro» final, el «último» fragmento estrófico, ya que el soneto, siguiendo la «ley» poética «heredada», debe *forzosamente* acabar en el verso 14:

Breve suspiro, y último, y amargo,	12
es la muerte, forzosa y heredada:	
mas si es ley, y no pena, ¿qué me aflijo?	

Pero, volviendo al sentido literal del texto, debe destacarse la agudeza verbal que se desprende de la voz dilógica «pena»: en su acepción de «castigo [...] que se impone contra los que quebrantan las leyes»<sup>32</sup>, establece implícitamente la oposición *mal común* («ley») vs. *mal individual* («pena»), en tanto que la forma verbal *afligir* («dar pena»<sup>33</sup>) apela a su

---

<sup>31</sup> *Dicc. de Autor., op. cit., s. aguijar.*

<sup>32</sup> *Dicc. de Autor., op. cit., s. pena.*

<sup>33</sup> *Dicc. de Autor., op. cit., s. afligir.*

acepción de «[...] sentimiento, congoja y dessorción grande»<sup>34</sup>. La pregunta retórica final, al indagar su causa, pone de manifiesto –afirmándola– la persistencia de la aflicción en el Yo ante la idea de la inevitabilidad de la muerte en tanto que «ley» común a todos los hombres. Hay, pues, aquí una ironía final hacia el razonamiento estoico que se acaba de formular, ya que no parece tener poder para terminar con el sufrimiento del sujeto poético; hacia el refrán «mal de muchos, consuelo es», común en la época de Quevedo<sup>35</sup>.

Por consiguiente, y para concluir, tanto en este «Salmo XVIII» como en el «Soneto 1» hemos podido individuar diferentes coincidencias entre enunciado y enunciación que, en tanto que embragues textuales, consiguen homologar vida humana y soneto: si en el primer texto, mediante el diálogo implícito con el «Soneto XXIII» de Garcilaso, Quevedo reescribía genialmente el *carpe diem* renacentista desde una perspectiva estoica y barroca, en la segunda composición se equipara la ley natural que rige la vida humana, mortal, con la ley poética que predetermina la duración del soneto. La ironía de la pregunta final, en su sentido metaliterario, apela a la fundamental diferencia entre la definitiva e irrevocable muerte del ser humano y la del texto, susceptible de revivir en cada nueva lectura, por hallarse, como señala Güntert, «a medio camino entre la existencia fugaz del hombre y el ser cíclico de la naturaleza»<sup>36</sup>.

GRUPO Z<sup>37</sup>  
 Universidad de Zúrich  
 GroupoZ@rom.uzh.ch

---

<sup>34</sup> *Dicc. de Autor., op. cit., s. pena.*

<sup>35</sup> José M<sup>a</sup> Iribarren, *El porqué de los dichos*, Navarra, Gobierno de Navarra, 1996, pág. 312.

<sup>36</sup> Georges Güntert, «Góngora en primera persona: rechazo de la *imitatio vitae* petrarquista e invención del autorretrato burlesco», en *El autor en el Siglo de Oro: su estatus intelectual y social*, eds. Manfred Tietz et al., Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011, pp. 141-155.

<sup>37</sup> Grupo de jóvenes investigadores de la Cátedra de Literatura Española del Seminario de Románicas de la Universidad de Zúrich, dirigido por Itziar López Guil e integrado por (orden alfabético): Dayron Carrillo, Andrea Díaz, Andrea Graf, María Kliesch, Gilda Meclazcke, Rahel Strickler y Danielle Zehnder.

