



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE LITERATURA

A la sombra de Quevedo

Informe final de Seminario de Grado “Pintura y Poesía: Teoría y praxis en la Literatura del Renacimiento y el Barroco” para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas con mención en Literatura.

Profesora Guía: Sarissa Carneiro

Alumno: Jesús Zamorano Lizana

AÑO

2013

ÍNDICE

Introducción (acercamiento a través de la sombra).....	página 3
1.- Brevísima historia de la sombra.....	página 5
1.1 Claridad absoluta en la sombra barroca.....	página 12
1.2 Barroco Quevedo.....	página 20
2.- Quevedo en la crítica.....	página 24
2.1 Poesía amorosa.....	página 25
2.2 Poesía moral y metafísica.....	página 29
3.- La sombra y sus implicancias.....	página 37
3.1 La sombra en el amor.....	página 38
3.2 La sombra metafísica y moral.....	página 42
3.3 Una sombra peculiar.....	página 48
4.- Consideraciones finales.....	página 50
Bibliografía.....	página 52

Introducción (acercamiento a través de la sombra)

Culturalmente, el papel de la *sombra* ha ocupado un lugar importante en las mentes humanas. Múltiples han sido sus concepciones y manifestaciones a través de la historia, coincidiendo ellas en la particularidad de la *sombra* como configuradora o portadora de una *imagen*, debido a su naturaleza: ya como imagen por sí misma o, también, como proyección de otra en abstinencia.

Existen y han existido distintas formas de orientar la sombra para crear imágenes, tanto pictóricas como poéticas. Se puede disponer figuradamente de ella como metáfora -en expresiones particulares-, de forma alegórica -en una representación más general, entendiéndola como metáfora extendida- y también metonímica, cuando su aparición sólo desea hacer alusión a lo que no está. Descartaremos el uso de la sombra como mero fenómeno físico, tanto por la poesía que nos convoca, como por el momento cultural que la circunda, marcado fuertemente (si no exclusivamente) por una forma simbólica de representación.

Estas distintas formas de utilizar a la *sombra* (que muchas veces indicará una luz, aunque no presente) dan muestra de un manifiesto relieve e importancia. Esto se verá reflejado en las manifestaciones culturales del Barroco, y de modo especial en la pintura y la poesía. A nivel semántico, el período Español del Barroco se caracterizará por una especie de imaginación “sombria”, puesto que la mirada se posa en esa otra parte de la luz, se fija en ella y la estudia, la analiza pormenorizadamente. El mundo y sus valores parecen en decadencia, y lo que en un momento fue certeza, sólo es visto ya como un destello, como una huella, como una no realidad; y así los hombres del momento contemplan, y descubren, los distintos niveles (acepciones) de la sombra.

No intentaremos aquí hacer un análisis sociológico del período. La idea será simplemente rastrear los códigos que se manejan en él, vistos en algunas manifestaciones, en

particular, en algunos poemas de Francisco de Quevedo¹. En dicha poesía, y como preliminar observación, se puede rastrear un gran uso del vocablo sombra. Falta el estudio estadístico al respecto, pero una ojeada relativamente rápida a su poesía basta para ver la reiteración del concepto. Con ello, cabe preguntarse si es mero azar, una mera utilización sin importancia, esto es, sin un relieve significativo de esta palabra; o quizás todo lo contrario.

Si sucede que realmente la sombra tiene una importancia en esta poesía, esto es, más allá de un uso común del término (como mero efecto óptico, por ejemplo); si llega a adquirir relieve de *tópica*, habría que preguntarse el por qué de ello: ¿Tendrá algo este concepto que lo enlace de forma natural al sentir del momento? ¿Será un concepto acorde, y por qué? ¿De dónde es adquirido? ¿Habrá cambios a nivel semántico según las distintas formas de utilización del concepto, es decir, habrá más que una sola *sombra*? ¿Es, en definitiva, una categoría relevante para esta poesía? En fin, cuál es su importancia.

Estas preguntas se intentarán responder en el transcurso del estudio, el cual será abordado en primera instancia desde el análisis textual, poniendo especial énfasis en el discurso epocal, esto es, las relaciones retóricas dadas en el momento cultural llamado Barroco Español.

Intentaremos, entonces, reconstruir aquel discurso; aquel conjunto de códigos que configuran la imaginaria del Barroco en España, abordándolo a través de la poesía quevediana. Para ello, partiremos con una breve revisión histórica de la categoría sombra; luego, analizaremos cómo es percibida ésta en el barroco, qué implicancias tiene; así, daremos paso a la particular utilización hecha de ella por Quevedo, pasando antes por una breve revisión de lo que ha dicho la crítica de los poemas por nosotros escogidos. Así, intentaremos el acercamiento a los poemas de nuestro poeta a través de la categoría sombra; intentaremos, pues, aquella reconstrucción del discurso por medio de este concepto, e intentaremos ver cuál es su rol en estos discursos, reflejos de su particular momento.

¹ “Amor constante más allá de la muerte”, “Amor impreso en el alma, que dura después de las cenizas”, “Salmo XVI”, “Salmo XII”, “Conoce la diligencia con que se acerca la muerte, y procura conocer también la conveniencia de su venida, y aprovecharse de este conocimiento” y “Soneto amoroso”.

1. Brevísimas historia de la sombra

La vida es sólo una *sombra* caminante,
un mal actor que, durante su tiempo,
se agita y se pavonea en su escena, y
luego no se le oye más. Es un cuento
contado por un idiota, lleno de ruido y
furia, y que no significa nada.
(*Macbeth*, acto V, escena 5)

Para adentrarnos en la tradición conceptual que la sombra tiene, nos basaremos en el estudio que Víctor Stoichita ha hecho a este respecto. La forma de afrontar su investigación es la de la historia del arte, aplicándose con ello al estudio de las imágenes, ya sea en relatos, pero más que nada en pintura. Esto no se aleja de nuestra forma de estudio, la cual está bajo la consigna del “*ut pictura poesis*”; asemejaremos, pues, las imágenes hechas por la escritura a las de la pintura: esto estará además en íntima relación con las primeras *teorías occidentales del conocimiento* (sobre todo con la metafísica platónica), las cuales equiparan la actividad visual a la cognitiva, con lo que la importancia de la imagen es capital. La historia de la sombra en el imaginario occidental estará, por ende, ligada a las manifestaciones culturales, y variará según sus respectivos momentos.

El primero de estos períodos está ya anunciado, y se refiere a las primeras teorías del conocimiento; lo denominaremos como “metafísica primitiva de la sombra”. Este momento, está identificado en el inicio de la teoría de la representación y del conocimiento, por lo que incluye también los relatos del origen de la pintura y la escultura. En estos relatos etiológicos, el papel de la sombra ocupa un lugar central. Los relatos en cuestión son los de *la Cueva de Platón* y los mitos relatados por Plinio en su *Historia Natural*. Ya en estos relatos se considera a la sombra como el “estadio más alejado de la realidad”. En el primero de ellos, el de Platón, la sombra proyectada en la caverna representa el primer estadio de la cognición, la que es, sin embargo, fundamentalmente una *ilusión*, de la cual se debe escapar, por lo que hay que salir de la cueva tenebrosa, e intentar ver el sol (la claridad). En los relatos de Plinio, en los que se consideran tanto el origen de la pintura como el de la

escultura, esto es, las artes plásticas, la relación con la sombra es capital, puesto que estos modos de expresión *nacen* gracias a ella. Aquí, la visión no es muy alejada de la metafísica platónica, ya que en ambos casos la *representación* hecha gracias a la sombra es dada por la copia de una copia, esto es, la copia de la sombra: la pintura nace del trazar una sombra proyectada por el sol sobre una pared; la estatua, por la proyección hecha en la pared por la hija del pastor Butades a través de una vela, con el fin de inmortalizar el perfil del amado que debe marcharse². Al dividir la realidad en grados, las artes plásticas se conectan desde ya con la metafísica del platonismo.

Desde aquí, la sombra aparece ya fundamentalmente cargada de negatividad. “Negatividad que, a lo largo de su recorrido por la historia de la representación occidental, no llegará a perder por completo jamás” (Stoichita, 1997, 29). Esto puesto que el mundo visible (cognoscible) está representado y medido según el grado de claridad u oscuridad. La sombra, en tanto escenario, tiene la función de borrar los límites entre el mundo de las apariencias y el de la realidad³.

Sin embargo, prontamente el papel estelar de la sombra será ocupado por la ilusión proveniente del reflejo especular. Ya en la teoría de la “mímesis” platónica se vislumbra en un papel secundario: “la sombra será siempre el pariente pobre del reflejo, el origen oscuro de la representación.” (Stoichita 29). Esto viene implícito ya en los mismos relatos etiológicos, los que hablan de un momento anterior al momento de su enunciación. Por eso, en estos relatos se considera la representación hecha por la sombra como una representación arcaica. Como ejemplo, Platón usa más al espejo como medio de expresión de la ilusión (más semejante, además, a la pintura y al arte en general), y Plinio, se apura en reconocer que los griegos perfeccionaron luego la pintura, pasando del *estado de la sombra* al monocromático, y luego al uso del color (Plinio contará luego que fue Zeuxis quien inventó

² Hay en este relato, además, una relación simbólica entre la sombra, el alma y el doble de la persona: la sombra es considerada como sustitución del alma. La forma más antigua en que los egipcios visualizan el alma (ka) era en la sombras; se piensa que esta concepción pasa a la tradición grecolatina y por ello está de manifiesto en el relato del origen de la escultura.

³ La sombra, al ser “*engañosa*”, se equipara al engañoso reflejo del espejo: sombras y reflejos especulares son apariencias, diferenciadas solamente por el grado de claridad-oscuridad. La imagen pintada, la “*evanescencia mimética*”, también es pura apariencia. La sombra, así, es la matriz de toda ilusión óptica: sombra, espejo, arte.

la relación artística entre sombra y color, provocando así imágenes tan reales que incluso los gorriones intentaban comer las uvas por él pintadas).

La tradición platónica coincide con la tradición que desemboca en Plinio en el hecho de considerar la *imagen* como algo que no es, de un modo verdadero por lo menos: solo es (existe) en cuanto imagen “doble irreal pero semejante”; sin embargo, difieren en el papel que le asignan: para Plinio, la imagen parece ser un sustitutivo de lo real, un *simulacro*, un *fantasma*: la sombra adquirirá, por lo tanto, las connotaciones semánticas de estas palabras. Para Platón, la imagen es puro ser de apariencia, no constituyente ni sustitutivo de lo real: la sombra, como ya vimos, es el escollo más alejado de lo real.

Existen, además, otras diferencias importantes en estas dos formas antiguas de considerar a la sombra. En la tradición asumida por Plinio, la imagen (sombra, pintura, estatua) es *el otro* de lo mismo. En la tradición inaugurada por Platón, la imagen (sombra, reflejo, pintura, estatua) es *lo mismo* en estado de copia, es decir, lo mismo en estado de doble. En el relato de Plinio, la imagen “captura” al modelo al reduplicarlo: ésta es la función mágica de la sombra. En el relato de Platón, en cambio, se considera que la imagen devuelve su semejanza, al modelo, al reduplicarla: tal es la función mimética del espejo. Con esto, desembocamos en una diferencia capital, que volverá a surgir a lo largo de la tradición de la sombra: la noción que Plinio maneja es la del simulacro, que emplea la magia de sustitución. La consideración platónica es, así, magia de semejanza, provocada por la mimesis. El relato de Plinio contiene más elementos arcaizantes que el relato de Platón, que los supera.

Como vemos, esta forma despectiva de considerar a la sombra provocará un cambio de paradigma. La sombra queda como el estado más alejado, tanto de la imagen, como de la forma de cognición. Se pasa así del “estado de la sombra” al “estado del espejo”. La imagen reflejo caracterizará al *yo*; la imagen sombra es característica del *otro*.

Este cambio de paradigma cultural en la forma de considerar la imagen Stoichita lo identifica a través del mito de Narciso de Ovidio:

La mayoría de las traducciones e interpretaciones medievales del mito han perpetuado el juego semántico entre “sombra” e “imagen reflejada” (...)

Ambos términos han sido durante mucho tiempo intercambiables efectivamente (Stoichita 38).

Sin embargo, no es tanta la confusión, puesto que en el dominio de lo visual [no del léxico] las dos hipótesis de las imágenes se diferencian por sus valores ópticos y ontológicos: la sombra representa el estadio del otro, el espejo el estadio de lo mismo” (Stoichita 40).

Narciso ve su reflejo en el agua. Si bien no cae en cuenta inmediatamente que es él mismo, luego lo reconoce como tal, y es ahí donde comienza su drama. La imagen ya no le engaña más, ya no es una “sombra”, ya no es “otro”, sino él mismo. Aquí se mostraría ya la manifestación del quiebre en la historia cultural, donde el reflejo especular asume completamente la significación de ilusión, distorsión y duplicación de la realidad, que en el período arcaico asumió la sombra.

En la historia de la representación occidental el pensamiento platónico propinó el primer golpe al “estadio de la sombra”, ilustrado aún de manera anacrónica con las leyendas de Plinio sobre el origen de la pintura y escultura. A partir de Platón el instrumento de la mimesis será el espejo y no la proyección mediante cuerpos interpuestos. Pero la proyección seguirá siendo fundamental para toda un área cultural... Intento recuperar lo que queda del antiguo poder de la sombra en la representación occidental y contar su historia (Stoichita 41).

Así pues, con Platón a nivel filosófico y Ovidio a nivel poético, la representación occidental descubre el estadio del espejo como desviación/superación del estadio de la sombra. Sin embargo, es necesario esperar hasta el Renacimiento para asistir al nacimiento de la primera teoría del arte que se declara explícitamente hija del paradigma especular: es el libro *Della Pittura* de Leon Battista Alberti, el libro fundador de la pintura de la Modernidad⁴. Así, se puede considerar que la pintura a partir del Renacimiento será claramente fruto del amor a lo idéntico (Narciso). Esto se hace explícito en la representación *frontal* (yo) que está en boga, versus la antigua representación de *perfil* (otro), característica de la sombra.

⁴ Es interesante subrayar que el texto inaugural de la nueva pintura opone de forma neta el “estadio del espejo” al “estadio de la sombra”.

Vemos, pues, cómo se rompe con la tradición arcaica, con lo que la sombra, antiguo y primer elemento mimético, es relegado a un segundo plano en la representación de las imágenes. En el Renacimiento se proclamará la antítesis entre bello y sombra, al considerar que la belleza de la pintura tuvo su origen en lo más humilde, y menos bello, de las representaciones: la sombra. Sin embargo, la sombra es un elemento inquietante, que no se puede despegar del imaginario.

La realización de la carne necesita de la sombra. Antes, en el Medioevo, las imágenes están exentas de corporeidad. Con el descubrimiento de la perspectiva, la proyección de la sombra se convierte en objeto de estudio atento de los pintores. Con Dante, sin embargo, hallamos la primera bifurcación, premonitoria del período siguiente, del uso de la sombra. Los personajes de su *Divina Comedia* no poseen cuerpo, por lo que no se debieran ver; sin embargo, son “almas visibles”, “espectros”, “sombras”, como el autor suele llamarlos. Tienen la apariencia de cuerpos, *son* cuerpos, pero *cuerpos sutiles, diáfanos*. Se actualiza así la antigua concepción de la sombra como *pysche/ eidolon* (imagen sin substancia), tal como se concebía en la Antigüedad. Pero Dante concibe también la sombra de una forma más moderna, lo que queda de manifiesto en la escena en que se da cuenta que Virgilio, su acompañante, no proyecta sombra. Será éste mismo quien le explique el fenómeno, al contarle que su verdadero cuerpo está enterrado en alguna parte, y que su cuerpo actual, diáfano, deja pasar los rayos del sol y ante él no se forma sombra alguna. Con esto, queda de manifiesto y resaltado que la proyección de la sombra es un fenómeno de la vida. En la *Divina Comedia*, solo Dante proyecta su sombra, los otros, en cambio, como Virgilio, no lo hacen ya que *son* sombras. Con este hecho crucial, se da paso al descubrimiento de la “sombra de la carne”, que marcará profundamente el arte de principios del Renacimiento.

Con el pintor toscano Cenino Cennini (en su *Libro dell'Arte*), asistimos a la proclamación del cambio de paradigma en el procedimiento de representación: mientras que para la mentalidad bizantina la imagen era el calco de otra imagen, la mentalidad del *Trecento* había conquistado ya una visión de la imagen como copia de la realidad. Con esto queda de manifiesto que en el *Trecento* el sombreado se convierte en una cuestión central de

la representación, al producir el efecto de realidad. La sombra es esencial para la realización del *relieve* de las figuras. La sombra es la prueba de la carne.

Vemos aquí el paso de la antigua concepción de la sombra y la utilización y teorización de ésta en el uso de una nueva forma de representación de la imagen. Existe aún otra utilización del concepto, que nos remite a una concepción arcaica, mágica: es la sombra que cura. Pedro cura a través de su sombra. Esto manifiesta la antigua concepción que percibía a la sombra como la exteriorización del alma. Es la de Pedro una sombra virtuosa. Masaccio, pintor del Cuatrocento, pintó el fresco *San Pedro cura a los enfermos con su sombra*, cuadro inspirado en los Hechos de los Apóstoles (5: 12.15). Masaccio aporta en la definición de una nueva manera pictórica que se concreta en la maestría del relieve, de la perspectiva y del escorzo. En cuanto a la utilización simbólica de la sombra como exteriorización del alma, vemos en los Hechos de los Apóstoles que la virtud de la sombra es capaz de oponerse y neutralizar a los “espíritus impuros” que poseían a los enfermos. Pedro es el único de los apóstoles capaz de curar, además de con sus manos o con la palabra, a través de su sombra, lo que es un prodigio mayor. El efecto de la sombra tiene en esta obra de Masaccio un doble origen: el sagrado y el científico (en tanto utilización de leyes ópticas, la perspectiva en particular).

Estos son los primeros pasos para la concepción Renacentista, designada bajo el signo de Narciso; en ella, las sombras proyectadas son señal de fidelidad mimética a la naturaleza, pero, además, deben poseer también un carácter significante, una justificación temática clara. La sombra proyectada se convierte en el atributo de la pintura en perspectiva y en la prueba de la “realidad” de cualquier cuerpo que se interpone ante una fuente de luz. Pero es también un *actante* más en cualquier cuadro.

Ninguna sombra es inocente. De hecho, se empieza a dar el juego de sombras proyectadas sobre el cuadro, que indican la presencia de alguien fuera de él: esto es un signo flotante del acto creativo mismo. Hay un realzamiento del autor, que cubre de signos la hoja/página en blanco. Así, la sombra es un embajador de la realidad en el cuadro. Con esta presencia en ausencia sobre el cuadro, se viene a resaltar el postulado que adjudica a la

sombra el importante papel de ser la manifestación y afirmación del cuerpo, del volumen, de la carne. Las dos pruebas son las ya dichas encarnación y presencia del autor.

Sin embargo, hay un papel capital de la sombra que aún no hemos abordado. Es el de la *sombra como efecto de lo demoníaco*. Esta concepción viene ya dada intrínsecamente en la noción arcaica que adjudica a la sombra el papel del *otro*. El otro en tanto desconocido, aún si es proyectado por sí mismo. Se considera una exteriorización de aquello maligno en uno. Esta variante del concepto viene presente en la manifestación de la sombra de tamaño extraordinario, la cual corre en paralelo con su demonización: “los cuerpos reales se transforman, mediante la proyección de la sombra deformante y amplificante, en seres híbridos, con cola y cuernos (...)” (Stoichita 134).

Pero ¿por qué se demoniza la sombra, si en su origen la sombra en sí misma no tiene nada demoníaco? La respuesta es sencilla, y se desprende de la *alteridad* de la representación de la proyección de la sombra. Como habíamos visto, la representación de la sombra se realiza, a partir del Renacimiento, según los principios de la proyección en perspectiva. Se domina y manipula en diversos niveles (que a veces se interfieren): realización del volumen, simbolización de la presencia “real”, tematización de la instancia autorial, etc. Finalmente, la sombra puede ilustrar, en la representación, su momento negativo, su *alteridad*: en este último caso, la idea del *doble* vuelve a emerger, pero su carga es otra. Desde este momento, se puede hablar de un efecto de lo siniestro.

La distorsión y amplificación de la sombra es una de las técnicas más utilizadas por las artes figurativas para mostrar la carga negativa de un personaje:

Consultando el léxico del siglo XVII, o sea el de la época en que la representación occidental cristaliza sus valores teóricos fundamentales, leemos que una de las acepciones del término “sombra” contenidas en el primer diccionario de lengua francesa dice: SOMBRA, se toma por enemigo quimérico ¿combatimos aún nuestras propias sombras? Se dice de nuestras sospechas y de nuestros pensamientos (Stoichita 144).

El tema inclusivo del combate, además, invierte la situación narcisista y demoniza la sombra en su alteridad: es el resultado de un “eros” desviado, un signo de mala conciencia: la manifestación de un “enemigo quimérico”. Hay, así, una hiperbolización del recurso de la

sombra. La sombra es vista, también, como sinécdoque: en tanto representación del alma, nos habla de las conductas morales de tal o cual persona. La sombra es utilizada, así, como parte de los estudios fisionómicos. La sombra, y volviendo a una consideración arcaica, viene a representarse como sustituto del alma.

Hasta aquí esta brevísima historia de la sombra en la concepción occidental, en la cual se da el juego de volver constantemente sobre las antiguas consideraciones que de ella se tuvo, aplicándolas al particular momento histórico, y las particulares formas de asumirla según el período. Las sombras expuestas luego en el estudio en que hemos basado esta brevísima historia de la sombra no serán tomados en cuenta en nuestro análisis, ya que escapan de los límites temporales que nos convoca (el Barroco y la tradición que lo desemboca); además, nos parece que esta selección de las funciones y papeles considerados hasta ahora nos entregan una muestra representativa de las distintas formas y usos que el concepto sombra ha tenido, tanto a nivel teórico-práctico de la representación de imágenes, como en niveles metafísicos de la representación del mundo y de la realidad. Se ha mostrado, entonces, cómo su papel cobra singular relevancia en la imaginería occidental, ya que se revela como elemento configurador de todo un sistema de pensamiento y representación. Las concepciones más actuales de la sombra siguen siendo un poco de lo mismo ya visto hasta aquí.

1.1 Claridad absoluta en la sombra barroca

“... no participó como hubiera podido hacerlo en la revolución científica europea que se estaba produciendo en el siglo XVII” (W. Wardropper, 1983, 31)

Como veíamos en el anterior apartado, la utilización de la sombra en el período Renacentista está marcada por la utilización de ésta como elemento configurador de la *realidad*, de la vida, evidenciada en el descubrimiento de la carne. Esto, creemos, está acorde al espíritu del momento, el cual se caracteriza por la creencia de estar dominando los distintos saberes, y el esfuerzo y entusiasmo que provocan distintos descubrimientos (en

ciencia) y redescubrimientos (de los antiguos). Sin embargo, y aunque mucho se conserve del precedente, el Barroco, aún más el Español, parece estar bajo un signo (sino) totalmente opuesto, y la *realidad*, en apariencia dominada por el anterior, ya no parece ser reducible a la concepción humana, escapa de sus límites.

Una marca discursiva importante en el Barroco Español es la contradicción y la contraposición: la dialéctica propiciada por categorías distintas y contrarias que, al unirse, desarrollan aspectos de la vida, manifestados en imágenes, difíciles de observar con la sola percepción visual. En el campo del arte, distintas fueron las expresiones que integran en sí contrarios, con el fin de alcanzar efectos que desafíen el ingenio (empresas, emblemas, jeroglíficos, etc.); y distintas las técnicas que procuraron ser el medio de representación de este tipo de comprensión del mundo: en pintura encontraremos, por ejemplo, la técnica del *claroscuro*; en poesía, el procedimiento de la *agudeza*. Da la impresión, eso sí, que en la base, una misma especie de inquietud es la que las produce.

Aún se conserva en el Barroco Español la postura renacentista hacia el saber, por lo que la formación del conocimiento es ecléctica: un intento de saber sobre todo; sin embargo, nuevos factores parecen mostrarle al hombre del momento verdades antes no asumidas, nuevas ideas, nuevas dudas. Esta hipótesis se justifica al observar la actitud vital de los artistas del momento, los motivos empleados, las técnicas.

La impresión de desconcierto ante su época es, además, aguzada en España por la Contrarreforma y las líneas de pensamiento que por ella adoptan tanto teólogos como humanistas; existe una negación hacia el porvenir, puesto que el fin último esperable y esperado es la muerte que une a Dios. Este hecho será importante en la constitución de la particular visión del Barroco Español.

Así, pareciera que la sombra cobra su reinado en el barroco. Es la duda, el desconcierto experimentado por los avances científicos, que vienen a replantear las verdades ya asumidas; La Iglesia no asume las insuficiencias espirituales, y en vez avivar la curiosidad por la verdad, parece sólo querer mantener la suya. El miedo a la ilusión (aunque planteado desde antaño), parece ahora volverse una especie de manía, de la cual serán testigos las representaciones artísticas.

La contemplación de la vida se vuelve melancólica, estamos fuertemente dominados por el Tiempo y la espera de su fin; la alegría de los pequeños momentos, se transfiguran sólo *en procesiones de difuntos*. También el tema de la *fugacidad de la vida*, en este particular momento adquiere ribetes de obsesión. Fernando R. de la Flor expone que la...

(...) lógica del ser y la apariencia bajo el dictado de la “duración”, que pone en juego el valor supremo de la ilusión, mientras evidencia la proclividad de los sentidos al engaño, [va] haciendo de la *luz* nada más que un capítulo efímero del general reinado de la *sombra*” (*Negro, nada, infinito* 99, la cursiva es mía).

La visión barroca busca el desengaño ante la ilusión, ya no se fía más de las imágenes producidas por la volátil apariencia, por aquel paso destellante de la duración de la vida: y no podrán dejar de cuestionárselo.

Para poner de manifiesto esta actitud, es posible incluso, según De la Flor, utilizar una especie de aforismo totalmente contrario al “*cogito ergo sum*” cartesiano, inaugurador de la ciencia moderna. El aforismo en cuestión es el “*hominem te esse cogita*”, esto es, “*piensa que eres hombre*”. Con esta toma de postura, se percibe que el camino elegido será totalmente opuesto al del avance científicista de los demás países europeos: la afirmación cartesiana está, así, de antemano desautorizada⁵.

Lo propio de nuestros hombres (...) es una concepción alegórica del mundo en tanto obra emanada y creación teúrgica, sobre los que *el individuo no tiene autoridad ni última legitimación de transformación*” (*A la Sombra del Eclesiastés* 338, cursiva es mía).

Uno de los efectos de esta particular concepción de mundo se expresa, como vemos, en la importancia que se le da al Tiempo; el pensamiento y obsesiones del Barroco Español girarán bajo el signo de este aspecto. Signo que es visto, para no variar, en sus contrarios: tanto en la futilidad como en la eternidad -dimensión temporal esta a la que no se puede trascender ni aspirar, y que perturba enormemente la imaginación de los barrocos. Aquí precisamente encontramos uno de los usos del contraste entre sombra y luz:

⁵ Históricamente es anterior a la fórmula cartesiana.

“Temporalidad esta aludida en la que la historia y la cultura aparecen relativizadas mediante un brutal contraste entre la dimensión oscura de la eternidad y el brillo fugaz de las existencias representadas” (*Negro* 106).

Así tenemos un primer valor simbólico del contraste luz/sombra, tan caro a la mentalidad española barroca. Valor simbólico que atañe la relación entre ilusión y desilusión, provocada al contemplar la *duración* de las cosas.

La duración implicará también los límites espaciales. El juego de la dimensión temporal y espacial -indisolubles-, genera el cuestionamiento de qué es lo que hay más allá de las fronteras conocidas; la respuesta a estas preguntas, antes consoladoras por el hecho de estar apegadas a la certeza del orden dado (cosmovisión medieval es profundamente ordenadora), ahora no bastan por sí solas, puesto que nuevas formas de pensar han comenzado a jugar su papel, y harán mella en esa España: es el caso del pensamiento empirista, rechazado de plano por la Iglesia.

Así, ciertas preocupaciones y contemplaciones se empiezan a buscar en el saber científico. Es el caso de la cuestión del *infinito* que, al ser visto desde la ciencia de la cosmología (se descubre “la nada”), escapa ya a la mera explicación de una escala jerárquica sujeta y producida por Dios. Así se gesta una nueva sombra, distinta a la temporal (eternidad), pero que sigue siendo, en esencia, la *nada*.

Mientras que para los científicos “experimentales” un acontecimiento como el descubrimiento de la nada viene representar un avance, un campo nuevo para explorar; para los teólogos será sólo la confirmación, la evidencia, de la imposibilidad del hombre de conocer:

“Los “metafísicos” se quedan entonces sin cosmología, pero dueños en todo caso de la *temible conciencia del infinito*, bien que entendido como indeterminación, tinieblas y, al cabo, *negrura*” (*Negro* 116 la cursiva es mía).

Cualquier manifestación, aún científica, es entendida y usada por el pensamiento teológico a su favor. Así, al percatarse del infinito, es visto dramáticamente, puesto que humilla la capacidad hermenéutica del intelecto:

La filosofía del desengaño abordó la epistemología del mundo a partir de una hermenéutica de la imagen: el mundo se presenta desde una perspectiva engañosa, bajo la forma de la ilusión, siendo necesario someter a crítica esa primera visión para desengañarse y llegar a la verdad de la existencia. El *desengañado* es la figura que adopta el sabio neoestoico en el contexto barroco hispano (Vives y Sánchez 776).

Wardropper, teórico del Barroco Español, así ve la cuestión:

El Barroco español hereda también la mayor parte de sus temas del Renacimiento, que a su vez había tomado muchos de la Antigüedad... Así, por ejemplo, la idea, fecundísima, de que el hombre es como un universo en miniatura... Algo semejante puede decirse de otra idea muy peculiarmente española y característicamente barroca, el sentimiento del “*desengaño*”, es decir, *la conquista de un conocimiento de sí mismo y de un conocimiento de la verdadera naturaleza de este mundo temporal al ir arrancando la corteza de la ilusión y del engaño* (Rosales [1966]); la palabra y el concepto nunca más volverán a aparecer con tanta frecuencia y de un modo tan obsesivo como lo encontramos en la literatura del siglo XVII español (Wardropper 9).

Lo negro, uno de los matices semánticos de la sombra, viene a significar aquello que se resiste a su conceptualización (que escapa de los límites), y es el temor ante esta incertidumbre lo que en el caso español adquiere valor de obsesión, de motivo. Así, se aplica a cualquier manifestación cultural. En la teoría pictórica, por supuesto, también está:

Pues, en efecto, ese *negro*, ese infinito, que es central en la *semántica de la representación*, no es propiamente un fondo, o truco de perspectiva para una pintura sin horizontes, sino que de modo más probable su presencia es evocación directa del lugar de absorción en el que las cosas acaban por desaparecer y por sumirse: *Ut percipio quietem et tenebras per negationem motus et lucis* [“puesto que percibo la quietud y las tinieblas por la negación de luz y movimiento”], dirá San Anselmo (*Negro* 120, el subrayado es mío).

La importancia de la categoría luz no debe, en todo caso, reducirse simplemente a capítulo efímero dentro del reinado de la sombra. Si bien hay gran preponderancia en la

imaginería por la sombra, sin luz, claro, no hay cómo producirla. Así, la luz adquirirá como uno de sus significados el valor de *inicio*, en cuanto comienzo, inauguración, en donde se pueden inscribir los signos, tanto discursivos como pictóricos. Al igual que la sombra, es indefinible e inabarcable: nada se puede saber de esa luz inicial, como tampoco de la postrimera sombra. Blanco, inicio; negro, fin.

La mentalidad del período es de fin, de caducidad. Es negra (contraste paradójico con la denominación dada al siglo que vendrá).

En la realización artística, tanto luz como sombra adquirirán como una de sus acepciones el valor de “límite” de la composición, en los cuales se enmarca tanto la producción pictórica como la poética. Así lo dice De la Flor:

Como la propia palabra indica, el límite, ya sea temporal o físico, implica que hay un comienzo de todo donde no había nada, y que hay también un lugar al final en el que un silencio o un vacío o una no presencia se restablece (*Negro 77*).

La metáfora teológica de la tabula rasa es resaltada en este período, y es aplicada tanto a la tela como a la página blanca. Es metáfora en cuanto viene a representar al alma, en su origen pura, no ennegrecida ni manchada aún. Este es un estado añorado, y por ello, existirá también un intento de ser sabio a través de no serlo, de no creer serlo, ya que si todo es ilusión, y con ello también lo sabido, el supuesto conocimiento no es tal.

Tanto poesía como pintura están enmarcadas y bajo el influjo de la duración. El fundamento de este fenómeno, como veíamos, se manifiesta apelando a la futilidad de las cosas, así como de la vida. Ello queda de manifiesto en la poesía de Quevedo, en la que nos encontraremos en sus poemas con sentencias tales como “*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*”⁶; Versos estos, como muchos otros de nuestro autor, representativos del sentir, de la conciencia Barroco Española.

⁶ Título más que decisivo: “Representase la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió”.

El paso desde la obsesión del Tiempo al de la Muerte es sólo uno. Tal es su peso en el período que, como ejemplo, ni siquiera el tema del amor puede quedar fuera de este campo. Quevedo, con su característica de contrariedad, presenta, sin embargo, un intento quiebre en la relación de la muerte y el amor, en un más allá: “Si hija de mi amor mi muerte fuese/ ¡qué parto tan dichoso sería/ el de mi amor contra la vida mía!/ ¡Qué gloria, que el morir de amar naciese!”; y más adelante “Triunfará del olvido tu hermosura;/ mi pura fe y ardiente, de los hados;/ y el no ser, por amar, será mi gloria”. Como veremos luego, esta solución es encontrada por Quevedo en la nota metafísica, la que brinda, a veces, cierto espacio a este tipo de experiencias indecibles.

Sigamos, aún, con los ejemplos propiciados por el arte pictórico. En pintura se pueden observar por doquier el que será el símbolo máximo de la futilidad, de lo pasajero de la vida: la calavera. Esto debe enlazarse con la corriente neoestoica, que nos entrega al personaje desengañado, que es quien contempla la muerte a través de la calavera (veremos cómo Quevedo asume este papel en el proemio del *Heráclito Cristiano*). Este objeto, entonces, que cumple tal función (recordar permanentemente a la parca), tiene como misión provocar el efecto de abandonar los afectos hacia las banalidades mundanas: las “vanitas” como género pictórico, son el resultado de este pensamiento. Aquí, la sombra y sus derivados cobran un nuevo valor simbólico:

El fondo *negro* de los cuadros (...), daría así cauce metafórico a esa “tiniebla, desnudez y vacío”, de los que habla San Juan, *como condiciones necesarias en que las potencias del alma realizan su único acercamiento posible a la idea de lo que Dios (y su creación) sea o signifique* (Negro 115, la cursiva es mía).

El mundo es comparado con un lienzo, por lo que las sombras cobran, también, un valor moral:

Las *sombras* que crean la perspectiva son vistas con un valor moral ya que son una velada alusión al engaño y a la muerte. De este modo, la perspectiva del gran lienzo del mundo se entiende en términos panofskyanos como “forma simbólica” ya que un contenido espiritual, el desengaño, se une a un signo sensible concreto (Vives y Sánchez 777).

De ahí la importancia de la visión, la diferencia entre ver y mirar, puesto que:

El mundo, como gran imagen, como gran lienzo, es una vanitas, un engaño, una ilusión, una *sombra* y, por lo tanto, hay que *saber mirarlo* adoptando el punto de vista adecuado (Vives y Sánchez 781).

Ahora, veamos qué pasa en literatura, la que es consciente del:

(...)valor de la oscuridad como factor estético, que promueve el placer intelectual de la especulación, a la vez que actúa como incitante sugestivo, pidiendo al lector, no la simple recepción pasiva de la belleza poetizada, sino la cooperación con el poeta, escrutando, bajo las *sombras*, ocultas posibilidades de hermosura (Menéndez Pidal, 1983, 101).

Hay, según Menéndez Pidal, una característica común a todo el arte barroco: esta sería la repulsa de la claridad, en tanto ejercicio mental, puesto que es más válido aquello oscuro que provoque el pensar y el cuestionar, que aquello claro que no deje espacio a ningún tipo de duda. La sombra, negativa en cuanto a lo moral, por intentar engañar, adquiere un valor positivo en lo intelectual, en cuanto entrenamiento de los procedimientos que llevan a develar cierta verdad. Todo en este momento está mezclado, lo religioso, moral e intelectual.

Según Menéndez Pidal, sin embargo, Quevedo, habría combatido la oscuridad, en tanto que él “no quiere ser oscuro, sino *ingenioso*” (Pidal, 1983, 102) (esto en oposición a Góngora, a quien se le consideraba como poeta oscuro); aún así, su procedimiento, por decir algo, es intrincado: las ““metáforas ingeniosas”, del “concepto”, principal fundamento del conceptismo, es el estilo literario defendido y exaltado por ellos”(Pidal, 1983, 104); esto, sumado a la peculiar actitud vital de nuestro autor, más el gran número de fuentes (que produce el cambio de la *imitación* aristotélica al de la *inventio* barroca), nos da como resultado una poesía no fácil de digerir, aún para los propios lectores de su época.

Así la sombra, es un elemento configurador de la mentalidad barroca. En materia moral, expresa el engaño hacia los sentidos. En materia pictórica, es parte constituyente y fundamental de la ilusión de realidad, lo que se engarzarán al pensamiento moral e intelectual. En poesía, la sombra es un elemento de encubrimiento que sólo deja entrever lo que el poeta quiere decir; esto es llevado a cabo, en Quevedo, por el procedimiento de la *Agudeza*.

Por efecto de las distintas tradiciones que desembocan en nuestro poeta, la sombra adquiere distintos grados y matices de significación. Antes de entrar a analizar cuáles son estos, veamos cómo se manifiesta el momento en boga, el Barroco⁷, en nuestro poeta.

1.2 Barroco Quevedo

No sé qué inmensa pesadumbre nos
quiere expresar a través de los siglos
la poesía de Quevedo. Entrar en su
arte es entrar en un recinto
sombrío... (Dámaso Alonso,
1978,18)

En palabras de Américo Castro, Quevedo es un escéptico que vive en permanente contradicción. Esta sería la actitud fundamental de nuestro autor, lo que nos daría una explicación de su arte vario e intrincado. Quevedo es un insatisfecho: coincide con el ascético en que esta vida no le contenta, pero dista de éste [del ascético] al odiarla y al dudar de su realidad (según Castro).

La desilusión escéptica se torna amargor y pesimismo. Quevedo se deleita en blandir la inanidad de cada cosa. Posee, además, el supuesto metafísico según el cual la actitud racional no puede llegar a ninguna meta (de esto partiría Quevedo). Nada es, y si es, no vale.

Todo ese tremendo *pathos* se resolverá a la postre en estilo barroco (...) ese estilo no será envoltura, sino estructuración ligada, por esencia, a toda la complicada actitud del autor. Se traduce una vez más en arte lo que en otros países da lugar a consecuencias científicas o filosóficas. Tenemos aquí un estilo a base de ímpetu y violencia, en que lo verbal va glosando la sinuosa y quebrada representación de lo real. (Castro, 1978, 40).

La Contrarreforma, en especial la española, presenta sentido especial a esa actitud escéptica. La corrección de esto sería la obsecuencia a la verdad eclesiástica.

⁷ Al igual que en el ensayo de Emilia Navarro, *La poesía metafísica de Quevedo*, se ocupará en este informe “el apelativo “barroco” para las referencias al momento cultural, histórico y artístico en que le tocó vivir a Francisco de Quevedo” (Navarro, 1973, 24).

En Quevedo, la muerte reobra sobre la vida, y sirve tan solo para hacer patente que la realidad más segura del ser humano es su no ser. Pero, con esa radical negación a todos los valores y de todas las realidades, se combina el afán racional moderno, inteligente. Este tipo de actitud, demuestra la contradicción permanente de Quevedo.

Para Dámaso Alonso, aquella actitud particular de Quevedo se torna una angustia vital. Lo que lo hace participar de los modos expresivos de su época (la agudeza, e incluso de gongorismo, logrando con ello la plasmación de poderosas o ágiles imágenes poéticas), pero

cuando [Quevedo] es más “él”, vuelve su corazón en la poesía..., por eso la imagen verdaderamente suya, entre todo el Parnaso Español del siglo XVII, se distingue por su emocionado poderío, por su expresión afectiva. No es una fría equiparación de dos planos (A-B). Del lado de la realidad salen como apasionadas lianas que vinculan el plano metafórico, el cual, a su vez, proliferadamente las devuelve al mundo diario (Alonso 17).

Si bien no podemos explicarnos el por qué de ésta pesadumbre (Alonso dirá que es una condensación de lágrimas que no pueden reventar porque son muy de hombre), sí podemos percibir dónde se manifiesta:

Es una angustia en la que siempre tiene el poeta la presencia física de su recinto (cuerpo y espíritu) como un espacio por el que el sentimiento se derrama (Alonso 19).

Esto es demostrable en los poemas que luego analizaremos, en los cuales se hallarán distintos recintos en los cuales posará el dolor, siempre ligados al cuerpo o al alma. Es de notar, por ser acorde a nuestro estudio, un recinto más, característico además: el de la sombra. Alonso dice:

Otras veces es su ámbito, su recinto –por el que hemos visto derramarse ya fuego, ya gemidos- un ancho espacio que se siente invadido por la *sombra*... (Alonso 19, el subrayado es mío)⁸.

⁸ “La primer moradora/ del mundo, *sombra* ciega, noche avara/ del miedo y la traición madre y autora/ la que al abismo arrebozó la cara/ cumple extendida por el alma mía/ destierro negro de la luz del día”.

Luego, Quevedo posee un pesimismo genérico, unido a la misma entraña de su existir. Por ello tan doliente, escéptico y contradictorio. Esto, reflejado en su arte, acorde a la vida que lo circunda.

Quevedo, siguiendo a Alonso, se desmarca del petrarquismo reciclado por los demás poetas de su generación, por lo que su angustia sería más, y más propia de sí:

La preocupación por su vida, esa consideración por su vida, que nunca le abandona, y la representación de este vivir como un anhelo (“*sombra* que sucesivo anhela el viento”), como una angustia continuada, arrancan esencialmente, radicalmente, a Quevedo de todo sicologismo petrarquista... (Alonso 22, el subrayado es mío).

Vemos que Quevedo muestra en su poesía una panorámica bastante *sombría*, con la que lucha y da intentos de querer zafarse, sin conseguirlo del todo nunca. Sin embargo, el proceso que configura a esta materia oscura en poesía, es revelador en cuanto a la disposición del poeta: “A juzgar por su escritura, el pensamiento quevediano no es otra cosa que una dialéctica de contradicciones” (Molho, 1977: 134).

Las constantes inquietudes quevedianas se resolverán en su poesía a través del procedimiento de la Agudeza, a imitación de las reglas declaradas por Baltasar Gracián en su *Agudeza de Ingenio*. Veamos, en palabras de Alexander Parker, en qué consiste este procedimiento; es:

(...) el establecer una relación intelectual entre ideas u objetos remotos; remotos por no tener ninguna conexión obvia o por ser en realidad completamente disímiles (“relaciones ficticias arbitrarias”, se les suele llamar). El haber un abismo entre los términos de la comparación, el cual pretende salvar por medio de un salto del *ingenio*, es lo que diferencia al *concepto* de la metáfora normal (Parker, 1978: 47).

Este procedimiento, *conceptista*, es el que da carácter a la poesía de Quevedo. Veamos lo que al respecto nos dice Mauricio Molho:

Ese rasgo no pertenece exclusivamente a Quevedo; es patente en muchas escrituras del siglo de oro español, pero se hace en Quevedo un rasgo iterativo, mecánico y obsesivo: un hábito mental, revelador, sin duda, de instintos o pulsiones profundas... El rasgo de escritura aludido atañe al *concepto*, y más exactamente se relaciona con lo que Gracián llama *agudeza de improporción* y

disonancia (Agudeza, Disc. V) o *ponderaciones de contrariedad* (Disc. VIII), en que la labor del ingenio no consiste en establecer una correspondencia estricta entre los objetos, sino, por el contrario, en oponerlos en una contradicción: <<la más agradable y artificiosa es cuando dicen entre sí contrariedad los extremos de la desproporción>> (Disc. V) (Molho 133).

Esto es tan consustancial a Quevedo que, Molho nos dice, al ingenio de éste, le está casi que prohibido pensar fuera de ella. El arquetipo por excelencia de Quevedo, cuya característica implica dos movimientos opuestos, radicalmente contradictorios, se construye sobre la base de una difracción mental, “engendradora de una tensión extrema, como si el pensamiento se quebrara para formarse y no se formara más que para quebrarse” (Molho 134).

A esto debe añadirse el estilo metafísico, en el cual hondaremos luego. Veamos, por ahora, de qué se trata:

La poesía metafísica se distingue por su manera de enfocar los temas, de hacer palpable la angustia del escritor, no por su profundidad filosófica o por su novedad doctrinal. Se caracteriza por estar “densamente impregnada de significado, algo para masticar y digerir, y por contener más sustancia y menos palabra”. Con su densidad expresiva, el poeta metafísico recrea momentos particulares “vuelos vívidamente presentes con la imaginación, en lugar de simplemente recordados”, tratando de transmitir al lector la urgencia de lo que tiene que comunicar. Es fácil ver, pues, que el estilo metafísico libera la personalidad del poeta, y que, como tal “es esencialmente un estilo que se presta a la expresión de la individualidad” (Navarro 37).

A través de los rasgos que hemos ido aludiendo (rasgos que aludimos por estar de acuerdo con ellos), nos damos cuenta que en Quevedo, todo lo que le es circundante, es asumido por éste de una forma particular y personal, lo que lo convierte en un personaje intrincado, acorde a su momento histórico, lo que se refleja en su poesía. Así, las tradiciones son asumidas por este, y reelaboradas según su propia disposición.

Veamos ahora, en una panorámica general, cómo este rasgo ha sido visto y asumido por la crítica literaria de Quevedo.

2. Quevedo en la crítica

Para lograr acercarnos a los poemas elegidos, es necesario reconstruir los códigos que operan en la composición de éstos, puesto que es posible afirmar que las tradiciones imperantes tienen, en este momento histórico, capital importancia. Estamos a un paso de lo que fue el Renacimiento, momento peculiar caracterizado por el regreso a los clásicos y, más generalmente, por una predisposición hacia el conocimiento, que deviene en un saber ecléctico. En el caso de nuestro poeta, ya situado en el Barroco, se observa este rasgo que, al parecer, será también característico de él:

Con respecto a los poemas de Quevedo en los cuales se advierte la influencia del estoicismo, Blecua hace notar que la originalidad y la autenticidad del poeta consisten en «algo muy elemental: en haber convertido en carne y sangre esas ideas (en haber vivido la «teoría» estoica, si se puede decir esto), en haberlas hecho suyas con toda pasión y angustia» (1971, p. C). Se puede afirmar lo mismo, con idéntica convicción, con respecto a la poesía lírica amorosa de Quevedo y a su *teoría* del amor cortés (Julián Olivares).

Hay entonces en la poesía de Quevedo –y en la áurea en general– una confluencia de distintas tradiciones y teorías, que van desde las nociones grecolatinas hasta el petrarquismo; las “teorías” son aplicadas y hasta “vivas”, en el caso de Quevedo.

Quevedo, como los grandes poetas del barroco, recoge, sin aparente esfuerzo, una tradición poética grecolatina, que, renovada por los poetas italianos y transmitida por los petrarquistas, acaba por confundirse con la expresión natural de una época atiborrada de recuerdos (Jauralde Pou).

El procedimiento específico de síntesis, en el que se aúnan estas tradiciones, es llevado a cabo por el proceso designado como “*Agudeza*”. Gracián expone como principio que para componer debe poseerse en primer momento una “erudición noticiosa” -de la que nos percatamos de sobra con Quevedo-, y sólo desde allí pueden crearse los conceptos: composición *in contaminatione*, como dirá Lía Schwartz (217) al referirse a esta forma de composición. Así, la originalidad, en palabras de Jauralde Pou, está más en la recreación y no en la innovación (Pou, 1983, 540). Así, como primer precedente, podemos estipular la gran confluencia de tradiciones que desembocan en la poesía de Quevedo. Intentemos, pues,

como primer ejercicio, identificar cuáles podrían ser las fuentes en que Quevedo se basa, y cómo las asume como propias.

2.1 Poesía Amorosa

En los poemas amorosos que trabajaremos -pertenecientes al ciclo *Canta Sola a Lisi-*, “*Amor constante más allá de la muerte*” y “*Amor impreso en el alma, que dura después de las cenizas*” advertiremos el desarrollo de varias constantes: desde el motivo del amor que traspasa la frontera de la muerte -que la supera, y con ello, sigue amando-, hasta la confluencia de imágenes poéticas (y hasta pictóricas) adoptadas desde otros contextos.

El motivo del amor que supera la muerte, simple en apariencia, proviene sin embargo de una larga tradición amorosa, enraizada en la concepción neoplatónica del amor. Guillermo Serés, en el cual nos basaremos, expone en su artículo tanto las tradiciones que influyen como las concepciones amorosas dadas en el poema “*Amor impreso en el alma, que dura después de las cenizas*”, las cuales, en todo caso, son naturalmente extrapolables al poema “*Amor constante más allá de la muerte*”; en estos poemas, el tema de la muerte es tratado no sólo como muerte del cuerpo, muerte sensible, sino más bien como muerte simbólica, la que indica que sólo muriendo el amante es capaz del amor, ya que la “voluntad” propia es suprimida, “pues para amar plenamente (dichosamente) hay que morir, o sea, anular la voluntad, “no ser” (Serés 464). Esta concepción es neoplatónica en cuanto a la duplicidad y grados que se le asignan a la muerte.

En todo caso, advierte Serés, la paradoja “*sacroprofana*” de amar para morir, para luego volver a vivir, lo es solo en apariencia, porque previamente –y como reiteradamente proclama el *abc* neoplatónico- el amante ya había muerto para sí y “resucitado” gloriosamente en la amada. Por lo tanto el fuego amoroso de aquel, el amante, está siempre vivo (Serés 464). Aquí estaría operando, según Serés, la tradición neoplatónica, de manifiesto en el concepto platónico de las “dos muertes”, que se mezcla con la visión oximorónica del bautismo cristiano, en la cual la vida de pecado acaba para dar paso a una vida nueva: mezcla “*sacroprofana*”, común por ese entonces .

Así se explica, enlazada a la concepción cristiana, la propuesta de esa especie de “resucitar” a causa del amor, que Serés identifica en

la *gloria* potencial del verso 4, [que] lo es *de facto* en el 14⁹, donde se confirma la anhelada resurrección simbólica...

Si Cristo muere por amor y para que alcancen la vida eterna los hombres, aquí el amante quiere amar para morir, simbólicamente, perdiendo la vida terrena en el intento. De modo que la “gloria” de la resurrección que lleva aparejada la redención, aquí dimana del amor (Serés 464).

Entonces, al igual que Cristo, que muere por amor a la humanidad, el amante de Quevedo busca la muerte a causa de su amor (“si hija de mi amor mi muerte fuese/ qué parto tan dichoso sería”), y prevé un resucitar en la amada. Analogía platónico-cristiana de la encarnación-resurrección (Serés 469).

La temática, y las formas de afrontarlas en el nivel de la *inventio*, -el paso de la *imitatio* a la *inventio* es, según Wardropper (1983, 15), signo del abandono del clasicismo renacentista y el paso a la adopción de un nuevo estilo, el Barroco en nuestro caso-, entonces, ya estarían dadas por la tradición; sin embargo, Quevedo posee la capacidad de aunar...

...belleza, originalidad y, sobre todo, capacidad de combinar la mayoría de tradiciones amorosas: la poesía de cancionero, el petrarquismo, algunas pinceladas de poesía elegíaca latina y, fundamentalmente, una concepción neoplatónica del amor (Serés 463).

Las pinceladas elegíacas a las que Serés hace alusión, vendrían sacadas específicamente de Propertio, puesto que algunas imágenes de este poeta latino se actualizan en nuestros poemas: es la del polvo enamorado (“*ut meus oblito pulvis amore vacet*”, identificada por Borges), y la de la constante del amor más allá de la muerte (“*mecus eris et mixtis ossibus ossa teram*”, identificada por W. Naumann).

⁹ “¡Qué gloria, que el morir de amar naciese!” y “Y el no ser, por amar, será mi gloria”, respectivamente.

En palabras de Olivares, la operación de Quevedo pasa más que nada por:

La feliz renovación y desfamiliarización de los lugares comunes llevada a cabo [...], que a menudo es también el resultado de trasladarlos a otros contextos y a otros campos de la experiencia, de modo tal que el resultado final solo muestra vestigios de la asociación con su modelo. Adquieren así mayor profundidad y complejidad, y lo «teórico» aparece en un marco de mayor amplitud: se percibe como una experiencia no mediada (Olivares).

En este proceso de descontextualización, Aurora Egido advierte que el tema del amor más allá de la muerte podría estar tomado incluso de un emblema de Alciato (CLIX), cuyo paralelo con el título de uno de nuestros poemas parece innegable: “La amistad que dura aún después de la muerte”. Este emblema estaría reactualizando un viejo tópico, representados por la vid y el olmo: “Una larga tradición convierte la unión del olmo y la vid en símbolo común del amor que se cifra bajo especies de eternidad” (Egido). Con ello, tenemos otra posible fuente para esta *inventio*.

Olivares insiste en que una de las grandes tensiones que habitan en la poesía de Quevedo, pasa justamente por aquella “teorización” hecha por Quevedo sobre las tradiciones, y la imposibilidad de su práctica en la vida real, por lo que sólo le queda a nuestro autor el espacio de la poesía. Coincide este crítico en la importancia dada a la concepción del amor neoplatónico hecha por Serés, sin embargo la observa en tensión con el denominado amor cortés. A través de esta lucha de tradiciones, protagonizadas por un amor más sensual (el cortés) y otro más sublime o intelectual (el neoplatónico), pondría Quevedo de manifiesto su angustia:

La poesía de Quevedo comunica un profundo sentimiento de angustia con un ser humano dividido entre las exigencias inflexibles del espíritu y los irresistibles impulsos del cuerpo (Olivares).

Sin embargo, Olivares observa que Quevedo, aún adscribiéndose a la tradición del amor cortés, no es totalmente convencido por ella:

En última instancia, Quevedo rehúye el ideal cortés. Para sobreponerse a los sufrimientos de los sentidos, recurre al amor puramente intelectual, pero este produce un divorcio entre cuerpo y alma que le causa una reacción intensa. (Olivares).

Por ello requiere también de la visión neoplatónica:

En su poesía neoplatónica amorosa los temas anteriormente citados [*enajenamiento, desengaño, y muerte-en-vida*] se encuentran expresados con igual o aún mayor angustia. Gracias a la expresión más abierta de la dualidad de cuerpo y alma y también por la consiguiente reacción del poeta, es en esta poesía en la que comenzamos a percibir la filosofía amorosa de Quevedo. (Olivares).

Esta dualidad y tensión hecha explícita en estos dos primeros poemas, entre cuerpo y alma, según Olivares, lleva a Quevedo a un tipo de poesía amorosa específica, *la metafísica*, la cual estaría lograda por el uso del *conceptismo*, que requiere del procedimiento de *Agudeza* -para lograr el goce del ingenio- que “aúna” realidades distintas. Es lo que sucedería con “*Amor constante más allá de la muerte*”:

La lectura de un poema tal como «Cerrar podrá mis ojos» deja una impresión duradera, no porque comunique un significado, sino porque constituye una vivencia, la experiencia imaginaria de resolver verdades paradójicamente opuestas, de reducir a una visión única y total el conflictivo dualismo del cuerpo y el alma, de la eternidad y la muerte corporal (Olivares).

Aquel aunamiento entre lo intelectual y lo sensitivo no es suficiente para que el concepto contradictorio logre ser metafísico. Es la *experiencia* de este, la *vivencia*, expresada en este caso en la desesperación y supuesta superación de la muerte que el poema nos enseña, lo que le da su sello. Olivares asigna un nombre específico a esta tensión expresada en la poesía de Quevedo:

La realidad pone distancia entre los términos del concepto, pero [*p. 188*] hay otra realidad, que es poética y que los mantiene juntos. Como resultado de esta tensión, surge la nota metafísica (Olivares).

La *nota metafísica* estaría operando, según Olivares, tanto en el poema “*Amor constante más allá de la muerte*” como en “*Amor impreso en el alma, que dura después de las cenizas*”

El soneto 472, «Cerrar podrá mis ojos», tiene un tono metafísico en virtud de conceptos cuyos términos implican oposiciones esenciales, y que por lo tanto crean una tensión entre los términos; entre el olvido total de la muerte y lo que el poeta se empeña en creer. El soneto contiene dos conceptos

íntimamente ligados: «nadar sabe mi llama la agua fría», y «polvo serán, mas polvo enamorado». El juego de palabras que consiste en «ceniza» y «tendrá sentido» también es importante. Las oposiciones metafísicas en cuestión son las de cuerpo y alma, lo temporal y lo eterno (Olivares).

Tal como lo hemos destacado anteriormente, el concepto metafísico alcanza admirable expresión en el soneto 460, y una vez más es el resultado de tomar en serio un lugar común: el amor como causa de la muerte. Si agregamos a ello la difundida noción de que la muerte marca el punto de partida de la existencia eterna, la idea de que la muerte es la hija del amor da lugar a un concepto metafísico de características fascinantes. Lo más notable en este concepto es que resulta plausible, y aunque sea un concepto abstracto, nos da, por así decirlo, a la mente un hueso que roer (Olivares).

De esta forma, hemos identificado ya ciertas tradiciones, imágenes y procedimientos en los cuales Quevedo se basaría para la composición de estos “Poemas Amorosos”. Sin embargo, ciertos temas ya vistos (la muerte, por ejemplo), tonos (angustia, pasión, etc.) y procedimientos (tensión metafísica), son una constante en Quevedo, y pueden asignarse como lugares comunes también para los considerados “Poemas Morales”. Veamos cómo en su poesía amorosa ya se advierten ciertas tensiones que también se desarrollan en los morales, puesto que es ya aquí donde:

(...) su poesía se torna intensamente existencial. En el centro mismo de su poesía amorosa y de sus meditaciones líricas sobre la muerte se encuentra la angustia de la soledad (Olivares).

2.2 Poesía Moral y Metafísica

El tema de la angustia, la enajenación, el desengaño y la muerte-en-vida, están operando también, así, en el poemario *Heráclito Cristiano*¹⁰ (datado en 1613). Enajenación en tanto que el yo actual quiere desprenderse del antiguo pecador; desengaño ante lo vacío de las ambiciones humanas; muerte-en-vida en la rapidez del flujo temporal, semejante a un río. Nosotros, revisaremos estos temas y tonos en los *Salmos XVI* y *XVII*.

¹⁰ A Heráclito, tradicionalmente, se lo asocia con el llanto, oponiéndose así a Demócrito, al que se le asocia a la risa: “...muchos (...) textos aprovechan el nombre de Heráclito solamente para evocar el carácter estoico (en lo que de pesimista y pesaroso tenía el estoicismo) del escrito así titulado” (Gallego 254).

En el proemio del poemario *Heráclito Cristiano*, nuestro autor nos comunica ya su intención de arrepentimiento de antiguas aficiones provocadas por su juventud. Esto ha provocado en la crítica la división entre dos lecturas, que revelarían una actitud vital de Quevedo totalmente opuesta: son las lecturas que le creen y las que no:

Pese al arrepentimiento de esta poesía que parece traslucir el prólogo al *Heráclito cristiano*, lo cierto es que parte de los poemas recogidos por Espinosa y que podían resultarle a Quevedo más burdos contemplados a la luz de los de *Heráclito cristiano* fueron revisados frecuentemente por el autor en otras ocasiones, con lo cual se demuestra que ni mucho menos renegó de estas composiciones, ni su repulsa llegaba a tanto (Gallego 250).

Sin embargo, si nos basamos en la intención comunicativa, y dejamos de lado la interpretación biografista, vemos que el emisor nos quiere dar a entender que se ha vuelto un poeta maduro, capaz de contemplar la vida y sus vicisitudes con perspectiva, con altura tanto de miras como moral. Se adjudica el papel del sabio contemplador (postura que lo enlaza a la tradición estoica, y a la tradición pictórica de la *vanitas*), y de ferviente religioso.

En la siguiente cita, se resumen las dos tendencias más proclamadas por la crítica para la lectura de este poemario:

La cuidada estructura del texto (...), la revisión posterior que Quevedo hizo de algunos poemas allí incluidos por primera vez, la inclusión de otros que ya había escrito, los prólogos en los cuales parece tomar conciencia de su imagen pública como poeta y la adopción intencionada del papel de «escritor arrepentido» que echa las culpas a la edad como argumento (recurrente en la literatura de arrepentimiento) para disculpar sus desvaríos invitan a dejar atrás la idea de un poemario nacido de la inspirada y catártica pluma de un autor abrumado por el peso de su sentimiento, y a recibir *Heráclito cristiano* como un poemario moderno en que la conciencia de que los sentimientos en él expresados no son reales (en tanto que correspondientes a la situación anímica del poeta en el momento de la composición) no resta un ápice de efectividad poética ni de expresividad lírica (Gallego 251).

Aquí se perciben tanto la lectura biografista más tradicional, y la lectura más actual, que intenta reconstruir la retórica del texto, analizando así los tópicos utilizados por Quevedo en tanto poesía del arrepentimiento.

Respecto al título, Gallego aclara que el lector de esta obra que espere encontrar filosofía heraclitiana debiera sentirse decepcionado, puesto que ésta es escasa, debido a que

(...) en época de Quevedo, cuando aún numerosos fragmentos de las sentencias de Heráclito estaban por descubrir, el conocimiento que el poeta podía tener de las enseñanzas del filósofo se reducía prácticamente a un puñado de aforismos transmitidos oralmente o de manera proverbial y que tenían más de refranero sentencioso que de cita exacta y literal (Gallego 252).

Por ello, los paralelismos entre las imágenes de ambos autores no parecen tener, por parte de Quevedo, una alusión directa, llegando incluso a desemejanzas con los axiomas del filósofo. Esto se muestra en que muchas de las imágenes y posturas adoptadas por Quevedo no son exclusivas de Heráclito (aunque inicialmente fuera él su artífice), como lo son el hecho de privilegiar unos sentidos frente a otros en la búsqueda del conocimiento, el fuego como elemento purificador, la transitoriedad de la vida, etc. Otras concepciones son directamente antitéticas: por ejemplo, para Quevedo el autoconocimiento lleva al arrepentimiento de lo que se ha sido, lo que conlleva a ser una mejor persona, en comparación con la persona que era antes, radicalmente distinta de la que será tras la contrición. Para Heráclito, sin embargo «todo es uno» en la búsqueda «de uno mismo», con lo que la escisión entre un antiguo yo y uno actual no es posible, en tanto se es uno (Gallego 253).

Sin embargo, y a pesar de que se sostenga la poca incidencia directa de Heráclito en la poesía de Quevedo (exceptuando algunos conceptos heraclitianos como la fugacidad del tiempo, etc.), en tanto que la transmisión de su filosofía está inmersa en la asimilación del cristianismo, hay un factor estilístico que une tanto al filósofo como a Quevedo. Este sería la primacía de los sentidos de la visión y el oído, especialmente del auditivo, lo que se identifica en nuestros poemas.

Siguiendo a Fisher, vemos cómo se presenta esta técnica auditiva, para realzar los tópicos de la inevitabilidad de la muerte y la ruina segura, graficado estos en lo sucedido a grandes civilizaciones y a poderosos príncipes. Esto se configura como lugar común en la poesía de Quevedo, lo que se ve en el poema *¿Quién dijera a Cartago?* (“Descansan Creso y Craso”) y en el *Salmo XVI*, en los cuales, para dar cuenta de lo inevitable de la muerte, se hecha mano al elemento auditivo.

En ambos poemas, este elemento auditivo, se configura como componente “fonoestético”, que realza los significados de los versos. La aliteración de “Creso y Craso” y la pluralización de los nombres asonantes en el *Salmo XVI* (la enumeración de cónsules romanos desaparecidos, dictadores y emperadores, como “Curios, Decios, Fabios” (v.5)), sirven para despojar a los nombres antiguos de su significado denotativo. En su lugar, el sonido domina la atención del lector-oyente, a quien Quevedo se dirige en el proemio. La yuxtaposición de “Creso y Craso” induce al reconocimiento de la semejanza fundamental de los dos nombres, mientras que enmascara la desemejanza histórica entre dos personajes bastante distintos. Así, se aúnan ambos sujetos históricamente lejanos en un solo hecho capital, el cual se muestra como la matriz de sentido del poema: lo inevitable de la muerte y la ruina.

De manera similar la afinidad fonética de los nombres pluralizados “Curios, Decios, Fabios” sirve para borrar a las personalidades históricas que llevaban los nombres, asemejándose más aún a una mera lista de muertos anónimos y presagiando la afirmación del “Salmo XVII”, en el cual los muros de la patria, ya se han desmoronado.

Así como se ha dicho que al parecer Quevedo no se basa directamente en Heráclito, se dice también que tampoco parece ocuparse directamente de los salmos davídicos, cuyas imágenes se advierten en el poemario, con temas inherentes a ellos como lo son el arrepentimiento, la súplica y la misericordia divina:

Fuera de otras imágenes directamente conectadas que han sido ya vistas, y ciertos versos que remiten casi literalmente a algunos versículos, en términos generales no puede aseverarse una influencia más allá del recuerdo que Quevedo tenía de los poemas atribuidos al rey hebreo como buen conocedor de una poesía que él imita a la hora de hablar del arrepentimiento, pero sin una voluntad clara de hacer de esta imitación algo más serio que un guiño a sus lectores, a los que podría suponerse un conocimiento de los salmos davídicos parecido al del poeta (Gallego 254).

Gallego percibe, sin embargo, un cuidado orden temático en el poemario:

...lo que encontramos en *Heráclito cristiano* es un poemario de arrepentimiento con una cuidada estructura, plenamente intencional. En el poemario de Quevedo, por su brevedad, es más difícil percibir una estructura temática clara en una primera lectura, pero lecturas más atentas revelan que,

si bien el tema principal de la obra es el del arrepentimiento que experimenta la voz poética, los subtemas ligados a éste son sólo unos cuantos y están dispuestos ordenadamente (Gallego 256).

Así, habría primero una invocación a Dios, al cual le es pedido el transformarse en un nuevo hombre (única alusión directa a David: versículo 12 del salmo 50); luego, según Gallego, se da paso a dos vías, una constrictiva (todos los salmos relacionados al arrepentimiento), y a otra moral (“sobre asuntos varios relativos al paso del tiempo, fugacidad de la vida, desprecio de la riqueza y escenas de la pasión de Cristo”). Los Salmos escogidos por nosotros entrarían en esta segunda categoría: nos referimos a los *Salmos XVI* y *XVII*.

En estos se percibiría ya el cambio en la actitud del hablante lírico. Ya no pide la capacidad para arrepentirse (como en los Salmos II, III y XIV); tampoco está en la lucha de elegir un camino, el del perdón o el del pecado (IV, V, y VI); sino que ya ha escogido el camino del arrepentimiento (VIII), lo que:

(...) da al poeta la capacidad de contemplar con otros ojos (los de un «hombre nuevo») ese mundo de pecado en que había estado inmerso, y éste es el sentido que tiene la inclusión en este punto del poemario de una serie de poemas pertenecientes a la segunda vía expresiva: la puramente moral (Gallego 257).

Nuestros poemas, respectivamente, se tratarían del no temor a la muerte luego de haber recibido el perdón divino, por lo que se es capaz de invocarla (“Ven ya, miedo de fuerte y de sabios”); y de la capacidad de altura moral adquirida por ello, en tanto ajeno ya a las ambiciones mundanas, dado lo vano de la vida (“Miré los muros de la patria mía/ si un tiempo fuertes, ya desmoronados”).

Gallego señala la complejidad del *Salmo XVII*:

Más problemas ofrece, sin embargo, la interpretación del salmo XVII, «Miré los muros de la patria mía», donde la palabra clave «patria» ha recibido innumerables interpretaciones, entre las que se encuentra la de mundo interior o el alma del poeta, lo cual no se halla en disonancia con el contexto del soneto ni con el propio soneto en tanto que integrante del *Heráclito cristiano*. Para María José Tobar, quien señala además que *alma = casa* es una metáfora de origen bíblico, «la lectura de los textos del propio autor parece

sugerir en *patria*, junto a su significado recto como ‘casa’, una alusión figurada al alma» (Gallego 259).

También refiriéndose a esta posible interpretación del *Salmo XVII*, Fisher señala lo siguiente:

Algunos Salmos quevedianos explotan, directa o indirectamente, imágenes de otros escritos de la sabiduría judía como *Eclesiastés* y *Job*, especialmente apreciados en la España del Siglo de Oro. Así el “Salmo XVII” (“Miré los muros de la patria mía”) emplea el concepto de una hacienda en declive, parecido al del *Eclesiastés*, 12, 3-4. Tanto Wardropper (1971, p. 30) como Price (1963, p. 198) entienden que la “patria” deteriorada se refiere al envejecimiento del mismo hablante poético, y no al de un país o pueblo –una interpretación convincente en vista del sostenido lenguaje personal de los otros salmos, y una interpretación que parece aun más justificada si se considera la metáfora principal del “Salmo XVII” de Quevedo imitación del *Eclesiastés*, 12, en que el concepto elaborado de una hacienda en decadencia representa el deterioro del cuerpo humano (Fisher 2007).

Estos poemas morales, se entrelazan y se nutren también con aquella “nota metafísica” que Olivares encontraba en los poemas amorosos ya vistos, en tanto fusión de realidades diferentes y divergentes, y paradojas de la existencia humana: vivir muriendo, caducidad de la existencia y su angustia, etc.

Esta nota se manifiesta en plenitud en otro poema metafísico que trataremos: “*Conoce la diligencia con que se acerca la muerte, y procura conocer también la conveniencia de su venida, y aprovecharse de ese conocimiento*”, en donde el hablante lírico expresa su resignación ante la inminencia de la muerte. No obstante esta resignación culmine, hay en el desarrollo de la construcción de este poema una estructura antitética, la cual deja de manifiesto lo paradójico e inaprensible de esta última y extraña hora, la cual reflejaremos en la pregunta hecha en el primer terceto: “¿Qué pretende el temor desacordado/de la que a rescatar, piadosa, viene/ Espíritu en miserias anudado?”. En este fragmento se trata de aunar el pensamiento racional que consuela dado por el no escape a la verdad de la muerte, junto a la sensación perturbadora que causa temor.

La noción del “Tiempo” aparece entonces como capital: “El tema central de la poesía metafísica de Quevedo es el de la fugacidad del tiempo y lo efímero de todo lo existente

sobre la tierra” (Streltsova). Ello ligado a la postura neoestoica que propicia la contemplación.

En nuestro poema, aquel tema se actualiza en el segundo y tercer verso del primer cuarteto “Ya formidable y espantoso suena/ dentro del corazón, el postrer *día*;/ y la última hora, negra y fría/ se acerca, de temor y sombras llena”.

Hay, en todo caso, un conjunto de temas que definen la poesía metafísica de Quevedo:

Estos poemas son reflexiones sobre la vida, la condición humana y el paso del tiempo. Un mismo conjunto de temas los atraviesa: el destino final del hombre, la preocupación por la muerte, el carácter pasajero de la vida, las condiciones mentales y espirituales del buen morir (Medina)¹¹.

Emilia Navarro nos dice que, sin embargo, no son muchos los temas que definen a la poesía metafísica, la cual constaría principalmente de la unión del espíritu y el cuerpo, el misterio de la unión de dos seres por virtud del amor, y la contingencia del hombre unida a su inmortalidad.

En resumen, la poesía quevedesca está impregnada de tradiciones, de las cuales se nutre y apoya para expresar temas que, si bien generales a su momento histórico, particulares en cuanto a su forma de concebir y vivir la literatura. Muchos de los críticos vistos hasta aquí, encuentran y adjudican, incluso a un mismo poema, distintas fuentes, lo que creemos se debe a la capacidad ecléctica de Quevedo, y a la transformación que él aplica a las imágenes, descontextualizando muchas veces, mezclando otras tantas, asumiéndolas, en definitiva, de forma personal.

¹¹ Medina percibe, además, una transformación de la tradición mortuoria Medieval, donde el hablar y mostrar las imágenes de muerte eran básicamente para recordar el horror del infierno, para así apartar del pecado al vulgo. Ahora, aunque apoyado de tópicos dados también en la Edad Media (*memento mori*, *carpe diem*, etc.), se da un vuelco a estas imágenes, al hacerlas recaer en un sujeto individual: Quevedo las trastoca íntimas, dejando de lado las danzas y muestras de osamentas grotescas del período anterior.

Con la revisión propuesta hasta este momento, en la cual se puso el enfoque mayoritariamente en las fuentes a las cuales Quevedo recurre, podemos ya dilucidar ciertos rasgos que se repetirán en los poemas que nos proponemos a analizar. Cobran importancia analítica el concepto de nota metafísica, característica que observamos tanto en los dos poemas amorosos como en los dos metafísicos, y también en el poema moral.

3. La Sombra y sus implicancias

A grandes rasgos, ya tenemos identificadas las fuentes (contenidos), y los procedimientos de elaboración (forma) que dan vida a la poesía de Francisco de Quevedo: en cuanto a los contenidos, observamos una vasta tradición que confluye en esta poesía y, más específico aún, observamos las fuentes en que el concepto de *sombra* aparece en la cultura occidental, de las cuales hará uso Quevedo, quizás muchas veces sin tener clara conciencia de dónde procede tal o cual acepción de ella¹². En cuanto a la forma, ya sabemos que el procedimiento es la *agudeza* (que implica la unión de contrarios) y, más específico aún, el *concepto*; este rasgo contradictorio es, además, inherente a la nota o rasgo *metafísico* (en la que no hay disociación entre pensamiento y sentimiento, sino una “sensibilidad unificada”, donde “un pensamiento es una experiencia, que modifica su sensibilidad” (58, Terry, aludiendo a T. S. Eliot), pero que debe estar en tensión y en el que ciertos temas aparecen reiteradamente (62, siguiendo a James Smith)), característica también de la forma de proceder de nuestro poeta. Veamos, pues, de qué forma lo dicho hasta ahora puede observarse en el conjunto de poemas seleccionados.

Pasemos, pues, al análisis del corpus. Antes, eso sí, debemos hacer la salvedad de que la complejidad de los poemas quevedianos es mayor, no sólo por la distancia temporal que nos separa de su contexto de producción, sino también por lo imbricado de sus conceptos, tradiciones, y formas de configuración. Por ello, somos conscientes que el acercamiento que hagamos a los poemas seleccionados, será más que nada una propuesta interpretativa que girará en torno al papel que ocupe el elemento *sombra* en ellos y cómo se relaciona con los temas que configuren los poemas; por ello, no se perderá de vista la matriz de sentido expuesta, la que puede estar o no en directa relación con la noción de *sombra*.

¹² “En él, el empeño erudito es derrotado por su curiosidad, siempre en movimiento constante; Quevedo no se detiene en cada autor, en cada tema, más que el tiempo justo para satisfacer su preocupación, íntima y momentánea a la vez. Parecen faltarle tiempo y paciencia para profundizar objetivamente en lo que fuere, y su necesidad es siempre la medida de su profundidad” (Navarro 34). En base a este rasgo aludido por Navarro, creemos que es posible que Quevedo hiciera uso de ciertos conceptos, como el de la sombra, sin tener necesariamente la claridad de dónde provenía su acepción.

Para el análisis, pues, nos adentraremos principalmente por dos ejes centrales, ya nombrados y vistos: la sombra, en cuanto actualiza contenidos, y el concepto, en especial al estilo metafísico, en cuanto forma y procedimiento de elaboración: cabe señalar que estos procesos están íntimamente ligados, dado que el concepto agudo y la nota metafísica requieren de ciertas formas y contenidos.

Respecto a la sombra, como configuradora de imagen, hemos visto que porta en sí acepciones de tipo semánticas (contenido) más bien negativas, tanto más en nuestro período, el Barroco Español. Quevedo utiliza vastamente este vocablo, que relaciona en primera instancia a la noción de *muerte*. Veamos, pues, cómo es utilizado de esta forma.

3.1 La sombra en el amor

En el poema perteneciente al ciclo *Canta sola a Lisi* “Amor constante más allá de la muerte”, se puede advertir en primera instancia la utilización del concepto como simple metáfora de la muerte:

Cerrar podrá mis ojos la *postrera*
Sombra que me llevaré 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 el 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,
Médulas que han gloriosamente ardido,

Su cuerpo dejarán, no su cuidado;
Serán ceniza, mas tendrá sentido,
Polvo serán, mas polvo enamorado

Esta *postrera sombra* puede ser vista utilizada metafóricamente para aludir a la parca, a la muerte en sí, en su reinado total; muerte en tanto muerte, sin más repercusiones, turbulencias o estados intermedios; es decir, la muerte en tanto *vacío* y nada más. La alusión al cerrado de los ojos, nos habla del estado en que se encuentra el alma al paso de esta sombra, a la quietud en todo sentido. No olvidemos que, desde las primeras tradiciones, la noción de lo visual es asemejada a lo intelectual: ojos cerrados es, también, cese definitivo de la *psiche*.

El blanco día sería, entonces, la vida que ya se ha ido. El desatar del alma es el efecto de la sombra, en la hora que le plazca. La antítesis oscuro-blanco, identificada ya en el imaginario barroco a través de las manifestaciones pictóricas revisadas por R. de la Flor, funciona aquí como argumento configurador de los términos esenciales de la contradicción en cuestión, la *vida* y la *muerte*. Esta tensión nos muestra cómo la nota metafísica es aplicada en los poemas de Quevedo, puesto que nos remite a una cuestión de opuestos capital en el período: el enfrentamiento entre espíritu (la memoria) y cuerpo (sentidos, en este caso, la visión, los ojos cerrados); el enfrentamiento entre lo terreno y lo eterno.

Esto coincide con lo que De la Flor nos describía en cuanto a la utilización de procedimientos pictóricos con fines simbólicos; así, podemos observar, entonces, que la utilización del concepto sombra en el imaginario cultural del barroco, no es, lo que era de esperar, ajena al imaginario de Quevedo.

Con ello, la *sombra postrera* es expuesta como matriz de sentido, en tanto que el desarrollo posterior del poema se desenvuelve alrededor de esta acepción, vinculada con la muerte. El sentido del poema gira, sin embargo, en la posibilidad de que esta sombra última, en la cual no debe haber ya ningún movimiento, puesto que es “severa ley”, sea superada gracias al amor, lo que hace variar un tanto la visión de esta postrera sombra como espacio en el que ya nada ocurre, y nos recuerda de cierta manera la utilización de la sombra en el

período arcaico, como elemento de *duplicidad*, en tanto la postrera sombra es el mismo sujeto pero en estado de muerte: es el alma desatada, él mismo ya sin el cuerpo. Así, esta postrera sombra, puede ser vista ya como espacio de lo vacío, ya como la misma alma desatada del amante, que intenta en ella, en la misma muerte (ya que, sea cual sea el caso, se trata de la muerte), conservar aquel amor, aún siendo ceniza o polvo.

Esta superación a través del amor, nos estaría mostrando, en palabras de Arthur Terry, un “modo metafísico de decir que las cenizas están ardiendo todavía –que están aún vivas-, y de manera más literal, que todavía se acuerdan de su pasada naturaleza” (67). El tema del recuerdo se puede conectar a la tradición que, a través de la sombra, pretende mantener a la persona ya ida.

El término “llama” cobra importancia, ya que, aún no siendo necesariamente “llama espiritual”, sí es símbolo de amor inmortal, en tanto que su satisfacción no depende de la satisfacción del cuerpo. Aquí de manifiesto la nota metafísica, a través de la herencia neoplatónica.

La utilización de “llama” junto a “nadar”, nos entrega un ejemplo de lo que es el procedimiento de los *conceptos* de Quevedo. Este proceso configurador de conceptos nos entrega la superación de los opuestos, de la paradoja. Los extremos de la improporción se unen en una solución metafísica.

Así, la primera utilización revisada en cuanto a la sombra, nos revela la riqueza del concepto en cuanto a concepciones inabarcables por la experiencia común, con lo que su vinculación a conceptos metafísicos y neoplatónicos es bastante natural.

Esto se comprueba en el segundo poema a analizar, en el cual no ocupará el lugar central del anterior, en cuanto a matriz de sentido, pero sí se nos revela como elemento común dentro del repertorio quevediano para dar cuenta de aquellos elementos inabarcables. Veamos la aplicación:

“Amor impreso en el alma, que dura después de las cenizas”

Si hija de mi amor mi *muerte* fuese,

¡qué parto tan dichoso sería

El de mi amor contra la vida mía!
¡Qué gloria, que el *morir* de amar naciese!

Llevara yo en el alma adonde 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*.

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

Aquí, la muerte es expuesta explícitamente, y se desarrolla en su contradicción con el amor. Tema no nuevo, pues ya lo vimos en el poema anterior, pero que presenta la particularidad del nacimiento del amor a través de la muerte. Este concepto, debemos verlo a la luz de los comentarios hechos por la crítica, quienes descubren en este poema la inclusión de la noción platónica-cristiana (sacroprofana), y el uso de la nota metafísica en la contradicción que es vivida como experiencia vital, en cuanto al nacimiento proveniente de la muerte. Esta muerte, simbólica, no es la muerte en tanto muerte que veíamos en el poema anterior. Es más bien una muerte que se evoca como tránsito a una vida nueva: a una resurrección, a una vida eterna en el amor.

Sea cual sea el posible significado, ya una resurrección cristiana, ya una nueva vida en cuanto al amar neoplatónico (quizá ambas), la sombra es vista aquí como uno de los elementos que implican la muerte, esto es, que giran en torno al campo semántico de la muerte, al igual que “ceniza fría”, “sepulcro” “Lethe” u “olvido”.

Aquellos términos, son la diseminación del concepto principal, el del amor contra la vida propia. La muerte, ya desde el segundo párrafo, es vista como espacio de conservación del amor. Este concepto metafísico, en tanto que une realidades dispares y contradictorias dentro de una experiencia, es potenciado en el verso en que aparece la sombra (“vivirán en mi sombra mis cuidados”): aquí, la oposición vida/sombra nos muestra la importancia del elemento sombra, puesto que actualiza metonímicamente la oposición vida/muerte. Ya no metáfora, como en el poema anterior, sino metonimia, por su lugar dentro del poema.

Semánticamente, esta sombra no difiere mayormente de la sombra anterior. En cuanto a la tradición de la cual podría provenir, creemos que tampoco dista de ella, puesto que la sombra es vista aquí también como él mismo (el sujeto lírico) en estado de doble, como un elemento que nace al morir el cuerpo, reforzado en este caso con la noción amorosa de la resurrección.

3.2 La sombra metafísica y moral.

Veamos ahora cómo se relaciona la sombra en la categoría de la poesía moral y metafísica. Estos poemas seguirán con temas ya mencionados en los poemas amorosos. Este rasgo, ya lo hemos revisado en la consulta hecha a ciertos críticos, revela la continuidad en el sentir quevediano, que no se aparta de las preocupaciones y consideraciones del período barroco. Por ello, el tema de la muerte vuelve a aparecer.

Sin embargo, hay un cambio en su consideración. Ya no se pretende superar a través del amor, ni tampoco se la considera como un momento de tránsito del cual surgirá una nueva vida, un nuevo amor. Ahora, la muerte es vista desde otro ángulo, desde una elevación moral, que permite contemplarla sin los denuedos e inquietudes propias de este momento. La muerte, portadora de pavor, es mirada a la sombra de la quietud, de la serenidad del neoestoico. Por ello, en el *Salmo XVI*, es posible ya su invocación:

“Salmo XVI”

Ven ya, miedo de fuerte y de sabios:

Irá la alma mía indignada con gemido
Debajo de las *sombras*, y el olvido
Beberán por demás mis secos labios.

Por tal manera Curios, Decios, Fabios
Fueron; por tal ha de ir cuanto ha nacido;
Si quieres ser a alguno bien venido,
Trae con mi vida fin a mis agravios.

Esta lágrima ardiente con que miro
El negro cerco que rodea mis ojos,
Naturaleza es, no sentimiento.

Con el aire primero este suspiro
Empecé, y hoy le acaban mis enojos,
Porque me deba todo al monumento.

Aunque el alma se indigne, y se acerque quejosa a su destino, la actitud del hablante es de resignación ante la eventual muerte. La sombra, aquí, la percibimos en su relación con la moral. Pareciera que la posición del alma, al ir *debajo* de las sombras, realza la resignación ante la vida ya ida, en cuanto no ha podido desprenderse de esa sombra que genera ilusión, y no permite contemplar la realidad tal cual es. Esta actitud, la vemos expresada en todo el primer párrafo, en el que la memoria, en contraposición con los recuerdos amorosos que perdurarán, es transformada en olvido, del cual beben de forma desesperada sus secos labios.

Esta interpretación, creemos es reforzada luego por los demás versos, en los cuales la resignación adquiere matiz de universal, puesto que ni los poderosos escapan a ella. La muerte, es vista como solución a los agravios de la vida, por ello se aleja la sensiblería, y se

actúa solo acorde a lo natural: “Esta lágrima ardiente con que miro/ el negro cerco de mis ojos/ naturaleza es, no sentimiento”.

La actitud neoestoica, de alejamiento del mundo material, resuena en estos versos. Y el poema, en efecto, apunta más que nada a la resolución del último verso, a la espera del “monumento”. Sin embargo, y por efecto de la nota metafísica, existe, aunque no principal, el juego de la contrariedad, la paradoja metafísica, manifestada en un oxímoron: “Con el aire primero este suspiro empecé”. Es paradoja en tanto al empezar a vivir (el aliento primero) se empieza a morir (este suspiro).

El papel de la sombra, así, en este primer poema moral, sirve como elemento que conlleva ilusión, a realidad velada; por ello el alma indignada, por ello los gemidos. El “debajo de las sombras”, nos parece una alusión al “reino de las sombras”¹³; el que el alma esté debajo, es a nuestro juicio, el gesto de estar sumido, de estar bajo el yugo de la ilusión; el neoestoico no se ha podido zafar del imperio de la sombra.

En el siguiente poema, el hablante observa, de nuevo, desde una altura moral cómo se van degradando y desmoronando los elementos materiales, e incluso ciertos valores.

“Salmo XVII”

Miré los *muros* de la patria mía,
Si un tiempo fuertes, ya *desmoronados*,
De la carrera de la edad *cansados*,
Por quien *caduca* ya su valentía

Salíme al campo, vi que el sol bebía
Los arroyos del yelo *dasatados*,
Y del monte quejosos los ganados,
Que con **sombras** hurtó su luz al día.

Entré en mi casa; vi que, amancillada,

¹³ “Aunque pasa por el valle de sombra de muerte” Salmo 23: 4.

De anciana habitación era despojos;
Mi báculo, más corvo y menos fuerte;

Vencida de la edad sentí mi espada.
Y no hallé cosa en que poner mis ojos
Que no fuese recuerdo de la *muerte*.

El primer párrafo, es una enumeración de los elementos con fecha de caducidad. Los “muros de la patria mía”, como observábamos en la consideración de la crítica, parecen ser más bien una alusión al desmoronamiento del propio hablante lírico, en el cual se aprecian los signos de decaimiento tanto físico como espiritual. Ya no se observa aquella fingida resignación del poema anterior, en la que aún aparecía cierta llama pasional (“lágrimas ardientes”). Aquí, la actitud es más que nada de contemplación, sin que haya alguna voluntad de contrariedad en las consideraciones del sujeto lírico.

Así, se hace un recorrido por la mirada de este sujeto, el que posa su mirada ya en él mismo, ya en el espacio natural (“salíme al campo”), ya en lo más íntimo de su habitación (posible metáfora del cuerpo, en tanto casa del alma). La muerte, de nuevo, es el elemento por el cual se configura la contemplación.

En este poema, en el cual hay una tendencia a la alusión de espacios, vemos que la sombra ocupa un lugar de configuración de la imagen contemplada. Así, es la sombra provocada por la trasposición de la luz del sol por un monte. Esta sombra se asemeja más que ninguna de las anteriores a las sombras pictóricas; sin embargo, no por ello la consideraremos un simple dato de la configuración de la imagen poética. Es más, su importancia radica en que es ella la que genera y propicia la atmósfera del poema, la que entrega lo lúgubre, la que devendrá, en definitiva, como espacio mortuario (“y no hallé cosa en que poner mis ojos/ que no fuera recuerdo de la muerte”).

La sombra, en este caso, entrega el contraste y la contrapartida que el hablante calla. Si bien este hablante no expresa mayormente angustia (acorde ya a una actitud neoestoica asumida completamente), esa extraordinaria sombra provocada por el monte, nos recuerda a

las sombras hiperbólicas que, justamente, en el período barroco empiezan a ser habituales. La sombra configura el espacio como terrorífico, puesto que no es una proyección pequeña. Así, este elemento se vuelve simbólico, y pareciera hablar por sí mismo: el hablante pareciera mantener la calma estoica frente a un panorama horrendo, el cual está impregnado de muerte.

Estos rasgos que vemos en contradicción, entregan aquella nota metafísica, ya no sólo al nivel de conceptos dispares, sino que en la desarmonía de los sentidos dispuestos en el poema. Esto, en cuanto este poema posee una línea argumentativa relativamente lineal, pero que no por ello deja de hacer hincapié en hechos que resaltan aquel temor: “por quien caduca ya su valentía” “y del monte quejosos los ganados”; estos ganados, sin conciencia, temen las tinieblas. Así, podemos decir que esta sombra se remite a la primera función que culturalmente se le ha asignado (revisada en los primeros relatos occidentales): en tanto escenario, borra los límites entre el mundo de las apariencias y de la realidad.

Así, el tema de la fugacidad de la vida, dada por aquella contemplación neoestoica, es mostrada en contrapunto por la utilización de la sombra, la cual posee, en este caso, el signo del terror (a lo desconocido, a lo inabarcable, a lo difuso), que está como en estado de latencia.

El terror provocado por las sombras también está presente en el siguiente poema, el cual, sin embargo, pretende tener una actitud hacia la muerte distinta que los anteriores poemas:

“Conoce la diligencia con que se acerca la muerte, y procura conocer también la conveniencia de su venida, y aprovecharse de ese conocimiento”

Ya formidable y *espantoso* suena,
Dentro del corazón, el postrer día;
Y la última hora, *negra* y fría,
Se acerca, de *temor* y **sombras** llena.

Si agradable descanso, paz serena

La *muerte*, en traje de dolor, envía,

Señas da su desdén su cortesía:

Más tiende de caricia que de pena.

¿Qué pretende el temor desacordado

De la que a rescatar, piadosa, viene

Espíritu en miserias anudado?

Llegue rogada, pues mi bien previene;

Hálleme agradecido, no asustado;

Mi vida acabe, y mi vivir ordene.

Aquí, aunque explícito, el temor a la sombra parece provocar un efecto menor que en el poema anterior, quizá por ello mismo, por el hecho de manifestarse. Todo el primer párrafo hace alusión a este hecho, a lo horroroso del postrer día (la postrera sombra, la muerte). Sin embargo, desde el segundo párrafo el poema tiene un vuelco. Es en esta tensión donde se manifiesta la nota metafísica, en el intento de una experiencia de “paz serena”, de “descanso”, siendo cosa natural el temor a dicha hora. La tensión se manifiesta de esta forma como superada, y es lo que pretende dar a entender el sujeto lírico.

Así, se pretende hacer explícito el conocimiento neoestoico adquirido, y ocuparlo, como el título nos dice, a su conveniencia. La sombra, una vez más, es portadora del signo del terror, de lo desconocido, de lo inabarcable por un concepto, pero, al hacerse manifiesto, no espanta tanto.

3.3 Una sombra peculiar

Dejamos para el final un poema amoroso que, si bien no lo consideramos en la revisión crítica, nos parece prudente analizar, puesto que nos entrega un matiz nuevo en la utilización de la sombra por parte de Quevedo. Este poema, nombrado como *Soneto Amoroso*, entrega un elemento no visto aún, que nos habla de una sombra sobrenatural, en tanto doble perverso, demoníaco. Esa alteridad, en el poema, es la de la amada: el doble demonizado es la amada misma:

SONETO AMOROSO

A fugitivas **sombras** doy abrazos;
en los *sueños* se cansa el alma mía;
paso luchando a solas *noche* y día
con un trasgo que traigo entre mis brazos.

Cuando le quiero más ceñir con lazos,
y viendo mi sudor, se me desvía,
vuelvo con nueva fuerza a mi porfía,
y temas con amor me hacen pedazos.

Voyme a vengar en una *imagen* vana
que no se aparta de los ojos míos;
búrlame, y de burlarme corre *ufana*.

Empiézola a seguir, fáltanme bríos;
y como de alcanzarla tengo gana,
hago correr tras ella el llanto en ríos.

Esta idea, se puede confirmar en la lucha que el hablante tiene con aquella sombra (“paso luchando a solas noche y día”), cosa que veíamos en nuestra revisión de la historia de la sombra, la que nos hablaba del *otro de lo mismo* (tradicción pliniana), pero en lucha, que representado en sombra muestra su lado negativo; esto ligado a la noción demoniaca. Sin embargo, nuestro poema se supone es de corte amoroso ¿cuál es entonces su fundamento? La respuesta creemos encontrarla en la nota metafísica, que nos habla de aquella contradicción vivida como experiencia amorosa. Así, no es extraño que el sujeto lírico nombre a su amada (o al recuerdo de su amada, hecha sombra), como un “trasgo”, palabra cargada de connotaciones fantásticas (desde duende hasta espectro).

Este amor requiere de un esfuerzo sobrehumano, por que la amada no es humana y, por ello, por la porfía del amante, su amor tampoco lo es. Quevedo, además, liga este poema a la tradición primera que veía a la sombra como el grado más alejado de la verdad y la realidad “Voyme a vengar en una imagen vana”; esta sombra es la imagen (poética o pictórica), la sombra y también el espejo, en tanto no son más que representaciones.

Lo peculiar de esta sombra, es que no está ligada a la noción de muerte. Eso sí, continúa con su carga negativa al ser solo el doble otro de la amada, al ser sólo una ilusión, un engaño y que, por ende, se burla de él y de su amor. La solución del poema, de nuevo nos muestra esa mezcla metafísica que enlaza el amor y la pena, la tristeza del amor no logrado, pero amor al fin: “y como de alcanzarla tengo ganas, hago correr tras ella el llanto en ríos”. Amor y desdicha unidos en un único sentimiento, que engañan el intelecto: “búrlame, y de burlarme corre ufana”.

Esta sombra está enraizada en la más antigua consideración que se tenga sobre la sombra. El primer verso nos sugiere la acepción que Plinio le designaba a la sombra, esto es, de sustituto real del doble, del otro de lo mismo, de *simulacro*; sin embargo, en el segundo verso esto es desmentido, puesto que, los abrazos que da a las fugitivas sombras, son sólo en sueños. Con ello, esta sombra es una imbricación entre la noción pliniana y la platónica, la cual no considera a la sombra como un sustituto de lo real, sino como mera apariencia: está la función de la sombra como magia de sustitución, pero no constituyente de realidad, o sea, pura apariencia, un mero “trasgo”. La magia de sustitución es invalidada por el desengaño amoroso del amante; si él no la considera un sustituto (más que en primer verso), la sombra se vuelve pura evanescencia, sólo “imagen vana”.

Es interesante, sin embargo, que en base a esa antigua polémica este poema pueda entregar el efecto de la lucha ya con un ente imaginario, ya con una representación real de la amada, lo que viene a realzar el sentido del poema en tanto lucha contra lo amado mismo, con la amada fugitiva, objeto de odio y de deseo. Es un “enemigo quimérico”, producto de un “eros desviado”. Este elemento de lucha, entrega la noción demoniaca.

Así, vemos cómo estos poemas de Quevedo, en tanto utilizan y productivizan la noción de sombra, están ligados a las más remotas consideraciones que de ésta se tiene.

4. Consideraciones finales

La noción de sombra, como la hemos expuesto en el presente informe, parece ajustarse de forma pertinente al estado anímico de la imaginería barroco española; y, considerándola en forma particular, es un elemento tremendamente productivo en la poética de Francisco de Quevedo, en tanto puede utilizarse como complemento o elemento central en varios campos semánticos (la muerte, la virtualidad, etc.), que evidencian ciertos temas en boga en aquel período.

Las tradiciones que desembocan en esta poesía, relacionadas a la historia de la sombra, son las que se han transmitido desde los orígenes de la representación de ésta; la poesía de Quevedo las reactualiza, calzando adecuadamente con su propia poética: paráfrasis de la tradición que busca la originalidad no en la innovación sino más bien en la recreación de las fuentes.

Así, el elemento sombra percibido en esta poesía, nos puede servir como punto de partida para consideraciones más generales, puesto que en la utilización del concepto es ya perceptible los modos y formas de proceder del poeta. Con ello, nos percatamos de las distintas tendencias filosóficas que nutren de conceptos más generales a esta poesía (neoplatonismo, neoestoicismo) y de las distintas formas de expresión que estas nociones encuentran (petrarquismo, poesía metafísica, conceptismo, etc.). Dentro de las nociones generales, podemos contar además el particular rasgo que caracteriza la creación de Quevedo, el cual consistiría en la reactualización de estas tradiciones, manipuladas de forma personal por parte del poeta, el cual las impregnaría de sus propias obsesiones. Este hecho nos devela a un poeta ecléctico, multifacético, capaz de asumir y vivir distintos niveles de la realidad, hechos experiencias propias.

Quizá es este rasgo lo que hace de la poesía de Quevedo una poesía que parece tener una misma raíz, a pesar de su extremada variedad (de la sátira a la moral); esta raíz, la identificamos y explicamos, nosotros, en el particular momento histórico, en las propuestas, tensiones y pulsiones que parecen caracterizar al barroco, aún más en la España de ese tiempo: con sus temas sobre la muerte, la fugacidad de la vida, lo banal de lo material, la

decadencia; las inquietudes trascendentales, ya no resueltas simplemente por la religión, si no más bien en pugna con esta, en pugna con un rasgo tan Español, en pugna, en fin, contra sí mismo.

Esta lucha contra sí, creemos, es una de las bases en la que se pueden explicar las constantes contradicciones y tensiones que pululan en la poesía quevediana. Estas luchas, cosa extraña, además, están acorde al placer estético del momento, el cual se complacía en el ejercicio intelectual del desvelamiento, de la búsqueda de la verdad en un tiempo de tinieblas. La poesía, tan seria como lúdica, y no refiriéndonos simplemente al *docere et delectare*, es el espacio en el cual Quevedo es capaz de manifestar aquellas inquietudes del momento que él siente tan propias. Luchas que encuentran asilo en concepciones teóricas, como la *Agudeza de Ingenio*, en manifestaciones genéricas, como la poesía metafísica, y en el manejo que de estas y de otras fuentes se pueda tener: Quevedo, maestro malabarista, maravilla por la complejidad de sus composiciones, las cuales, sin embargo, están en sintonía con su contexto; las cuales, a pesar de ello, manifiestan una grandiosa originalidad.

Por ello la categoría sombra, que atraviesa distintas tradiciones y tendencias, sirve como medio para intentar la reconstrucción del discurso barroco español, de sus códigos y temas, expuestos en la poesía de Quevedo. Así, hemos intentado entrar en su poesía, a través de su sombra.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Dámaso. “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”. *Poesía Española*. Madrid: Gredos, 1952. 497- 580.
- Alonso, Dámaso “La angustia de Quevedo” 17-22. Castro, Américo “Escepticismo y contradicción en Quevedo” 39-43. Arthur, Terry “Quevedo y el concepto metafísico” 58-70. Carreter, Fernando Lázaro “Quevedo entre el amor y la muerte. Comentario de un soneto” 291-299. Walter, Naumann “Polvo enamorado. Muerte y amor en Propercio, Quevedo y Goethe” 326-342. En: Sobejano, Gonzalo. *Francisco de Quevedo*. Madrid: Taurus, 1978.
- Arellano, Ignacio. “La poesía de Quevedo”. Centro Virtual Cervantes.
- Candelas, Manuel. “Petrarca en Quevedo”. Universidad de Vigo. Centro Virtual Cervantes, 1996.
- De la Flor, Fernando R. “La sombra del Eclesiastés es alargada. “Vanitas” y deconstrucción de la idea de mundo en la emblemática española hacia 1580”. En: Zafra, Rafael y Azanza José (ed.) *Emblemata Aurea: la emblemática en el arte y la literatura del siglo de oro*. Madrid: Akal, 2000. 337-349.
- De la Flor, Fernando R. “Negro, nada, infinito. “Vanitas” y cuadros metafísicos en la pintura del Siglo de Oro”. *Barroco: Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Cátedra [s.a].
- Egido, Aurora. “Variaciones entre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: “amor constante más allá de la muerte””.
- Fernández, Santiago. “*Canta sola a Lisi* como cancionero petrarquista”. Universidad de Santiago. Centro Cervantes Virtual, 1990.
- Fisher, Tyler. “Heráclito cristianizado y David imitado en los *Salmos* de Quevedo”. Universidad de Oxford. *La perinola*, 11, 2007. 73-84.

- Gallego, Alicia. “*Heráclito Cristiano: la construcción del arrepentimiento*”. Universidad Complutense.
- Molho, Mauricio. “Dos sonetos: Forma y substancia en la escritura de Quevedo”. *Semántica y poética (Góngora y Quevedo)*. Barcelona: Crítica, 1977. 133- 167.
- Navarro, Emilia. *La poesía metafísica de Quevedo*. Madrid: Guadarrama, 1975.
- Olivares, Julián. “La poesía amorosa de Francisco de Quevedo”. Centro Virtual Cervantes.
- Serés, Guillermo. ““Si hija de mi amor mi muerte fuese”. Tradiciones y sentido”. Universidad autónoma de Barcelona. 463-484.
- Stoichita, Víctor. *Breve historia de la Sombra*. Madrid: Siruela, 1997.
- Vives, Luis y Sánchez, Ferrándiz. “Es el mundo un lienzo de pintura: mirada, sombras y desengaño en la cultura barroca hispana” Academia.edu.
- Wardropper, Bruce “Temas y problemas del Barroco Español” 5-48, Jauralde, Pablo “Quevedo” 534-551, Menéndez Pidal, Ramón “El hermetismo mbarroco: oscuridad y dificultad como ideales estilísticos” 99-103. En: Rico, Francisco y Wardropper Bruce. *Historia y crítica de la Literatura Española III. Siglos de oro: Barroco*. Barcelona: Crítica, 1983.