

# La construcción retórica del soneto quevediano

José María Pozuelo Yvancos  
Universidad de Murcia

*A don José Manuel Blecua,  
maestro ejemplar*

No hay duda del considerable avance que han experimentado los estudios quevedianos en los últimos veinte años y en todas las parcelas de su obra. Cuando hace esos años emprendí el estudio de la amorosa era todavía sorprendente el desequilibrio entre las ponderaciones sobre su importancia y excelstitud y los resultados reales en estudios concretos. Sin embargo, hoy la situación es muy diferente, pues ni faltan estudios minuciosos de toda su producción, ni falta, sobre todo, el claro deslinde de los objetivos o líneas de estudio que todavía restan para culminar la empresa. Limitándonos a la poesía, bastaría una lectura del apartado titulado «La Crítica», que Ignacio Arellano y Lía Schwartz<sup>1</sup> han escrito dentro del Prólogo a su reciente edición de poemas de Quevedo en Editorial Crítica, para percibir un claro salto cualitativo en el estado de la cuestión. De las ponderaciones intuitivas y agudos diagnósticos se ha pasado paulatinamente al estudio sistemático de géneros y especies concretas de su poesía.

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

<sup>1</sup> Arellano y Schwartz, 1998, pp. LVII-LXXII.

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

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

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

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

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

*tura*. Valentina Nider (1995) ha revelado la visita quevediana a esquemas retóricos de la oratoria sacra en diversas obras apologéticas cristianas. Y ya en el terreno de la poesía, y en lo que se refiere a la moral, el libro de A. Rey<sup>2</sup> en el apartado dedicado a «La técnica» parte de que el poeta moral se halla muy imbuido en esquemas de los géneros oratorios deliberativo, judicial y epidíctico. Lo prueban tanto la estructura dialógica con un destinatario supuesto que adoptan muchos poemas, como la importancia que obtienen en la composición de estos poemas el silogismo, el *exemplum* y el razonamiento por analogía como modo concreto de *argumentatio* retórica.

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

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

<sup>2</sup> Rey, 1995, pp. 111-27.

Eso que por ahora llamo «estructura retórica» afecta a diversos componentes que se repetían y, sobre todo, se reproducía con sorprendente fidelidad en casi todos los sonetos del *corpus* (y parcialmente en el resto de poemas). Los componentes repetidos eran de índole pragmática, pues se imagina siempre una situación de diálogo con un interlocutor casi siempre aludido expresamente (aunque no por su nombre necesariamente), esto es, un diálogo imaginado *in praesentia*, interlocutor al que se le propone en la oración condicional un tipo de argumento que adopta la forma de una *propositio*. Junto a estas dos constantes pragmática y sintáctica hay una invariable estructura morfosintáctica que desarrolla la frase de la condición en una *compositio* casi siempre fija de dos tipos: o bien verbo en indicativo (ya sea presente o pasado) o bien verbo en imperfecto de subjuntivo. Tanto un tipo como otro dan lugar a una estructura también fija: la del vocativo o la interrogación retórica (que son ambas formas de la apelación), para pasar luego a un desarrollo del argumento que con esta estructura se había propuesto: ese desarrollo es ya menos fijo, menos minuciosamente coincidente, pero no deja por ello de funcionar al modo de desarrollo retórico, bien sea con la forma de *rationes + conclusio*, bien sea como *exempla + conclusio*. Una y otra son variaciones de la estructura retórica que la oratoria ensayó para el desarrollo de una *quaestio*.

Ofrezco una lectura de tres sonetos característicos de esta estructura compositiva retórica, que, insisto, se da de una u otra forma en la mayoría de los 44 sonetos analizados, y son sonetos, también insisto en ello, que pertenecen a diferentes Musas (18 son poemas morales y religiosos, 14 amorosos y 12 satírico-burlescos) y surgen de tonalidades y temas muy diversos. Tomo un ejemplo de cada una de estas series para que se visualice la estructura retórica común, que luego examinaré en detalle. Sigo la numeración de la edición citada de Blecua:

116

LOS VANOS Y PODEROSOS, POR DEFUERA RESPLANDECIENTES,  
Y DENTRO PÁLIDOS Y TRISTES

Si las mentiras de Fortuna, Licas,  
te desnudas, veráste reducido  
a sola tu verdad, que en alto olvido,  
ni sigues, ni conoces, ni platicas.

Esas larvas espléndidas y ricas  
que abultan tus gusanos, con vestido  
en el veneno tirio recocado,  
presto vendrán a tu soberbia chicas.

¿Qué tienes, si te tienen tus cuidados?  
¿Qué puedes, si no puedes conocerte?  
¿Qué mandas, si obedeces tus pecados?

Furias del oro habrán de poseerte;  
 padecerás tesoros mal juntados;  
 desmentirá tu presunción la muerte.

310

IMPUGNA LA NOBLEZA DIVINA DE QUE PRESUME EL AMOR  
 CON SU ORIGEN Y CON SUS EFECTOS

Si tu país y patria son los cielos,  
 ¡oh Amor!, y Venus, diosa de hermosura,  
 tu madre, y la ambrosía bebes pura  
 y hacen aire al ardor del sol tus vuelos,

si tu deidad blasona por abuelos  
 herida deshonesto, y la blancura  
 de la espuma del mar, y a tu segura  
 vista, humildes, gimieron Delfo y Delos,

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

Deidad y cárcel de sentidos presos,  
 la dignidad de tu blasón desmiente,  
 y tu victoria infaman tus progresos.

522

DESNUDA A LA MUJER DE LA MAYOR PARTE AJENA  
 QUE LA COMPONE

Si no duerme su cara con Filena,  
 ni con sus dientes come, y su vestido  
 las tres partes le hurta a su marido,  
 y la cuarta el afeite le cercena;

si entera con él come y con él cena,  
 mas debajo del lecho mal cumplido,  
 todo su bulto esconde, reducido  
 a chapizanco y moño por almena,

¿por qué te espantas, Fabio, que abrazado  
 a su mujer, la busque y la pregone,  
 si, desnuda, se halla descasado?

Si cuentas por mujer lo que compone  
 a la mujer no acuestes a tu lado  
 la mujer, sino el fardo que se pone.

La disposición pragmática es dialógica. En los tres sonetos se supone un locutor en la situación de argumentar frente a un interlocutor al que se supone *in praesentia*: Licas, el Amor y Fabio. Los tres son destinatarios de un argumento que se abre con la estructura de la proposición condicional inicial. Este fenómeno por el que Quevedo establece los poemas como una construcción dialó-

gica lo considero fundamental, puesto que es la verdadera matriz de su fuerza ilocutiva, y es dependiente de la situación del acto retórico. Y de que es fundamental no sólo en estos sonetos transcritos sino en toda la serie da cuenta el hecho, que no puede considerarse fortuito, de que tal estructura dialógica la compartan 40 de los 44 sonetos que componen el corpus que vengo analizando. Quiere ello decir que el arranque de la condicional en 40 de los 44 sonetos se supone en una estructura semántico-pragmática en la que la proposición se dirige a un destinatario al que se quiere convencer, persuadir o advertir de algo. Esta casi unánime *dispositio* pragmática del soneto argumentativo que comienza con la condicional «Si...» hace suponer que el contexto pragmático imaginado es análogo o se hace coincidente con el que es propio de la argumentación oratoria y que supone un destinatario del argumento presente y que actúa como motivador de la fuerza ilocutiva del mismo. Buena parte de la aportación estilística de Quevedo en estos sonetos argumentativos arranca de la fuerza proporcionada por esta estructura directamente apelativa, hija del contexto retórico.

En los tres ejemplos que he transcrito el destinatario es explícito y tiene nombre, y en otros muchos sonetos de la serie queda implícito pero da lugar a idéntica estructura apelativa. Asimismo el destinatario en los tres ejemplos es interpelado por la vía de una *interrogatio* conocida como retórica. De igual forma ocurre en otros muchos sonetos de la serie, puesto que tal estructura interrogativa como cauce del argumento dirigido al destinatario presente se da en los sonetos 45, 133, 165, 179, 271, 307, 506, 516, 602, 614, 626.

En otra buena parte de los sonetos analizados la *interrogatio* no se da, pero es sustituida cuando eso ocurre por un vocativo, que recoge idéntica estructura apelativa, casi siempre con una admonición exhortativa, para solicitar del oyente tenga en cuenta lo propuesto en el argumento de la proposición principal. No me es posible detenerme aquí en el análisis de las distintas ocurrencias, pero puede el auditorio anotar como ejemplos de esa estructura retórica en frases apelativas con vocativo en segunda persona los poemas: 46, 59, 63, 74, 115, 152, 241, 251, 448, 452, 461, 460, 483, 533, 553, 558, 571, 578.

Tenemos por tanto que la mayor parte de los poemas de la serie responden a la estructura:

Si + Frase condicional adverbial en indicativo o subjuntivo que representa la base de la *raciocinatio* + Vocativo o Interrogativo + *Rationes* + *Conclusio*.

Tal estructura es hija como pronto se advierte de una matriz retórica, puesto que sobre el esquema pragmático de interpelación al

oyente (con interrogaciones o con vocativos) se construyen los sonetos del *corpus* como argumentaciones. Si volvemos a los tres que he transcrito podrá el auditorio advertirlo, pues el procedimiento y la estructura argumentativa seguidos en los tres sonetos son muy semejantes, cuando sin embargo los tres tienen una temática y tonalidad muy diferentes (diversidad temática y tonal que obviamente se acrecentaría si pudiera aquí recorrer y analizar los argumentos-base de los 44 sonetos, lo que obviamente no es posible), pero no me interesa tanto la casuística, ni la concreta temática objeto de los sonetos, como la construcción *formal* (en su amplio sentido de forma retórica), que es análoga para temáticas muy diferentes.

En los tres sonetos hay un *argumentum*. Para percibirlos como dotados de una estructura semejante, pese a su diversidad temática, es preciso conocer que en la retórica clásica el *argumentum* es una prueba deductiva a diferencia del *exemplum*, que lo es inductiva, de la que arranca un grado de ἀπόδειξις o evidencia construida aquí sobre una suposición que se da por cierta por medio de la *ratiocinatio*, que es su apoyatura formal. La *ratiocinatio* soporta signos o bien evidentes o bien plausibles, estados conseguidos por conocimiento, por la experiencia de que los datos de la causa se pueden dar por ciertos<sup>3</sup>. Es el mecanismo que abren las condicionales. La estructura de la proposición condicional en Quevedo como arranque de los poemas que analizamos ofrece la *propositio* de la condición como base del *argumentum*, que es como indica Quintiliano<sup>4</sup> una hipótesis con un grado de credibilidad o de verosimilitud<sup>5</sup>. Tal credibilidad o verosimilitud tiene sus grados y Quintiliano se entretiene en ellos. No es el caso aquí, aunque podría hacerse, de recorrer en los 44 sonetos de estructura condicional inicial los diferentes grados de credibilidad del argumento. Pero con mayor o menor grado todos soportan una *ratiocinatio*, bien sea con silogismo implícito, bien sea buscando la verosimilitud en la cosa misma que se propone, deducida u ofrecida como verdadera por el locutor en el arranque mismo del soneto.

En el soneto 116, por ejemplo, imagina a Licas, su interlocutor, desnudo de mentiras, y abrazado a la verdad, y sobre esa suposición monta los cuartetos que desarrollan un estado justamente contrario al habitual, precisamente por haber la muerte transmutado el orden engañoso que las pompas y vanidades habían introducido en la falsa verdad de la vida. Los dos cuartetos, por tanto, ven la Fortuna cumplida, en el estado por el que el hombre queda reducido a su sola verdad. La base o *ratiocinatio* es la certidumbre de que la muerte supone el último giro, y definitivo, de la Fortuna

<sup>3</sup> Lausberg, 1960, § 367.

<sup>4</sup> Quintiliano, *Institutiones Oratoriae*, V, 10, 19.

<sup>5</sup> Lausberg, 1960, § 368.

y todo cuanto era vestido o apariencia (la pompa, la vanidad, la soberbia) resulta ahora desnudo y por tanto verdadero. Tal enseñanza, que desarrolla el segundo cuarteto, no se asevera o supone hasta que se produce el fenómeno de la suposición que plantea la *propositio* inicial, esto es, la condicional que funciona entonces como *quaestio*, desarrollada en los tres primeros versos. De tal forma la admonición posterior que introducen las interrogativas operan como *argumentum* sobre la base de la *ratiocinatio* según la cual las vanidades nada valen cuando la Fortuna ha dado su última vuelta y mudanza.

Las tres interrogativas, fuertemente apelativas, del terceto no hacen sino explotar, a modo de *rationes*, el argumento propuesto: las tres ofrecen una muy típica y retórica *contradictio* por medio de antítesis, epanadiplosis y otras formas que enfatizan el contraste tener / no tener, poder / no poder, mandar / obedecer o mundo vuelto al revés: quien cree tener sólo tiene cuidados, quien no puede conocerse nada puede, y quien cree mandar obedece a sus pecados. Todo esto sólo si la condición inicial se ha cumplido, esto es, si la Fortuna ha desnudado al poderoso y ambicioso.

El segundo terceto es visiblemente una *conclusio* del argumento, sentenciosa como suele hacerlas el Quevedo moral, grave. Para los que han sido los principales argumentos desarrollados en presente, el terceto último reserva la *conclusio* construida con los futuros admonitorios, conclusivos, que encuentran cima en el espléndido verso final, corona de la sentencia. De modo parecido funcionan las estructuras de los poemas morales o religiosos de la serie, siempre con la estructura siguiente (aunque no necesariamente en este orden):

*Argumentum* + Apelación + *Rationes* + *Conclusio*.

El soneto 310, segundo de los que he transcrito como ejemplo, pertenece a la Musa Erato y tiene como base del *argumentum* la *ratiocinatio* que opera en el conocimiento de la mitología. La estructura argumentativa del soneto es ya prefigurada en el epígrafe de González de Salas, que parece haber sido consciente del soporte retórico de su configuración cuando ha escrito «Impugna la nobleza divina...». La estructura argumentativa de éste esconde un silogismo implícito, que es una de las configuraciones básicas de la argumentación. El silogismo vendría a adoptar la forma siguiente: «El Amor no es tan divino como dice su origen si se ceba tanto en las desgracias del pobre amante». Para que el silogismo funcione es preciso que la primera premisa sea cierta y se base en alguna forma de consenso o certidumbre conocida: en este caso, el conocido origen noble del Amor, y la enorme prosapia de su estirpe, tema que desarrollan los cuartetos. Dándose esta base, la segunda premisa la contradice, y es la que aporta el *argumentum* queve-

diano: las preguntas del amante que denuncian la crueldad de su actuación y su carácter de enfermedad; es la *interrogatio* del terceto, que funciona como argumento contrario a la premisa inicial del silogismo.

El segundo terceto se reserva otra vez para la *conclusio*, deducida de las preguntas del primer terceto, y, como *conclusio*, vuelve a reunir la prosapia sentenciosa que le es característica.

Se habrá visto que el poema 310 respecto del 116, analizado anteriormente, ha supuesto tan sólo una variación temática de la base del *argumentum* (la Fortuna que todo lo muda y el noble origen del Amor), pero la estructura formal del *argumentum* apoyada en las contradicciones que la *interrogatio* revela en uno y otro caso es la misma, así como el cierre de la *conclusio*.

Veamos, aunque sea someramente, el satírico-burlesco que he propuesto como último ejemplo. La experiencia o estado de verosimilitud que apoya la *raciocinatio* del soneto 522 es la típica consideración satírica frente a los afeites y postizos de la mujeres, que Quevedo explotó por doquier. La *propositio* es que el marido no se acuesta con su verdadera mujer de tantos afeites o maquillajes, dientes postizos, y vestidos que disimulan o hurtan el cuerpo. De este estado de prueba, cuando se ofrece como evidencia, se sigue el *argumentum* de la *interrogatio* a Fabio (como Arellano<sup>6</sup> señala, es nombre ficticio para un destinatario habitual de poemas morales y epigramas satíricos clásicos): no podrá Fabio aunque la busque y pregone encontrar a su mujer entre tanto aderezo. Hay, creo, un chiste en la selección léxica, puesto que la buscada y pregonada era la puta, a la que se sometía al pregón y desfile público. En este caso esa buscada y pregonada no es encontrada, lo que la *conclusio* del último terceto revela, de modo sentencioso, aseverativo, conclusivo, o moraleja final de carácter general deducida del caso particular que ha servido de argumento.

Podríamos proceder de modo semejante con el resto de los 40 sonetos del *corpus* que han mostrado coincidir en una estructura argumentativa retórica, algunas veces más tenue, otras veces muy marcada, pero casi siempre con una estructura argumentativa que adopta inequívocamente la forma siguiente: *Propositio* base de la *raciocinatio* + *Argumentum* dirigido en vocativo o interrogativas + *Rationes* + *Conclusio*. La frecuencia en los sonetos que comienzan con la frase condicional es tan abrumadora que nos hace suponer que la estructura base de la invención quevediana tiene esta fuente y este cauce retórico.

En el esquema de la *inventio* oratoria del discurso deliberativo, judicial y epidíctico, esto es en los tres géneros, era básica, al menos en la formulación que le da Aristóteles y que respeta Quinti-

<sup>6</sup> Arellano, 1984, p. 380.

liano, la distinción entre el *argumentum* y el *exemplum* como las dos vías complementarias pero muchas veces alternativas para el desarrollo de la prueba para una *quaestio*. Si la *raciocinatio* era el instrumento formal del *argumentum*, y por tanto era deductivo de la experiencia o del estado de verdad presupuesto, el *exemplum* es inductivo, pero colabora igualmente en la estructura argumentativa.

Algunos de los poemas del corpus que vengo analizando son visiblemente conscientes de la fuerza probatoria del *exemplum* en el desarrollo de la prueba para la *quaestio* planteada. Veamos dos diferentes, uno satírico y otro moral, en el que los *exempla* recogen la mayor parte de la fuerza probatoria para la tesis propuesta en la condición:

614

DE MIGUEL DE MUSA

Si pretenden gozarte sin bolsón  
los que versos y músicas te dan,  
¿de qué ofendiendo a tu deidad están,  
pues desto todo no te gusta el son?

Dalida puedes ser con el Sansón,  
y Angélica divina con Roldán,  
y diles que, no dándote, estarán  
sin tomar de tu gusto posesión.

Quien no fuere de Marte matachín  
te incline sólo a que le quieras bien,  
rindiéndote del manto hasta el chapín.

Serás con los valientes Tremecén,  
con poetas y músicos Pasquín:  
que es niño Amor y quiere que le den.

45

UN DELITO IGUAL SE REPUTA DESIGUAL SI SON DIFERENTES  
LOS SUJETOS QUE LE COMETEN, Y AUN LOS DELITOS  
DESIGUALES

Si de un delito propio es precio en Lido  
la horca, y en Menandro la diadema,  
¿quién pretendes ¡oh Júpiter! que tema  
el rayo a las maldades prometido?

Cuando fueras un roble endurecido,  
y no del cielo majestad suprema,  
gritaras, tronco, a la injusticia extrema,  
y, dios de mármol, dieras un gemido.

Sacrilegios pequeños se castigan,  
los grandes en los triunfos se coronan,  
y tienen por blasón que se los digan.

Lido robó una choza, y le aprisionan;  
Menandro un reino, y su maldad obligan  
con nuevas dignidades que le abonan.

Compárese, antes de entrar en un análisis de sus particularidades respectivas, la estructura inicial en ambos sonetos, que tienen una misma forma en su primer cuarteto. La estructura fraseológica de la condicional desemboca en ambos en una misma *interrogatio* retórica que propone el argumento: en el caso del soneto 614 supone un punto de partida inadmisibile para la deidad (Amor), en este caso personificada en una buscona: pretenden algunos obtener sus favores con el solo concurso de rimas y cantos. La pregunta revela la imposible aceptación de tal supuesto. En el caso del poema 45 ocurre un supuesto igualmente inadmisibile: el doble rasero con que para un delito han sido medidos Lido y Menandro. La *interrogatio*, como en el soneto anterior desarrollada inmediatamente en los dos versos siguientes del cuarteto, declara al interlocutor, el divino Júpiter, fuente de Justicia, lo inadmisibile de tal sanción, que pondría en cuestión su rayo justiciero.

En el soneto 614 el inadmisibile supuesto del amor gratuito se refuerza con dos *exempla*, con dos casos de la tradición para amadas a las que a sus amantes les costó mucho acceder: Dalida y Angélica, amadas respectivas de Sansón y Roldán, que les fueron inicialmente esquivas. No escapó a la anotación de Arellano de este soneto el juego constante con la fonética que manipula el significante de las formas *da* y *dan* (del verbo *dar*) en *Da-li-da* y *Rol-dán*<sup>7</sup>, y podríamos añadir el mismo juego en *San-són*, para el amante que viene con músicas y no dando. Seguramente la alusión al matachín de Marte sea metonimia de soldado y por tanto pobre, y así lo interpreta Arellano, aunque creo que puede añadirse una alusión a los amores de Marte y Venus y puede haber una referencia al contenido que Quevedo allegó en uno de los sonetos dedicados a Dafne y Apolo (el 536 de la edición de Blecua) cuando recuerda a éste que «en confites gastó Marte la malla», en los sucesivos *exempla* allí incorporados para aconsejar a Apolo que no gaste sólo en sol sus dádivas. Marte cumpliría en el soneto que ahora comentamos igual función ejemplar para una *quaestio* semejante: el Amor debe pagarse con dineros del bolsón.

El poema 45 también guarda para los dos *exempla* una situación privilegiada respecto a la tesis sostenida en el segundo cuarteto, vindicativa de una justicia verdadera a la que Júpiter no puede ser sordo o insensible, puesto que aun el roble y el mármol serían sensibles a ella, según se advierte en el segundo cuarteto. Siguen en el primer terceto las sentencias, que anteponen la *conclusio* o contenido moral, para la que los dos *exempla* de Lido y

<sup>7</sup> Arellano, 1984, p. 513.

Menandro son prueba contundente. Obsérvese cómo los dos *exempla* abren y cierran el soneto, y se guarda la argumentación y la *conclusio* en los cuerpos interiores del mismo. De tal forma, la doble injusticia que los dos *exempla* representan actúa como principio y fin del soneto. Tiene así el ejemplo un valor no sólo inductivo, como en su primera aparición, sino también deductivo en esta segunda, puesto que ambos ejemplos desarrollan la tesis sostenida en la *conclusio* sentenciosa, que se ha anticipado. Se ajusta de ese modo Quevedo perfectamente a la norma retórica de Aristóteles, quien había aconsejado lo siguiente:

Es preciso, cuando no se dispone de entimemas, servirse de ejemplos como demostración (porque en ellos se funda la persuasión) y teniendo entimemas hay que servirse de los ejemplos como de testimonios, poniendo los entimemas como remate, pues poniéndolos delante se asemejan a la inducción [...] dichos en remate se asemejan a los testimonios<sup>8</sup>.

La importancia de la retórica para la invención de Quevedo no queda sólo revelada en los análisis que acabo de esbozar de los que funcionan como muestras de otros muchos poemas de la serie con construcción semejante. También se hace patente en la conciencia contemporánea de estar siguiendo tal modelo de invención. Algunas anotaciones y epígrafes que González de Salas puso a los poemas así lo revelan muchas veces. Ya hemos visto que en el poema 310 el epígrafe habla de una dialéctica o confrontación argumentativa, al seleccionar el verbo «Impugna». Igual puede decirse del epígrafe del soneto 45, que reproduce en términos casi procesales el fondo de la *quaestio* desarrollada por el soneto: «un delito igual se reputa desigual si son diferentes los sujetos que le cometen y aun los delitos desiguales» En el poema 63, «Si lo que ofrece el pobre al poderoso», recibe la siguiente anotación del erudito amigo de Quevedo: «Es *argumento* repetido de epigramáticos latinos y griegos» (cursiva mía), en la que el término *argumento* debe tomarse en la significación que González de Salas conocía y le da, y que no es otra que la técnica que aquí venimos defendiendo.

Y no sólo González de Salas. Es más importante que esa conciencia se revela expresa en el propio Quevedo. Véase en este otro poema, el 251 de la edición de Blecua:

SEPULCRO DEL BUEN JUEZ DON BERENGUEL DE AOIS

Si cuna y no sepulcro pareciere,  
por no sobreescribirme el «Aquí yace»,  
huésped, advierte que en la tumba nace  
quien como Berenguel a vivir muere.

<sup>8</sup> Aristóteles, *Retórica*, 1394a. Sigo la traducción de A. Tovar, 1985, p. 139

El que la toga que vistió vistiere  
y no *le imita* en lo que juzga y hace,  
con este *ejemplo* santo se amenace:  
el que le sigue su blasón espere.

Falleció sin quejosos y dinero;  
enterróle el Consejo y, enterrado,  
en él guardó el consejo más severo.

Edificó viviendo amortajado;  
no edificó para vivir logrero;  
por él nadie lloró, y hoy es llorado.

La estructura es la habitual de la serie, la *propositio* condicional, seguida de la admonición al interlocutor, en vocativo: el huésped que visita la tumba de Berenguel, siendo el propio sepulcro quien habla, como anota González de Salas. El soneto, en forma de epitafio, propone ser el desarrollo de una idea: la proximidad conceptual de cuna y sepultura, por la pobreza que asiste en ambas a quien ha vivido honestamente, y esa idea estoica de la vecindad de cuna y sepultura, que es la que se enuncia en la *propositio* no se desarrolla en forma de *argumentum* sino en forma de *exemplum*: el personaje Berenguel, miembro del Consejo de Castilla desde el 13 de noviembre hasta su muerte, según reveló Crosby<sup>9</sup>. Pero lo más importante de este soneto es la conciencia léxica de Quevedo respecto a su construcción retórica, puesto que los vocablos «imita» y «ejemplo» que aparecen en el cuarteto segundo y que he destacado al reproducirlo, son explícitamente allegados de esa cualidad del *exemplum* retórico como personificación o particularización en un personaje de una idea o virtud digna de ser imitada, precisamente la virtud del desprendimiento de los bienes terrenos que los tercetos enuncian con el tono sentencioso propio de un epitafio.

Finalizaré este breve recorrido por sonetos de la serie con un apunte respecto al 460, que dice:

AMOR IMPRESO EN EL ALMA QUE DURA  
DESPUÉS DE LAS CENIZAS

Si hija de mi amor mi muerte fuese,  
¡qué parto tan dichoso que sería  
el de mi amor contra la vida mía!  
¡Qué gloria, que el morir de amar naciese!

Llevara yo en el alma a donde fuese  
el fuego en que me abraso, y guardaría  
su llama fiel con la ceniza fría  
en el mismo sepulcro en que durmiese.

De esotra parte de la muerte dura,  
vivirán en mi sombra mis cuidados  
y más allá del Lethe mi memoria.

<sup>9</sup> Crosby, 1967, pp. 137-38.

Triunfará del olvido tu hermosura,  
mi pura fe y ardiente, de los hados;  
y el no ser, por amar, será mi gloria.

El punto de partida de la *propositio* desarrollada en la condicional es el tópico cortesano de la muerte por amor. No hay aquí *interrogatio*, pero sí la subsiguiente estructura apelativa en la que el argumento se propone, dirigida a un destinatario implícito: la muerte por amor es muerte gloriosa. El argumento es luego desarrollado en el resto del soneto, con las *rationes* del segundo cuarteto y primer terceto. El terceto final recoge, en la forma sentenciosa que le es característica a los sonetos de la serie, la *conclusio*. Se comporta, pues, el soneto como desarrollo argumentativo de una idea, con los ingredientes fundamentales que hemos venido analizando en otros.

Pero este soneto ha sido siempre allegado por la crítica por la estrecha relación temática y estructural que tiene con «Cerrar podrá mis ojos...». Así lo subrayaron ya F. Lázaro (1956) y C. Blanco Aguinaga (1962) en sus excelentes comentarios del más famoso de los sonetos quevedianos. No es el momento de insistir en tales correspondencias, por lo demás muy claras. Pero sí puede aclarar mucho, si lo contemplamos en el contexto retórico que venimos analizando, sobre la dependencia que la estructura de la *inventio* y *dispositio* del «Cerrar podrá...» muestra respecto a esta construcción argumentativa. Lo fundamental sería advertir la función que los futuros de posibilidad con que este famoso soneto se abre y que todos ustedes recuerdan: «Cerrar podrá...», «podrá desatar esta alma mía...» y sus contrarios «mas no, de esotra parte...», etc. En tales futuros de posibilidad se alberga la condición o *propositio* del argumento con que arrancaban los sonetos de la serie, y en concreto el 460, que es el que puede haber servido de fuente más próxima.

Entendemos así mejor la tremenda cohesión del soneto «Cerrar podrá...» desde la condición que los cuartetos proponen como argumento a la *conclusio* que los tercetos ofrecen, con la forma sentenciosa habitual y que, mirada en el contexto de su proximidad con las estructuras argumentativas retóricas, cobra mayor relieve. Los futuros de posibilidad con que se inicia «Cerrar podrá...» y que han sido destacados como una feliz y original estructura sintáctico-semántica incorporada por Quevedo a la tremenda tensión en suspenso que va de los cuartetos a la seguridad sentenciosa de los tercetos, recogen precisamente la misma función de las condicionales que hemos venido analizando en la matriz de los sonetos argumentativos, lo que es visible en el poema 460, que aumenta así sus lazos estructurales con la totalidad del soneto 472, y no sólo por sus evidentes proximidades temáticas y léxicas.

No quisiera finalizar esta cala en la invención retórica de Quevedo sin extraer alguna conclusión de alcance teórico que sirva a nuestro modo de contemplar la retórica clásica como fuente metodológica y conceptual en los análisis de la poesía. Que la invención de Quevedo ha discurrido por cauces abiertos por su formación retórica es evidente y no precisa mayor insistencia. Pero sí me interesa insistir en una lección de alcance teórico para la propia configuración del fenómeno retórico como cauce metodológico, sobre todo en lo que respecta al lugar de la *dispositio* y de su relación con la *inventio*. Con demasiada frecuencia la crítica que se sirve de conceptos de la retórica clásica tiende a situar la *dispositio* como un lugar de orden o estructura simplemente posicional, bien en el sentido sintáctico, bien en el directamente textual (de partes del discurso) y no ha advertido el daño que tal escisión de *inventio* y *dispositio* provoca en los análisis, que vuelven de ese modo a reproducir el vicio completamente ajeno al sistema retórico de la separación fondo / forma, expresión y contenido.

Cuando en 1988 hice una propuesta de Neorretórica como concreción de una ciencia del texto y propuse que la Retórica había sido y continuaba siendo el modelo de producción textual más depurado de cuantos había entregado la filología, argumenté que el fenómeno de la *cohesión* y unidad entre *inventio* y *dispositio*, como mecanismos inseparables, arrojaba mucha más luz que los conceptos análogos de macroestructura y de jerarquización entre macroestructuras y microestructuras en la Lingüística del Texto entonces en boga<sup>10</sup>. No es este el lugar para volver a aquellos argumentos ni puedo ofrecerlos aquí con la extensión que entonces lo hice. Pero sí, una vez hemos visto el funcionamiento de unas estructuras argumentativas concretas en poemas de Quevedo, es el momento de advertir que la solidaridad fundamental de *inventio* y *dispositio* en la producción del discurso que Lausberg había proclamado una y otra vez<sup>11</sup> es algo más que una opción del analista o del teórico: se revela en el propio entramado del discurso. La construcción argumentativa de Quevedo en los sonetos analizados ha puesto en juego simultánea e interdependientemente, con un grado de solidaridad y cohesión admirables, elementos de la estructura pragmática, semántica y sintáctica que nunca podrían entenderse eficaces si un análisis los separa o sitúa en estrategias discontinuas. La discontinuidad habitual en los comentarios de texto es poco respetuosa con la continuidad fundamental que en la *invención* de todo poeta tiene la búsqueda y el hallazgo del cuaje de tal invención en una estructura formal sin la que esa invención no lo sería. Por ello el aparato conceptual y formal de la

<sup>10</sup> Pozuelo, 1988, pp. 192-94 y 206-11.

<sup>11</sup> Lausberg, 1960, § 444 y 445.

retórica puede virtualmente entenderse como alternativo y mucho más respetuoso con los modelos de producción textual que los habituales métodos de comentario de texto, que sólo de forma desmayada e impropia fragmentan un sistema retórico en muchas manos depauperado.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984.
- Arellano, I. y L. Schwartz (eds.), Francisco de Quevedo, *Un Heráclito Cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona, Crítica, 1998.
- Aristóteles, *Retórica*, ed. de A. Tovar, 3.ª ed., Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1985.
- Azaustre, A., «Sintaxis del estilo en la prosa de Quevedo», en S. Fernández Mosquera (ed.), *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos centenarios*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, pp. 187-205.
- Blanco Aguinaga, G., «“Cerrar podrá mis ojos...”: tradición y originalidad» (1962). Recogido en G. Sobejano (ed.), *Francisco de Quevedo*, Madrid, Taurus (El escritor y la crítica), 1978, pp. 300-18.
- Blecua, J. M. (ed.), Francisco de Quevedo, *Poesía original*, 2.ª ed., Barcelona, Planeta, 1968.
- Candelas, M. A., *Las silvas de Quevedo*, Vigo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 1997.
- Chevalier, M., *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.
- Crosby, J. O., *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967.
- Egido, A., «La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco», *Edad de Oro*, 6, 1987, pp. 79-113. Recogido en su libro *Fronteras de la poesía del Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 9-55.
- Fernández Mosquera, S., *La poesía amorosa de Quevedo*, microfichas de Tesis Doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 1992. Publicado como *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo de «Canta sola a Lisi»*, Madrid, Gredos, 1999.
- Lausberg, H., *Manual de Retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1966, 3 vols. [1960].
- Lázaro Carreter, F., «Quevedo entre el amor y la muerte: comentario de un soneto» (1956). Recogido en G. Sobejano (ed.), *Francisco de Quevedo*, Madrid, Taurus (El escritor y la crítica), 1978, pp. 291-99.
- Lázaro Carreter, F., «Quevedo, la invención por la palabra», en VV. AA., *Homenaje a Quevedo. Academia Literaria Renacentista III*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 9-24.
- López Poza, S., «La cultura de Quevedo: cala y cata», en S. Fernández Mosquera (ed.), *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos centenarios*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, pp. 69-104.
- López Poza, S., «Quevedo, humanista cristiano», en L. Schwartz y A. Carreira (eds.), *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 59-81.
- Nider, V., «El diseño retórico de la prosa religiosa de Quevedo», en S. Fernández Mosquera (ed.), *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos centenarios*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, pp. 207-24.
- Olivares, J. O., *The Love Poetry of Francisco de Quevedo*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

- Pozuelo Yvancos, J. M., *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1979.
- Pozuelo Yvancos, J. M., *Del Formalismo a la Neorretórica*, Madrid, Taurus, 1988.
- Quintiliano, *Institutiones Oratoriae*, ed. de H. Butler, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1962.
- Rey, A. (ed.), Francisco de Quevedo, *Poesía moral. Polimnia*, London, Tamesis Books, 1992.
- Rey, A., *Quevedo y la poesía moral española*, Madrid, Castalia, 1995.
- Schwartz, L., *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1984.
- Smith, P. J., *Quevedo on Parnassus*, London, The Modern Research Association, 1987.
- Walters, D. G., *Francisco de Quevedo, Love Poet*, Cardiff, University of Wales, 1985.