

ANDERS CULLHED

En torno a Francisco de Quevedo.

Artificio y goce de la lírica barroca.

Anders Cullhed, FD i litteraturvetenskap och publicist, förbereder ett större arbete om Francisco de Quevedo och den spanska barocklyriken. I denna artikel, som publicerades i originalversion i *Artes* 1990:2, behandlas en rad huvudmotiv hos Quevedo i ljuset av den europeiska idétraditionen.

El Barroco del siglo XVII fue una época oscura, violenta y de varios modos misántropa. Fue el tiempo en que el absolutismo, la idea del príncipe como un despótico representante de Dios en la tierra, llegó a extenderse prácticamente por toda Europa. En todas partes crecía la exigencia de un control central y de una uniformidad en la vida social, religiosa y económica. El acogotamiento de la Inquisición sobre la vida pública española y la austera política mercantil del ministro de economía Colbert en Francia, por ejemplo, son medidas tomadas bajo el espíritu de la época. El Rey Sol se vislumbra como una irónica caricatura del alegre lema de los tres mosqueteros: “Uno para todos, todos para uno”.

A la sombra de esta crisis, la creación lírica más interesante de la época se manifiesta en un arte ambiguo, multifacético y pesimista. Con ello no se quiere decir que se trate de una poesía moderna en el sentido actual del término, aunque muchos poetas de nuestra época se sientan emparentados con el atormentado Andreas Gryphius en Alemania, con el malicioso y chachondo John Donne en Inglaterra o con el esteta número uno de la época, Luis de Góngora en España. Al contrario, pareciera que todos estos nombres, y aun otros, han marchado de espaldas al futuro: buscan sus modelos un buen trecho hacia atrás en la historia, nada menos que en la vieja Roma, y todos manejan la retórica clásica con pleno dominio. Uno de los teóricos de la época, el piemontés Emanuele Tesauro, llama a su poética, en rigor doctrina retórica, *Il cannochiale aristotelico*, es decir, “El catalejo aristotélico”; él no ve su misión sino como una tentativa de explicar la poética de Aristóteles en conformidad con las propias intenciones del viejo griego.

De esta mirada hacia atrás los investigadores literarios, en particular los alemanes, han tomado buena nota en los últimos decenios de discusión en torno al Barroco. Se han ocupado de la buena porción de fórmulas fijas y tropos en la poesía, de la disposición por parte de los poetas a aplicar los principios de la retórica, de su fuerte conciencia de la tradición. Sin duda es mucho lo que habla a favor de este enfoque. La cultura barroca nos da la impresión de haber llegado al culmen de un proceso de maduración, como si llevara en ella el presentimiento

de un colapso — la Ilustración y la incipiente Modernidad se encuentran a sus puertas, lo sabemos con las pruebas en la mano — y como si sus grandes nombres se hubieran propuesto, por una última vez, entretejer las formas expresivas del pasado en grandiosa síntesis o (como también ocurrió) en abigarradas compilaciones.

Los poetas del Barroco no eran, a pesar de todo, ningunos humildes administradores de la herencia cultural. En primer lugar leían a sus autoridades con bastante capricho. El Aristóteles de Tesauro se convertía en un alto protector de sutilezas, bastante distanciado de la gravedad del Estagirita. Y en segundo lugar, querían ofrecer más que sus predecesores: hacer lo que éstos habían hecho, pero mejor. Petrarca, por ejemplo, el genio de la lírica europea desde el siglo XIV, les resultaba un poquito blando y esteticista en sus soliloquios amorosos, pero raramente o nunca se trataba de rechazar por completo el petrarquismo. Valdría la pena recordar que cuando los poetas del Barroco y los teóricos de la época hablan sobre el atractivo de la novedad, lo cual no pocas veces hacen, se trata en la mayoría de los casos de una ambición de poner vino nuevo en odres viejos y nobles.

Pero ahí es que sucede algo notable: en medio de los tropos grandilocuentes y de los artificiosos “conceptos” estos poetas señalan enérgica y tozudamente lo absurdo y en sí contradictorio que hay en todo deseo terreno, en toda aspiración humana. El resultado viene a ser un poema que en la superficie venera a los ídolos del Renacimiento y su estética armoniosamente equilibrada, pero que en su núcleo subvierte los ideales de la época anterior — antes que nada los ideales platónicos — y su concepto del mundo. Este tipo de poesía barroca un tanto socarrona, un tanto retorcida y solapada, la encontramos sobre todo en el continente. Aparece representada en Francia y en Italia y sobre todo en Inglaterra y España, verdaderos crisoles de la lírica barroca. Es una poesía que no tiene mucho que ver con la ampulosidad barroca, una poesía que, como se ha dicho, no apunta hacia adelante en el tiempo, pero en realidad tampoco hacia atrás; vive en un espacio propio, en el de la paradoja si se quiere; es una poesía de crisis, distante de nosotros, extraña y excitante, sin estabilidad interna. Con esta clase de poesía tropeizamos constantemente en Francisco de Quevedo.

España también por ese entonces era — junto con Italia — la nación que daba la pauta cultural en Europa. En los palacios, desde Estocolmo a Sicilia, de buena gana se vestía al modo de la nobleza española, y, según la capacidad de cada cual, se remedaba el ceremonial notablemente severo de la corte española. Escritores como Cervantes y Lope de Vega se leían en todo el continente, también aquí arriba en Suecia. No obstante, el Siglo de oro económico y político de los españoles se restringe al siglo XVI. Todo el siglo siguiente marca

un período de decadencia en el que la economía se desmoronaba más y más por cada año que pasaba. A la entrada del siglo XVII España era una potencia mundial, a fines del XVII el país se había reducido política y culturalmente a una nación de segundo rango.

Ante todo, los españoles del siglo XVII prefirieron aislarse de *lo moderno*; con este término quiero aludir en primer lugar al desarrollo de las ideas que al norte de Europa tan lentamente comienzan a desactualizar el universo jerárquico de la Edad media y el Renacimiento. La vieja visión del mundo se encontraba ya perfilada en Platón y Aristóteles: un cosmos con la tierra en el medio, en detalle escalonado desde los altos niveles espirituales, o sea, desde el propio Dios Padre, bajando hasta la materia inorgánica. Se acostumbra a hablar de la gran escala o cadena dorada que de este modo se extendía a través del universo. Aquí se podían encontrar correspondencias — semejanzas, equivalencias — de nivel a nivel: el orden en el cielo hallaba, por ejemplo, un fiel reflejo tanto en el alma humana como en el Estado terreno; el sol arriba en el espacio correspondía tanto a la luz de la razón en el alma como al esplendor del rey en el trono. Un modelo de nuestra existencia que inevitablemente entraba en conflicto con las ideas empíricas y racionalistas de los pioneros de la Modernidad en el temprano siglo XVII, en un Galilei, en un Bacon o en un Descartes. España queda marginada de ese lento pero fundamental cambio de paradigma en la vida intelectual europea. Allí viven las jerarquías aparentemente inmovibles a través del siglo entero, y esto naturalmente va unido al abrazo sofocante de la Contrarreforma sobre el Imperio; la Contrarreforma que era una restauración enteramente consciente pero sin embargo anacrónica de la vieja visión del mundo, una reacción tanto en contra del humanismo secularizante de la cultura renacentista como en contra de la subjetividad religiosa de Lutero.

No sólo la época contemporánea fue un problema para Quevedo — como, por ejemplo, en el famoso soneto “Miré los muros de la patria mía” —, sino que el tiempo mismo se convertía en una piedra de toque dentro de su creación literaria. En este aspecto, por así decirlo, se unía a todos los poetas del Barroco verdaderamente dignos de leerse. Ellos hacían del tiempo, como problema teórico y como ardiente sensación, uno de los temas principales de sus escrituras. En sus cuatro tomos sobre el concepto del tiempo en la literatura francesa, *Études sur le temps humain*, el investigador literario Georges Poulet subraya que el siglo XVII fue la época en que el hombre descubre su soledad esencial. Los escritores ya no pueden arrancar a la marcha de las cosas la continuidad garantizada por la divinidad; la historia de la literatura del siglo XVII es en muchos casos la historia de un creciente resquebrajamiento en el interior de los viejos conceptos de trascendencia y durabilidad.

Tal problemática la encontramos ahora en poetas que con toda seguridad jamás se habían leído entre ellos ni habían oído hablar los unos de los otros. Esto cobra validez en la anglicana Inglaterra, en la luterana Suecia y en la católica España. Ante tal congoja las nuevas ortodoxias a todas luces no ofrecían ningún sostén resistente. Quevedo, en consecuencia, no era de ningún modo único en su desgarrado sentimiento del tiempo. Pero seguramente fue uno de los que más enérgica y atrevidamente llegó a investigar sus implicaciones prácticas, los complejos modos de reacción del yo cuando la tierra cedía bajo los pies. El segundo de los así llamados sonetos metafísicos, “¡Ah de la vida! ...¿Nadie me responde?”, gira alrededor de esta vivencia.

“¡Ah de la vida!”... ¿Nadie me responde?
¡Aquí de los antaños que he vivido!
La Fortuna mis tiempos ha mordido;
las Horas mi locura las esconde.

¡Que sin poder saber cómo ni adónde
la salud y la edad se hayan huido!
Falta la vida, asiste lo vivido,
y no hay calamidad que no me ronde.

Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto;
soy un fue, y un será, y un es cansado.

En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.

El poema desemboca en un verso extremadamente condensado, “presentes sucesiones de difunto”. Así se ve el tiempo en Quevedo: un rosario de instantes que cuelgan desatados, que en cualquier momento pueden hacerse añicos. El tiempo resulta ser una aglomeración de tremendales: cada paso, uno tras otro, es una empresa peligrosa donde uno se arriesga a resbalar y caer desplomado. Esta vivencia puede sentirse emparentada con el pesimismo que atraviesa la literatura del siglo XX; con igual impaciencia se pregunta el Innombrable de Beckett en la novela del mismo nombre por qué el tiempo se acumula alrededor de nosotros, segundo tras segundo, desde todo lugar, para enterrarnos “grano a grano [...] sin memoria y sin esperanza y sin que sepamos nada, sin historia y sin visión del futuro”. De todos modos Dios no estaba muerto en Quevedo, muy lejos de eso, pero el intersticio entre Dios y el mundo se ensancha en sus poemas hasta parecer un vacío primigenio. Donde en escritores del Renacimiento y muchos del Barroco todavía existían canales directamente abiertos hacia un espacio graduado jerárquicamente, tan bellamente aderezado con metáforas tales como la danza cósmica o la rosa celestial, se abre en Quevedo un vacío donde las leyes de la

semejanza, las correspondencias entre el macro- y el microcosmos, se tambalean.

En el soneto recién citado parece como si algo del aparato conceptual de la escolástica hubiera ido a parar en el punto de mira. Esta doctrina — con raíces en Aristóteles y en el Medioevo, que fue meticolosamente restaurada por cuenta de la Contrarreforma española por filósofos entre los que se halla Francisco Suárez — normalmente presupone la realidad efectiva de los conceptos generales. Una tiza, por ejemplo, no estaba compuesta solamente por propiedades ocasionales llamadas accidencias — es decir, un color blanco, un tipo de olor, una ubicación en alguna parte, tal tamaño, tal forma y así sucesivamente — sino que se partía de la existencia de un modelo, de una sustancia real de tiza, o sea, el concepto general de tiza, que a su vez se podía insertar en una jerarquía mucho más amplia de los conceptos generales. En Quevedo es la propia sustancia la que está ausente mientras las accidencias lo acosan con su presencia inoportuna: “Falta la vida, asiste lo vivido”, dice el poema. El estable concepto general cede ante la acumulación de impresiones dispares e incontratables de una nueva subjetividad. Esto parece ser parte del mismo proceso que acuña la sensación del tiempo en estos poemas, donde la masilla fija de la continuidad se disuelve en una corriente de instantes desatados.

Quevedo fue un poeta increíblemente productivo. Escribió más de mil poemas, largos o cortos, en todas las versificaciones de la época, poemas que en el fondo no estaba interesado en publicar; él era cortesano, diplomático, patriota, hacendado y humanista, y la poesía vino a ser para él como un vicio o un pasatiempo. Fue apenas al final de su vida, en relación con un largo período de encarcelamiento, cuando Quevedo comienza a ordenar sus manuscritos y poemas publicados esporádicamente con miras a una edición mayor (apareció póstumamente, tres años después de su muerte en 1648). Durante su vida se ganó la reputación de insuperable campeón, malicioso e indecente, en los géneros burlesco y satírico; escribió sonetos donde se mofaba desmesuradamente de ricachones petulantes y de cornudos. Pero también de mujeres viejas (por el puro hecho de que fueran viejas), de viudas y judíos; compartía la mayor parte de los prejuicios de su época y era por lo general un personaje bastante irascible. Fue humanista únicamente en el sentido de *homo studiosus*, practicado en el Renacimiento, no en el de nuestra moderna concepción idealista. Como poeta fue de todos modos insuperable en por lo menos un campo, el de la lírica amorosa. Escribió algunos de los poemas más bellos de la lengua española, varios de ellos de una magnificencia muy particular en el arranque:

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

Traigo el campo que pacen estrellado
las fieras altas de la piel luciente;
y a escondidas del cielo y del Oriente,
día de luz y parto mejorado.

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 cielo.

¿En qué consiste esta estrecha prisión donde Quevedo lleva a su amada? El subtítulo del poema, agregado por el editor González de Salas, reza así: “Retrato de Lisi que traía en una sortija”. De hecho no era infrecuente que en el siglo XVII los amantes aristócratas engarzaran en sus anillos la imagen de la dama de su corazón. En este motivo, Quevedo introduce, entre la miniatura y el universo, toda esa tensión tan típica de la época. Una deslumbrante demostración de la necesidad de combinar una comprensión visual con una proyección cósmica, que embebe la lírica barroca. “No hay nada tan característico para la fantasía barroca como este movimiento cruzado a través del cual el todo infinito se convierte en un juguete en las manos de un niño” y viceversa. Esto nos lo enseña el ya nombrado Poulet cuando habla de Richard Crashaw, el poeta católico inglés, en *Les métamorphoses du cercle*, otro valioso estudio sobre la historia de la imaginación.

El soneto de Quevedo parte de una analogía que por lo menos en el comienzo parece completamente sólida: el anillo refleja la belleza del firmamento que, igualmente circular, se halla sembrado de estrellas. El cabello dorado de Lisi se confunde con el oro del anillo y refleja la luz de las estrellas fijas, esas altas e iluminadas bestias que pacen en la bóveda del cielo. La propia Lisi, naturalmente, es la principal atracción del anillo, sol que en brillo y esplendor sobrepasa de hecho a su correspondencia en el cielo: “día de luz y parto mejorado”. Aquí seguramente se oculta una alusión al platonismo del Renacimiento y a su vocero más destacado, el florentino Marsilio Ficino (1433-99). El dominio de Lisi sobre este universo del anillo, este imperio de Amor, es tan ilimitado como el de la diosa llamada por Ficino *Venus Vulgaris* sobre el universo del neoplatonismo, *mens mundana* o el alma del mundo. Indiscutiblemente es una analogía de artífice cabal, sin grieta ninguna, la que nos compone Quevedo con los cuartetos del soneto.

Esta analogía se depura al máximo en el verso noveno: “Traigo

todas las Indias en mi mano”, una imagen condensada de los metales preciosos que estaban disponibles en cantidades fabulosas al otro lado del mar. Pero aquí al mismo tiempo se introduce a la amada en la esfera sublunar y elemental de la metáfora, y, con eso, los tercetos pasan a convertir a la figura altamente sublime de los cuartetos — un auténtico microcosmos — en una mujer bastante arrogante y terrenal. Sus dientes (perlas) engastados en la boca (el duro diamante) con labios como rubíes, permiten oír alternándose un hielo sonoro y un fuego tiránico. Por lo visto Lisi, descontando otras cualidades, pertenece al nutrido grupo de damas crueles y caprichosamente desdeñosas, que provienen de la tradición cortés y que llevan a sus galanes agarrados por la nariz a través de toda la poesía del Renacimiento y del Barroco.

La manera insidiosa de tornar los tercetos en una negación de los cuartetos es muy típica de Quevedo. Al oro ardiente lo sigue un fuego tiránico, el alto círculo de las estrellas fijas se disuelve en los rayos carmesíes de la risa, la belleza del sol naciente deja lugar a la presunción del cielo alboreando. La armonía cósmica es reemplazada por chispeantes contradicciones: el hielo toca el fuego; el argumento, la risa. Con otras palabras: el concepto de apoteosis deja lugar a la figura de paradoja, y en esta alteración se palpa el nervio central del poema. Quevedo amaba hacer chocar expresiones contrarias y permitir que una convención excavara la otra, acoplar códigos distintos o aparentemente incompatibles dentro de los márgenes del mismo poema. Era un poeta astuto, y sus sonetos a menudo semejan sutiles rompecabezas. Así también exige una aguda atención de sus lectores, y rara vez se sabe por dónde se encamina.

Por otra parte, el único lugar en la lírica de Quevedo donde uno vislumbra rasgos de continuidad y permanencia es justamente en los sonetos, en conjunto una cincuentena, que dedicó a esa Lisi, una dama de fantasía con el mismo estatus en su mundo poético que Laura en el de Petrarca. O sea, alguien para venerar, para adorar cortésmente a distancia, a perpetuidad si es necesario. Tenemos una locución que hace tiempo se ha desteñido en un cliché pero cuyo origen, sospecho, es de extracción neoplatónica: enamorarse de alguien a primera vista. Quevedo ha escrito sobre esta emoción en uno de los sonetos a Lisi:

Diez años de mi vida se ha llevado
en veloz fuga y sorda el sol ardiente,
después que en tus dos ojos vi el Oriente,
Lisida, en hermosura duplicado.

Diez años en mis venas he guardado
el dulce fuego que alimento, ausente,
de mi sangre. Diez años en mi mente
con imperio tus luces han reinado.

Basta ver una vez grande hermosura;
que, una vez vista, eternamente enciende,
y en l'alma impresa eternamente dura.

Llama que a la inmortal vida trasciende,
ni teme con el cuerpo sepultura,
ni el tiempo la marchita ni la ofende.

Esta clase de poemas definitivamente no se puede entender prescindiendo de las tradiciones en que se movía Quevedo, nuevamente — ante todo — las petrarquistas y las neoplatónicas. De manera semejante Petrarca homenajea a su Laura: él fue notoriamente meticuloso en fechar las estaciones de su peregrinaje amoroso. Vio por primera vez a Laura en la Semana Santa de 1327, y después aparecen periódicamente los así llamados sonetos de cumpleaños a través de toda su obra poética, que la posteridad conoce bajo el nombre de *La Canzoniere*. Allí celebra su propia fidelidad como amante o — en la última parte del libro — llora a su adorada difunta. Ahora, cuando Quevedo escribe un soneto en esta tradición, cobra más de una vez un timbre particular. Comienza celebrando los diez años que han pasado desde que por vez primera contempló los ojos de su Lisi. Pero luego, a pesar de esto, el soneto desemboca en una degradación de toda energía temporal y goce terrenal: la llama del amor se levanta hacia la vida inmortal, se dice, y anda confiada e inmune a la devanciación del tiempo. Aquí el modelo de Petrarca se ve sustituido por el de Platón o en cualquier caso por el de los epígonos tardíos de Platón.

En rigor este soneto no vale mucho como ejemplo ni de platonismo ni de petrarquismo. Esto se debe, me parece, a que Quevedo acostumbra extirpar el *tú* de su poesía. En un antecesor como Garcilaso de la Vega, el genio de la lírica renacentista española, los jóvenes muertos se encuentran en “la tercera rueda”, esto es, en el planeta Venus, el lugar privilegiado de la época para los reencuentros póstumos. El amante platónico, que Castiglione retrata tan líricamente en la parte final de *El Cortesano*, va a parar en lo alto junto a los dioses, donde tranquilamente puede tomar el néctar y la ambrosía. Pero la durabilidad ansiada en los poemas de Quevedo jamás vence a la soledad. De singular manera sus poemas desembocan en el desamparo, en la llama abandonada. El vuelo celestial platónico existe allí como un bello sueño pero sin ninguna verdadera alegría o intimidad en el acento emocional.

Quizá haya, sin embargo, una apertura, me he preguntado, en el soneto que decididamente es el más conocido y comentado de cuantos escribiera Quevedo:

Cerrar podrá mis ojos la postera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no, de esotra parte, en la ribera,
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

También aquí se percibe el movimiento que quiere prolongar la pasión en lo eterno; y éste está plasmado en una imagen que es del todo clara y que está agudamente perfilada. Pienso en la llama de fuego que atraviesa el río de la muerte en el séptimo verso del poema. O tal vez ésta nada en el Leteo, el agua del olvido, a despecho de las severas leyes que apartan de los muertos todo lo vivo. Así como los elementos en la imagen de la llama que corre entre las olas se confrontan violentamente, de igual modo, por milagrosa contrapartida, el alma del muerto guarda la memoria de aquella que ha amado.

Pero tal convicción no tiene ahora nada que ver con el platonismo. Esto se evidencia sobre todo en los últimos versos donde explícitamente se afirma que son los despojos del cuerpo, o sea, *la ceniza*, los que mantendrán con vida la inextinguible pasión. Las venas serán ceniza y la médula misma será polvo: polvo enamorado. Con seguridad, en estas palabras halla la época del Barroco una de sus paradojas más intensas y más difíciles. Todo el poema permite ser leído como una ilustración de la tesis de Walter Benjamin sobre la alegoría barroca: ella surgía de las escorias y los detritos de la materia, sostiene Benjamin, y se encarnaba de buen grado en el cuerpo sin alma de los muertos. El cadáver era por cierto un emblema macabro, aunque bastante común, durante el Barroco.

En realidad fue con este emblema, continúa Benjamin en su tesis sobre la tragedia barroca alemana, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), que la naturaleza caduca, toda la creación — que por sacra definición era sometida a las leyes del pecado — aparecía en su desnuda figura y suspiraba lo más altamente posible por la hora de la salvación. El cuerpo sin alma pasaba a ser de este modo la metáfora de una invencible esperanza de salvación. Las imágenes de la corrupción corpórea en tal versión se convertían en una alegoría de la resurrección.

No creo que el propio Quevedo haya entendido su poema de esta manera, lo cual no impide que las reflexiones de Benjamin echen una luz reveladora sobre el mecanismo de su soneto. El cuerpo es separado aquí explícitamente del alma, las venas y la médula devienen en cenizas y polvo. Y a estos restos sin vida se les adjudica a su vez un

'sentido', una significación más allá de la muerte. Pero ésta no tiene que ver con el resplandor de Cristo sino con el de Lisi, que el alegórico Quevedo vierte sobre el polvo y las cenizas del yo.

Esta alegoría mitad erótica mitad apocalíptica la compartía Quevedo con otros. Un investigador alemán, Horst Wilhelm Kollman, ha hallado pasajes semejantes en la obra de Gryphius, ante todo — curiosamente — en sus comedias. Una de ellas, la cómicamente titulada *Horribilicribrifax*, en el quinto acto deja a los amantes arrullarse con su felicidad. Nuestro amor arderá en nosotros hasta que nuestros cuerpos queden en ceniza, asegura Palladius. Sí, pero entonces también, agrega Celestina, permanecerá y relucirá sobre los pálidos cadáveres, hasta el gran día de la resurrección cuando seamos desposados para siempre.

Resulta evidente que el propio apogeo del desenlace dramático no aparece en Quevedo. En la teoría de Benjamin y en las comedias de Gryphius se podría hablar de una figura y una consumación: la figura es el cuerpo o las cenizas que apuntan hacia un realizarse en el día del juicio final. Toda la escena en *Horribilicribrifax* tiende a un apogeo metafísico. Si he comprendido bien el poema de Quevedo, su grandeza consiste en que se detiene en la figura: ahí hay un esfuerzo que no encuentra una salida. Lo que se pierde en confianza metafísica se gana en sugestión lírica. Hay allí un aura sacra alrededor de los emblemas de la mortalidad, nada más. El instante de la transfiguración queda fuera del poema, en el silencio: a lo lejos permanece una meta inalcanzable.

En consecuencia, pese a todo, Quevedo sigue siendo el mismo. Aquí también encontramos, más sobreentendido que nunca, ese intersticio entre el orden sucesivo del tiempo y el eterno ahora de la bienaventuranza. Allí, como en el resto de su producción literaria, no hay lugar para el *tú*, para una réplica del tipo de la que se vislumbra en el diálogo de Gryphius. La amada, la propia Lisi, no sólo permanece muda sino que además está totalmente ausente del poema. De hecho, este soneto se evidencia como poema de amor sólo cuando se llega a su palabra final, *enamorado*. Así era Francisco de Quevedo: apasionado, retórico y solitario. Sobre todo, solitario.

(versión española de Sergio Infante)

El artículo fue publicado en versión original en la revista *Artes*, 1990:2.