

UN TEMA Y DOS ESTILOS: LOPE Y QUEVEDO

MAXIMIANO TRAPERO

No es nada infrecuente en el panorama de la lírica del Barroco español, como en el de cualquier otra época de la literatura, encontrarse con poemas de distintos autores, y aún de un mismo autor, que desarrollen un mismo tema sobre unos también mismos supuestos argumentales. Baste recordar los tópicos de la belleza de la mujer o el goce de la juventud que, por tópicos, se repiten casi invariablemente en Lope, en Quevedo, en Góngora, en Cervantes, incluso en Calderón. Pero pocas veces podremos encontrar muestras tan claras y ejemplares de cómo sobre un mismo tema, también tópico, el genio particular de un autor y, sobre todo, el uso peculiar de la lengua dé como resultado un logro poético tan diferente como el que podemos ver en los siguientes sonetos de Lope y de Quevedo:

«Desmayarse, atreverse, estar furioso,
áspero, tierno, liberal, esquivo,
alentado, mortal, difunto, vivo,
leal, traidor, cobarde y animoso;

5 no hallar fuera del bien centro y reposo,
mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,
enojado, valiente, fugitivo,
satisfecho, ofendido, receloso;

10 huir el rostro al claro desengaño,
beber veneno por licor suave,
olvidar el provecho, amar el daño;

creer que un cielo en un infierno cabe,
dar la vida y el alma a un desengaño,
esto es amor: quien lo probó lo sabe.»

LOPE DE VEGA ¹

«Es hielo abrasador, es fuego helado,
es herida que duele y no se siente,
es un soñado bien, un mal presente,
es un breve descanso muy cansado.

5 Es un descuido que nos da cuidado,
un cobarde, con nombre de valiente,
un andar solitario entre la gente,
un amar solamente ser amado.

10 Es una libertad encarcelada,
que dura hasta el postrero parosismo;
enfermedad que crece si es curada.

Este es el niño Amor, éste es su abismo.
¡Mirad cuál amistad tendrá con nada
el que en todo es contrario de sí mismo!

QUEVEDO ²

Como se ve, los dos textos desarrollan un mismo tema: la definición del amor; Quevedo lo titula «Soneto amoroso definiendo el amor» y Lope «Contrarios en el amante»; los dos utilizan también un mismo tratamiento argumental: el amor es algo contradictorio (incluso Quevedo lo especifica en el último verso); los dos toman una misma estructura métrica: son sonetos y ello permite una más justa valoración crítica; los dos fijan el tema al final del texto: Lope en el último verso («esto es amor»), Quevedo en el segundo terceto («Este es el niño Amor»), lo que implica a lo largo de todo el soneto no se ha especificado el sujeto oracional en ninguno de los dos textos; y los dos, por último, utilizan un mismo recurso estilístico fundamental: la antonimia. Pero a pesar de todos estos elementos coincidentes, cuán diferentes resultados expresivos y semánticos logra cada uno de ellos; qué diferencia de intensidad lírica; de qué forma

¹ Edición de DÁMASO ALONSO y Eulalia GALVARRIATO, en *Primavera y flor de la literatura hispánica*, tomo II, Madrid, Selecciones del Reader's Digest, 1966, p. 42.

² Edición de José Manuel BLECUA, en QUEVEDO, Francisco de: *Poesía amorosa*, Salamanca, Anaya, 1970, pp. 49-50.

tan distinta va a utilizar cada autor una misma sustancia lingüística; cómo en base a ello aparecerán en cada soneto particulares y especiales estructuras morfosintácticas que darán lugar a dos estilos poéticos tan diferenciados.

El soneto de Lope es ágil, progresivo, tiene una dinamicidad máxima; el de Quevedo resulta lento, reiterativo, más denso; Lope fluye, Quevedo se estanca; el contenido del poema de Lope está en todo el soneto, en la acumulación de todos y cada uno de sus versos; el de Quevedo está en el primer verso o, si se quiere, en el primer miembro del primer verso, porque los trece restantes nada sustancial añaden; es decir, Lope desarrolla un tema sirviéndose de catorce versos; Quevedo reitera o simplemente glosa a lo largo de trece versos lo que ya ha dicho con intensidad extrema en el primero; Lope es aquí constructor de un conjunto, Quevedo sólo de piezas aisladas maestras; Lope es aquí —valga la imagen— arquitecto, Quevedo sólo cincelador y cantero; de Lope admiramos eso que se llama soneto, como edificio coronado por ese último verso de eficacia poética sin igual al que tiende toda la estructura del poema: «esto es amor: quien lo probó lo sabe»; con Quevedo quedamos admirados ante cada uno de sus endecasílabos como ante una colección de obras maestras que se suceden linealmente.

A decir verdad, tanto Lope como Quevedo, siguen muy de cerca en este tema una concepción poética culta que nada tiene de original ni de sorpresa; la definición por oposición léxica era ya un tópico expresivo en la poesía culta y cortesana del siglo xv y seguirá usándose en la lírica del Renacimiento. Cuál, si no, es el recurso fundamental en que se apoya Jorge Manrique cuando dice:

«Quien no'stuviera en presencia
no tenga fe en confiança
pues son olvido y mudança
las condiciones d'ausencia.
Quien quisiere ser amado
trabaje por ser presente.
que quan presto fuere ausente
tan presto será olvidado»³;

o Juan del Encina:

«Amor que no pena
no pida plazcr

³ MANRIQUE, Jorge: *Cancionero*, edición de Augusto Cortina, Madrid, Clás. Cast., 1971, p. 59.

pues ya le condena
su poco querer.
Mejor es perder
plazer por dolores
que estar sin amores»⁴;

o el Comendador Escrivá en versos que se hicieron famosos y que se repitieron algo modificados en el *Quijote* (2.^a parte, cap. 38):

«Ven muerte, tan escondida,
que no te sienta venir,
por que el placer del morir
no me vuelva a dar la vida»⁵;

o en Santa Teresa en esos versos tan famosos:

«Vivo sin vivir en mí,
y tan alta vida espero,
que muero porque no muero.»

Incluso el procedimiento trasciende la lírica y alcanza a otros géneros, como en el *Lazarillo*:

«Y fue así, que, después de Dios éste me dio la vida y siendo ciego, me alumbró...»⁶

«Y con toda su fuerza alzando con dos manos aquel dulce y amargo jarro...»⁷

«Finalmente, lloré mi trabajosa vida pasada y mi cercana muerte venidera»⁸

Nada original hay, pues, en la postura inicial de nuestros autores barrocos; en todo caso culminación de antípodas, poética extrema de contrarios⁹. Ni siquiera en el tomar el amor como ejemplo de esa

⁴ ENCINA, Juan del: *Poesía lírica y Cancionero musical*, edición de R. O. Jones y C. R. Lee, Madrid, Clás. Castalia, 1975, p. 111.

⁵ Cit. por Dámaso ALONSO y Eulalia GALVARRIATO, en *Primavera y flor de la literatura hispánica*, op. cit., tomo I, p. 125.

⁶ *Lazarillo de Tormes*, ed. de J. V. Ricapito, Madrid, Cátedra, 1976, Tratado 1.º, p. 110.

⁷ *Ibíd.*, p. 117.

⁸ *Ibíd.*, Tratado 3.º, p. 154.

⁹ Ya Dámaso Alonso ha dicho claramente que el Barroco no significa nuevos caminos sino sólo superación y «retorcimiento» de los caminos iniciados en el Renacimiento. Vid. D. ALONSO: *La lengua poética de Góngora*, Madrid, 1935, p. 33.

concepción de contrarios, pues el amor, mejor que ningún otro tema, ejemplifica tal concepción. Ya Jorge Manrique, entre otros muchos, lo había hecho en uno de sus poemas amorosos, titulado precisamente «Diziendo qué cosa es amor» y que, a no dudar, ha de ser el modelo más cercano y acabado de los sonetos de Lope y Quevedo. Es el siguiente:

Es amor fuerça tan fuerte
que fuerça toda razón;
una fuerça de tal suerte
que todo seso convierte
en su fuerça y afición;
una porfía forçosa
que no se puede vencer,
cuya fuerça porfiosa
hazemos más poderosa
queriéndose defender.

Es plazer en c'ay dolores,
dolor en c'ay alegría,
un pesar en c'ay dulçores,
un esfuerço en c'ay temores,
temor en c'ay osadía;
un plazer en c'ay enojos,
una gloria en c'ay pasión,
una fe en c'ay antojos,
fuerça que hazen los ojos
al seso y al corazón.

.....
.....

«Todas estas propiedades
tiene el verdadero amor;
el falso, mil falsedades,
mil mentiras, mil maldades
como fengido traydor...»¹⁰

Pero tradiciones y fuentes aparte, centrémonos en el comentario lingüístico de los textos que nos ocupan. Y dichos ya los elementos coincidentes veamos ahora los diferentes, lo que es propio de cada uno de lo que es común de todos, lo invariante más que lo variante, que es en definitiva lo que nos permitirá hablar de un estilo.

Si como dice C. Hernández Alonso¹¹ en todo análisis sintáctico se ha de arrancar del estudio de las unidades oracionales del texto señalando segmentaciones, expansiones e inserciones, lo primero que

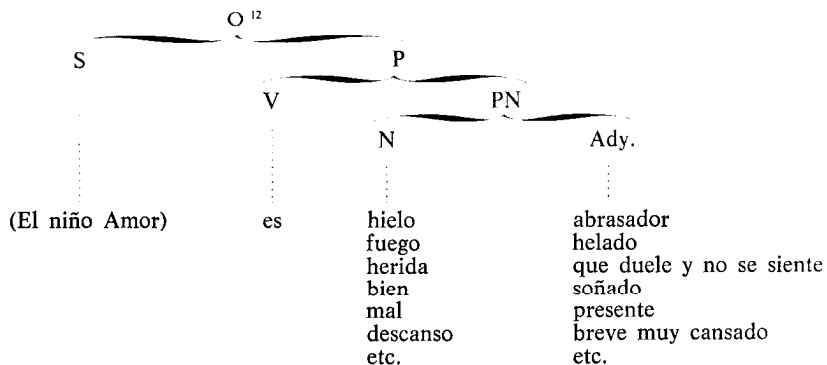
¹⁰ MANRIQUE, Jorge: *Cancionero*, op. cit., pp. 16-18.

¹¹ HERNÁNDEZ ALONSO, C.: «Bases del comentario morfológico y sintáctico», en *Comentarios lingüísticos de textos*, I, Universidad de Valladolid, 1979, p. 20.

se advierte es que en el soneto de Quevedo los quince períodos sintácticos que contiene, a saber:

- 1: Es hielo abrasador.
- 2: Es fuego helado.
- 3: Es herida que duele y no se siente.
- 4: Es un soñado bien.
- 5: (Es) un mal presente.
- 6: Es un breve descanso muy cansado.
- 7: Es un descuido que nos da cuidado.
- 8: (Es) un cobarde, con nombre de valiente.
- 9: (Es) un andar solitario entre la gente.
- 10: (Es) un amar solamente ser amado.
- 11: Es una libertad encarcelada,
que dura hasta el postrero parosismo.
- 12: (Es) enfermedad que crece si es curada.
- 13: Este es el niño Amor.
- 14: Este es su abismo.
- 15: ¡Mirad cuál amistad tendrá con nada
el que en todo es contrario de sí mismo!

se suceden por multiplicidad a lo largo de todo el texto pero conteniendo cada uno de ellos y de forma expresa (queda elíptico el verbo «ser» en los períodos 5, 8, 9, 10 y 12, pero son fácilmente identificables por la estructura paralelística) los elementos primarios de toda oración y resultando un modelo tipo como el siguiente:



En el de Lope, por el contrario, existe un único período oracional en el que uno de sus elementos, el sujeto, desarrolla mediante la ley

¹² Hablamos siempre de funciones no de elementos morfológicos. O = Oración, S = Sujeto, P = Predicado, V = Verbo, PN = Predicado nominal, N = Núcleo, Ady. = Adyacente.

éste es «un campo totalmente inexplorado»¹⁵ y que su formulación se debe más a un «trance puramente intuitivo»¹⁶ que a una comprobación exhaustiva sobre un corpus tan grande como el tema requiere, llega a afirmar que «el dinamismo positivo (acelerador del período) está encomendado a las partes de la oración que transportan nociones nuevas (verbos principales y sustantivos), y que el dinamismo negativo (retardatorio de la expresión) se abandona a aquellas palabras que sirven únicamente para matizar, de un modo u otro, a las nociones mismas (adjetivos, adverbios, etc.)»¹⁷, afirmación que de ser cierta haría que el soneto de Quevedo fuese dinámicamente positivo, pues son los sustantivos (20 sustantivos frente a 10 adjetivos) y los verbos (la reiteración expresa del verbo principal «ser» aparece nueve veces y otras cinco queda elíptico) los elementos morfológicos estadísticamente más repetidos, mientras que el de Lope sería un prototipo de poema dinámicamente negativo ya que sólo tiene un verbo principal («esto es amor») y 14 sustantivos frente a 11 verbos subordinados y 25 adjetivos.

Pero resulta que el efecto de ambos sonetos es absolutamente el contrario: el de Lope una maravilla de velocidad expresiva y el de Quevedo un modelo ejemplar de expresión contenida y retardada¹⁸. Y es que Carlos Bousoño identifica como un mismo fenómeno la velocidad expresiva o narrativa de un texto con la progresión semántica contenida en ese texto y, evidentemente, son cosas distintas. El dice que «como la repetición de una palabra¹⁹ dentro de una frase no aporta ninguna noción nueva al discurso, parece evidente que el valor dinámico de las reiteraciones sea negativo»²⁰. Nosotros diríamos que lo que no aporta es un nuevo y distinto contenido semántico, puesto que la acumulación lo que hace es precisar o en todo caso intensificar semánticamente un contenido expresado anteriormente, como ocurre básicamente en los dos cuartetos de Lope:

¹⁵ *Ibíd.*, p. 303.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 311.

¹⁷ *Ibíd.*, pp. 303-304.

¹⁸ Hemos hecho una experimentación con varios recitadores, cronómetro en mano, y mientras los catorce versos de Lope daban un tiempo medio de treinta y dos segundos, en el de Quevedo nadie bajaba de los cuarenta y dos. Y una diferencia de diez segundos en catorce versos es mucha diferencia.

¹⁹ Nosotros entendemos aquí la repetición de una misma función sintáctica, es decir, la repetición de funitivos.

²⁰ Bousoño, Carlos: *La poesía de Vicente Aleixandre*, cit., p. 304.

«...estar furioso,
áspero, tierno, liberal, esquivo,
alentado, mortal, difunto, vivo,
leal, traidor, cobarde y animoso»;
etc.

Pero esta reiteración de funtivos dentro de un mismo período sintáctico producirá o no dinamicidad expresiva dependiendo de otras causas distintas a la mera adición de nuevas nociones:

1.º Como el mismo Bousoño señala ²¹, de que la reiteración de funtivos esté ordenada formando un clímax poético, pero con independencia de la categoría morfológica de las palabras repetidas. Tendrán dinamicidad positiva una sucesión de sustantivos como en el famoso soneto de Góngora ²²:

«Goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lirio, clavel, marfil luciente»;

la tendrán también una sucesión de verbos como en la no menos famosa lira de Fr. Luis:

«Acude, corre, vuela,
traspasa el alto monte, ocupa el llano»;

pero también la tendrán una sucesión de adjetivos, como ocurre en los dos cuartetos del soneto de Lope que comentamos.

2.º Al contrario, una ordenación anticlimática producirá una dinamicidad de tipo negativo con independencia de la categoría morfológica de la palabra, como ocurre en los sustantivos del verso final del soneto gongorino:

«No sólo en plata o viola truncada
se vuelva, más tú y ello juntamente,
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.»

3.º La dinamicidad dependerá también del tipo de construcción sintáctica que se repite; si ésta es de tipo paralelístico; si el funtivo reiterado es un elemento simple, como ocurre en los cuartetos del soneto de Lope, o un período oracional completo, como en los de Quevedo; si cada uno de los períodos desarrolla, a su vez, o no otro

²¹ *Ibíd.*, pp. 309-311.

²² También citado por Bousoño, *ibíd.*, p. 311.

nexus oracional, como ocurre en los períodos 11 y 15 del soneto de Quevedo:

«Es una libertad encarcelada,
que dura hasta el postrero parosismo»,

y

«¡Mirad cuál amistad tendrá con nada
el que en todo es contrario de sí mismo!»

4.º Dependerá también de la «longitud» del período sintáctico: una sucesión de oraciones cortas con relación semántica de yuxtaposición produce una morosidad mayor que la sucesión de oraciones largas incluso cuando en éstas se ordenan verbos subordinados. Basta comparar los versos 1, 3 y 12 de Quevedo con los últimamente copiados.

5.º La dinamicidad no depende tanto de la repetición de un mismo contenido semántico como de la ordenación de ese mismo contenido en forma climática o anticlimática, pero, además, de la lexicalización simple o compleja de ese mismo contenido. Dice Bousoño que los versos de Aleixandre:

«Cuerpos humanos, rocas cansadas, grises bultos...
Un océano sin origen que envía
ondas, ondas, espumas, cuerpos cansados, bordes
de un mar que no se acaba y que siempre jadea
en sus orillas...»

«no poseen velocidad, sino lentitud»²³. Es cierto, pero no por el hecho de estar «repitiendo el mismo concepto («cuerpos humanos») bajo una serie de imágenes: ondas, espumas, rocas, etc.»²⁴, sino porque la lexicalización de ese concepto 'cuerpos humanos' es compleja: bien por el procedimiento *Sustantivo + Adjetivo* («cuerpos humanos», «rocas cansadas», «grises bultos»), bien por el procedimiento *Sustantivo + Nexus* del tipo de oración subordinada de relativo («Un océano... que envía ondas...», «un mar que no se acaba...»). Y curiosamente éste es el mismo procedimiento utilizado por Quevedo en su soneto. Por eso la dinamicidad positiva del soneto de Lope se debe a la progresión de un contenido de formulación léxica simple (básicamente el adjetivo), mientras que la dinamicidad negativa del soneto

²³ *Ibíd.*, p. 307.

²⁴ *Ibíd.*, p. 308.

de Quevedo se debe, sobre todo, a la lexicalización compleja (básicamente en forma de *Sustantivo + Adjetivo* y *Sustantivo + Nexus de relativo*) a través de la cual se expresa la antinomia temática.

6.º Pero el dinamismo expresivo dependerá también de la progresión que desde el punto de vista semántico se efectúe en cada poema. Una carga semántica fuerte produce lentitud expresiva y, al contrario, una ligereza o dispersión semántica produce una aceleración narrativa. Y los sonetos de Lope y de Quevedo que comentamos pueden ser aquí ejemplos paradigmáticos de lo que decimos. La mayor intensidad semántica del soneto de Lope está indudablemente en los tercetos, en los que, por otra parte, el procedimiento de formulación léxica es más complejo que en los cuartetos y de ahí su menor dinamismo. ¡Qué diferencia de intensidad hay entre el primer verso «Desmayarse, atreverse, estar furioso» y el 13 «dar la vida y el alma a un desengaño», que es el último que expresa una definición del tema! Lope de Vega formula su soneto en una estructura semánticamente progresiva, desde una simple y ligera contradicción («Desmayarse, atreverse») hasta esos hiperbólicos y antitéticos latigazos expresivos, que son los versos 10 y 12:

«beber veneno por licor suave», y
«creer que un cielo en un infierno cabe»,

los dos versos más intensos, sin duda, de todo su poema.

Pero Quevedo procede al revés; en su soneto no hay progresión semántica; hay, en todo caso, simple reiteración o glosa. Porque ¿qué poder añadir a un verso de carga semántica tan intensa como el primero: «Es hielo abrasador, es fuego helado»? Los trece restantes ¿qué hacen sino especificar circunstancias que ya están contenidas y de forma extrema al principio?

7.º Por último, no creemos que, como dice Bousoño, sea axioma invariable el que «los ritmos lentos son especialmente aptos para la expresión fúnebre, lo mismo en poesía que en música, y al revés, los ritmos rápidos»²⁵. Las muestras en contrario podrían multiplicarse: un tema elegíaco, con ser todo lo «triste» que se quiera, puede producir una velocidad expresiva extraordinaria, como ocurre en muchas de las *Coplas* de Jorge Manrique, por ejemplo en la VIII:

«Dezidme: la hermosura,
la gentil frescura y tez

²⁵ *Ibíd.*, p. 309.

de la cara,
la color y la blancura,
quando viene la vejez
¿cuál se para?
Las mañas y ligereza
e la fuerça corporal
de juventud,
todo se torna graveza
cuando llega el arraval
de senectud»;

o en la estrofa siguiente de la *Elegía* de Miguel Hernández:

«En mis manos levanto una tormenta
de piedras, rayos y hachas estridentes
sedienta de catástrofes y hambrienta.»

Y, al contrario, un tema «alegre» puede producir una morosidad y lentitud infinitas, como en el canto de Nemoroso en la *Egloga Primera* de Garcilaso:

«Corrientes aguas, puras, cristalinas;
árboles que os estáis mirando en ellas,
verde prado de fresca sombra lleno,
aves que aquí sembráis vuestras querellas,
hiedra que por los árboles camina,
torciendo el paso por su verde seno...»

En fin, un mismo tema, con independencia de la calificación de «triste» o «alegre» que merezca, la definición del amor, está expresada por Lope con una dinamicidad positiva y por Quevedo con una dinamicidad negativa.

En conclusión, creemos que el tema del dinamismo expresivo es un fenómeno que existe, que tiene un papel importante que cumplir en la caracterización de un estilo poético y que, por lo tanto, debe ser tenido en cuenta en un análisis lingüístico. Pero creemos que los postulados intuidos por Bousoño para explicarlo no resuelven, ni con mucho, la complejidad y la concurrencia extraordinaria de elementos que intervienen en este fenómeno. Con todo, parece que la dinamicidad expresiva en la lengua depende más de la sintaxis que de la morfología, de las relaciones sintácticas que de las categorías morfológicas de las palabras, de los procedimientos lexicológicos utilizados en la expresión de un contenido que del propio contenido.

Otro aspecto diferenciador con indudables efectos estilísticos en los sonetos que comentamos es la forma de concebir esa figura de dicción sobre la que se construye cada uno de los poemas: la anto-

nimia. Mientras Lope de Vega desarrolla el tema argumental de los contrarios en el amor con una simple acumulación de sinónimos en relación de antonimia, de esta forma:

«Desmayarse» / «atreverse» y «estar furioso»,
«áspero» y «esquivo» / «tierno» y «liberal»,
«alentado» y «vivo» / «mortal» y «difunto»,
etc.,

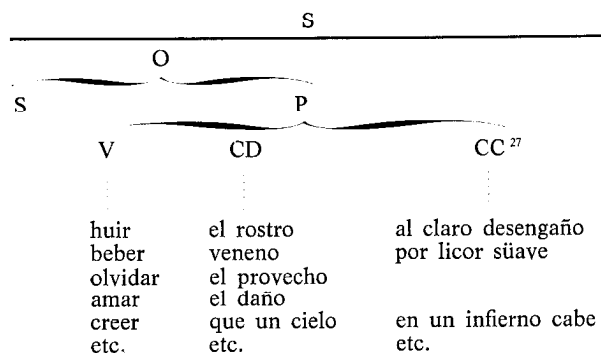
Quevedo, además, lo hace intensificando al máximo la antonimia entre los elementos de un mismo sintagma. Decir que el amor es «Desmayarse, atreverse, estar furioso» es un contrasentido, la expresión de unos sentimientos opuestos, pero decir que «Es hielo abrasador, es fuego helado» es, además, una verdadera y extremada antítesis, porque ya no sólo se oponen, aisladamente, sustantivos y adjetivos, de esta forma:

«hielo» / «fuego»
«abrasador» / «helado»,

sino que los adjetivos se oponen semánticamente a sus respectivos sustantivos; porque «abrasador» y «helado» no sólo no añaden o especifican rasgo semántico alguno al contenido del sustantivo respectivo a quien califican, «hielo» y «fuego», sino que, al contrario, se lo niegan. Porque si Quevedo hubiese dicho «Es hielo helado, es fuego abrasador» los adjetivos no habrían añadido absolutamente nada a los sustantivos (todo hielo es helado y todo fuego abrasa), pues en realidad el adjetivo no es más que la lexicalización de un rasgo semántico, de un sema, que pertenece y está ya en la sustancia de contenido del sustantivo a quien califica²⁶. De ahí que el gran hallazgo expresivo de Quevedo en este soneto esté en haber opuesto sustancias semánticas distintas en un mismo sintagma nominal. Y esta oposición semántica en base a la oposición sustantivo-adjetivo, que es la más fuerte que pueda darse, la más intensa, se repite nada menos que en seis períodos sintácticos distintos: 1, 2, 4, 5, 6 y 11, por lo que éste es precisamente el rasgo caracterizador más sobresaliente, el rasgo estilístico más relevante, precisamente por lo inusual, por lo desacostumbrado.

²⁶ Si yo digo «mesa blanca», por ejemplo, el adjetivo «blanca» no hace más que especificar de forma léxica una cualidad de la mesa que es blanca; es decir, que la cualidad blanca ya está en la mesa. Vid. a este respecto TRUJILLO, Ramón: *El campo semántico de la valoración intelectual en español*. Universidad de La Laguna, 1970, cap. 1.

Pero existe en estos sonetos, además de la estructura sintáctica y de los efectos de dinamicidad expresiva, otro fenómeno de indudable valor estilístico. Se trata de la propia organización de la sustancia lingüística en cada uno de los sonetos. Ya hemos dicho que los dos autores especifican el sujeto oracional al final del poema y que, por lo tanto, la definición antecede al objeto definido; que esa definición se reitera verso a verso mediante una acumulación de sinónimos en posición de antonimia en Lope y en una sucesión de sintagmas marcados uno a uno por la antítesis en Quevedo. Pero en el soneto de Lope se advierte una más clara correspondencia de los procedimientos lingüísticos con la estructura métrica que en Quevedo. Lo que queremos decir es que el soneto de Lope está organizado en dos partes claramente diferenciadas, por una parte los cuartetos y por otra los tercetos y que a cada una de ellas corresponde un tipo de construcción sintáctica también distinta: en los cuartetos (excepto en el verso 5) una acumulación de adjetivos dependientes de un verbo en infinitivo (o si se quiere un sintagma con función sustantiva) y en los tercetos una reiteración de períodos sintácticos, todos ellos con una misma función respecto a la oración principal, la de sujeto, y todos ellos, también, con un mismo esquema morfosintáctico. Es el siguiente:



De ahí que las oposiciones semánticas sobre las que se sustenta el tema de la definición del amor estén expresadas en los cuartetos por una oposición léxica simple («alentado» / «mortal», «difunto» / «vivo», etc.), mientras que en los tercetos la oposición semántica no se produce por una oposición de elementos simples sino por la propia formulación de todos, y cada uno, de los períodos sintácticos. Y si en los cuartetos logra Lope un verdadero clímax expresivo, la

²⁷ A las equivalencias de siglas señaladas más atrás hay que añadir aquí CD = Complemento directo y CC = Complemento circunstancial.

construcción lingüística de los tercetos está ordenada para lograr un anticlímax claramente marcado.

Por el contrario, Quevedo, al utilizar a lo largo de todo el poema un mismo tipo de construcción sintáctica, básicamente idéntica a la utilizada por Lope en sus tercetos, no sólo no logra el juego clímax-anticlímax de Lope, sino que ni siquiera logra un tipo de progresión semántica. Quevedo es, en este soneto, ajeno a todo tipo de estructura progresiva.

Por lo demás, digamos que ambos sonetos guardan generalmente una acomodación sintáctica al verso, es decir, que cada período sintáctico se corresponde con un endecasílabo. Las excepciones son pocas pero, desde luego, son más relevantes en Quevedo que en Lope. En éste podrían tenerse por tales los versos 11 y 14 por la división bímembre que en ellos hace; pero en Quevedo, además de los versos también bímembres 1, 3 y 12, hay que citar los versos 9-10 y 13-14 en los que existe encabalgamiento. Siendo, pues, como es la correspondencia verso-período sintáctico (correspondencia entre la unidad métrica y la unidad sintáctica) la tónica general que se repite a lo largo de todo el soneto no deja de ser significativo, por lo excepcional, el que dos contenidos específicos se desarrollen por encima del modelo tipo. Y hasta se podría decir que estos dos versos prolongados son los de menor densidad semántica de todo el conjunto, los que nada sustancial añaden al contenido base.

En conclusión, podremos ahora decir, con Hjelmslev, que la lengua es forma y no sustancia; que el estilo poético no es sólo utilización de figuras retóricas de dicción o de pensamiento sino, sobre todo, uso especial y particular de los recursos sintácticos; que un mismo tema puede dar por resultado poético dos modelos bien distintos de formulación lingüística; que lo que caracteriza a la poesía frente al lenguaje común es la forma en que esa misma lengua se ordena o distribuye; que la lengua literaria logra la llamada función poética de Jakobson, entre otros procedimientos, «mediante repeticiones o recurrencias, que se producen en los distintos niveles del lenguaje: fónico, morfológico, sintáctico y semántico»²⁸; que los emparejamientos o apareamientos, es decir, «la relación de repetición que establecen entre sí dos signos equivalentes»²⁹, que Levin estudia como característica fundamental de la poesía, son constantes, como hemos visto, tanto en el soneto de Lope como en el de Quevedo, pero

²⁸ LÁZARO CARRETER, F.: Prólogo a *Estructuras lingüísticas en la poesía* de Samuel R. LEVIN, Madrid, Cátedra, 1974, p. 14.

²⁹ *Ibíd.*, p. 15.

con procedimientos bien distintos, y que, por ello, como dice Levin, «cada poema genera su propio código, cuyo único mensaje es el poema»³⁰; que aquí el ejemplo de Quevedo posee una mayor intensidad semántica y el de Lope una mayor agilidad expresiva; que Quevedo aventaja a Lope en el uso de los recursos léxicos, pero que éste mejora a aquél en la construcción del soneto; que Lope es más artista, más culterano, y que Quevedo es más denso, más conceptista; que, en fin, Lope es aquí constructor aventajado de un todo y Quevedo moldeador sin igual de unidades.

³⁰ LEVIN: Op. cit., p. 63.