

que advino con el Romanticismo¹⁵ y que tiene en el tópicó mismo su lenguaje, sus motivos, su estructura, el punto de partida.

El siguiente soneto de Quevedo viene sujeto voluntariamente a esa *retórica común* de la que Gracián habla, mucho más común todavía tratándose de un tópicó enormemente retorizado. En su análisis queremos presentarlo únicamente como ejemplo de otros muchos del mismo Quevedo o Góngora, cuyas bases materiales y formas conceptistas son semejantes:

RETRATO DE LISI QUE TRAIA EN UNA SORTIJA

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

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

*Traigo todas las Indias en mi mano,
perlas que, en un diamante, por rubíes,
pronuncian con desdén sonoro yelo,*

*y razonan tal vez fuego tirano
relámpagos de risa carmesíes,
auroras, gala y presunción del cielo.*

Lo primero que habrá que definir es cuál es el *contexto retórico* o base «material» del que parte Quevedo. Es común hacer una referencia global a la tradición cortés, tras las investigaciones de E. Faral sobre el tema, ampliadas luego con cantidad de detalles por R. Dragonetti¹⁶. Es más, hay quien con base al interés de E. R. Curtius por el tópicó del panegírico latino-medieval¹⁷ toma estas retóricas como punto de partida. Sin embargo, tales esquemas, muy fijos, se trasvasan a Quevedo y, en general, al petrarquismo sólo en unos pocos detalles, y sujetos más a otras versiones, como las del Petrarca y el petrarquismo platonizante,

¹⁵ No ignoro que la dilatada tradición estilística hispánica ha relevado con suficiente extensión y profundidad estos extremos en obras críticas como las de D. Alonso, J. M. Blecua, E. Orozco, Lázaro Carreter, etc.

¹⁶ Vid. E. FARAL: *Les Arts poétiques du XII^e et XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, París, Champion, 1971 (2.^a ed.), y R. DRAGONETTI: *La technique poétique des trouveres dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Brugge, 1960.

¹⁷ E. R. CURTIUS: *Literatura europea y Edad Media latina*, México, F. C. E., 1955, págs. 106-108.

que a las trovadorescas. Ello explica bien la casi exclusiva insistencia en los elementos luminosos, como el cabello y los ojos principalmente ¹⁸.

Al igual que Dámaso Alonso mostró, con ocasión del retrato de la bella en Juan Ruíz, que era inexacta la simple referencia al retrato cortes como fuente ¹⁹, nos ha interesado fijar con mayor exactitud el contexto real del que parte Quevedo, tanto global como en motivos y metáforas concretas. Para ello he hecho un análisis de los retratos presentes en Juan Ruíz, las páginas finales del *Tristán de Leonís* (donde se ofrece una rica y pormenorizada sarta de tópicos, cuya indicación debo a la amabilidad del profesor R. Senabre), los presentes en las *Rime e Trionfi* de Petrarca, el que hace Calixto de Melibea, los curiosamente escasos de Garcilaso (curiosidad explicada por R. Lapesa ^{19 bis} en función de su dependencia cancioneril y del tópico del secreto), la totalidad de los de Francisco de la Torre, no he encontrado en Aldana (cosa explicable), las varias decenas de Fernando de Herrera, los de Góngora, algunos de Lope y la totalidad de los de Villamediana y Quevedo (me refiero en todos los casos a lírica amorosa). Dadas las limitaciones de espacio no me es posible ofrecer los datos de este análisis, pero sí las conclusiones que más directamente incidan en la delimitación del contexto que Quevedo hereda. He aquí algunas:

1.^a En la evolución histórica del tópico son evidentes unas variaciones en el número de elementos, a partir, sobre todo, de Petrarca. El orden continúa siendo el mismo siempre (salvo alguna variación en Góngora), de arriba abajo, pero se suprimen desde el petrarquismo casi todas las referencias para limitarse precisamente al cabello, ojos, color de la tez, boca (dientes y labios) y muy pocas veces (alusiones aisladas en Petrarca, Herrera y Quevedo) la risa.

La enorme precisión descriptiva de los textos medievales citados y los consultados a través de Faral y Dragonetti, donde intervenía el talle, cabeza, pecho, hombros, caderas, manos, pies, etc., ha evolucionado ya en el siglo xv hacia la fría abstracción de que habla P. Le Gentil ²⁰. Ello evidencia, entre otras conclusiones posibles, que el ejercicio

¹⁸ En el capítulo I de mi libro *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad, 1979, he analizado los contextos teóricos de las poéticas del neoplatonismo, explicativos de la insistencia en esos elementos luminosos y en el especial papel de los ojos y el cabello como muebles primeros para posteriores trascendencias. No hay duda de que el principal mentor de tales tópicos es F. de Herrera, lo que explica también que sea el poeta sevillano el que mayor número de retratos, casi exclusivamente centrados en ojos y cabello, presenta.

¹⁹ Vid. D. ALONSO: «La bella de Juan Ruíz, toda problemas», en *Obras Completas*, vol. II, Madrid, Gredos, 1973, págs. 399 y ss. Con todo, María Rosa Lida pudo demostrar que, efectivamente, Juan Ruíz y muchos otros escritores a los que alude mantienen las mismas comparaciones destacadas por Faral. Vid. su estudio «Notas sobre el *Libro de Buen Amor*», R. F. H., II, 1940, páginas 122-23.

^{19 bis} Vid. R. LAPESA: *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Rev. Occidente, 1968 (2.^a edición), págs. 34-35.

²⁰ Vid. P. LE GENTIL: *La poesie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen Age*, París, 1949, pág. 104.

retórico de «escuela», que se cifraba dentro de la manipulación de un género fundamentalmente *descriptivo*²¹, pierde importancia genérica en favor de la concedida a las formas de expresión en concreto y a involuciones afectivas en muchas versiones, como la del Petrarca.

2.^a Hay importantes variaciones en la forma del contenido y de la expresión, sobre todo en el funcionamiento retórico. La pieza retórica reina en las versiones medievales estudiadas en la *descriptio* (el cabello es amarillo), unida en ocasiones a la *comparación o simil* (el cabello es amarillo, como madejas de oro). A partir de Petrarca (no de un modo tajante, claro) aumenta el lugar de la *metáfora* (el oro de tu frente) combinada con formulaciones epítéticas (dorado, luminoso).

El contexto de Quevedo es ya marcadamente metafórico e incluso con evidentes esfuerzos por la supresión total en el contexto del término base o de referencia. Veremos cómo en Quevedo este contexto explicará la necesidad de la *catacresis* o violentación de la metáfora alejando los objetos de referencia, aunque este fenómeno tiene ocurrencias anteriores, sobre todo en Herrera. Ello tendrá explicación precisamente en virtud de la tesis gracianesca de *material y forma*. El material que llega a Quevedo, la retórica «común» de la que habla Gracián, será ya el tropo y no la comparación, lo que será determinante de sus formas de expresión y de contenido.

3.^a En Góngora y Quevedo, la mayor parte de los retratos femeninos se ofrecen vinculados a poemas madrigalescos, lo que favorece una estética del ingenio y del alarde. El *texto* en el que se halla el retrato determina, por la situación minúscula de la que parte, una estética no descriptiva, antes bien, cifrada en la demostración del ingenio, donde el retrato es una palanca conceptual²².

4.^a La conclusión más importante a extraer, que actuaba como hipótesis de trabajo, es que ni la sustancia del contenido ni la mayor parte de las formas de expresión, y muy pocas formas del contenido, son originales de Quevedo (ni siquiera, como se ha admirado, la vinculación risa-relámpago, que tiene una posible base en el poema CCXCII de las *Rime y Trionfi* de Petrarca). El «material retórico» es asumido en su totalidad como solar donde construir un edificio de *formas conceptuosas*, de *agudezas* que funcionan global y particularmente como

²¹ Así lo consideran con razón E. R. CURTIUS en *Literatura europea...*, cit., págs. 106-108, y E. FARAL en *Les arts poetiques...*, págs. 75 y ss. El primero lo ve como un género dentro del panegírico y el segundo dentro de la amplificación y descripción. Ello habla de unos intereses estilísticos distintos en la Edad Media y en la poesía petrarquista para el tratamiento del tópic.

²² Sobre esta peculiar estética dentro del conceptismo, *vid.* el estudio de F. LÁZARO *La dificultad conceptista*, cit.