

El arte de imitar con ingenio.  
Análisis comparativo de un soneto de Quevedo\*

por

Mijal Gai

Encabezado por el insuficiente título "A Roma sepultada en sus ruinas" e inscrito en una larga tradición de "topoi" poéticos, el poema que analizamos ha sido configurado según un modelo. El afán de novedad y de maravilla en el que se empeña el conceptismo operando precisamente con elementos ya consagrados, se convierte en extremo desafío en el caso de una casi-traducción, momento de máxima y explicitada aceptación de los materiales heredados. En este sentido el soneto de que vamos a ocuparnos mostrará, a través de la imitación, cómo "llega, y levanta la caza el ingenio"<sup>1</sup>, mediante el diestro uso del arte de la agudeza. La aproximación comparativa revelará los rasgos que pueden considerarse específicos del código quevediano, haciendo evidente la importancia de las elecciones.

El soneto al que nos referimos es el que sigue:

Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!,  
y en Roma misma a Roma no la hallas:  
cadáver son las que ostentó murallas,  
y tumba de sí propio el Aventino.

Yace donde reinaba el Palatino;  
y limadas del tiempo, las medallas  
más se muestran destrozo a las batallas  
de las edades que blasón latino.

Sólo el Tibre quedó, cuya corriente,  
si ciudad la regó, ya, sepultura,  
la llora con funesto son doliente.

¡Oh, Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura,  
huyó lo que era firme, y solamente  
lo fugitivo permanece y dura<sup>2</sup>.

---

\*Analizamos los niveles sintáctico, morfológico-rítmico y fónico, del mismo soneto en un artículo de próxima aparición en *Dispositio* 24-25.

**Imitación de modelos: breve historia de una investigación**

El soneto que nos ocupa es una de las numerosas versiones que han sido compuestas, siguiendo un modelo de notoria repercusión desde el Renacimiento: el epigrama latino de Janus Vitalis sobre las ruinas de Roma, publicado por primera vez en Venecia en *Iani Vitalis Panormitani sacrosanctae Romanae Ecclesiae Elogia*, probablemente del año 1552. Transcribimos el texto de Vitalis, una de las manifestaciones del tema de las ruinas, en la poesía latina:

Qui Romam in media quacris novus advena Roma,  
 Et Romae in Roma nil reperis media:  
 Adspice murorum moles, praeruptaque saxa,  
 Obrutaque horrenti vasta theatra situ.  
 Haec sunt Roma. Viden' velut ipsa cadavera tantae  
 Urbis adhuc spirent imperiosa minas?  
 Vicit ut haec mundum, visa est se vincere: vicit,  
 A se non victum ne quid in orbe foret.  
 Nunc victa in Roma, Roma illa invicta sepulta est,  
 Atque eadem victrix, victaque Roma fuit.  
 Albula Romani restat nunc nominis index,  
 Quin etiam rapidis fertur in aequor aquis.  
 Disce hinc quid possit fortuna; immota labascunt,  
 Et, quae perpetuo sint agitata, manent<sup>3</sup>.

El primero en hacer referencia al poema de Janus Vitalis ha sido Samuel Johnson en una conversación del primero de abril de 1778, al escuchar unos versos del texto español<sup>4</sup>. Rufino J. Cuervo, desconocedor de este dato, afirmaba en 1908 que el poema español procedía de un soneto de Du Bellay, primer poeta que ha cantado en francés a las ruinas romanas<sup>5</sup>. En contra de la opinión de que el soneto de Quevedo fue escrito en 1617 como consecuencia de su viaje a Roma, señala el origen libresco del poema y llega al soneto de Du Bellay a través de su conocimiento de la versión inglesa de Edmund Spenser. Esta versión es otra prueba de la repercusión, directa e indirecta, que ha tenido el epigrama latino en distintas lenguas y a través de varios siglos<sup>6</sup>.

Reproducimos el poema III de *Les Antiquitez de Rome*, publicado en 1558:

Nouveau venu, qui cherches Rome en Rome  
 Et rien de Rome en Rome n'apperçois,  
 Ces vieux palais, ces vieux arcz que tu vois,  
 Et ces vieux murs, c'est ce que Rome on nomme.  
  
 Voy quel orgueil, quelle ruine: & comme  
 Celle qui mist le monde sous ses loix,  
 Pour donter tout, se donta quelquefois,  
 Et devint proye au temps, qui tout consomme.

Rome de Rome est le seul monument,  
Et Rome Rome a vaincu seulement.  
Le Tybre seul, qui vers la mer s'enfuit,

Reste de Rome. O mondaine inconstance!  
Ce qui est ferme, est par le temps destruit,  
Et ce qui fuit, au temps fait resistance<sup>7</sup>.

En 1918, otro investigador, recorriendo un camino distinto, ha llegado también al epigrama de Vitalis al que considera fuente del soneto de Quevedo. Nos referimos a M. Louis Léger que ha accedido a Vitalis a través de los dísticos en polaco del poeta Mikołaj Sęp Szarzyński (hacia 1601)<sup>8</sup>. Léger explica la gran similitud que encuentra entre el texto polaco y el español por la procedencia de una fuente común y no menciona ningún otro poema que haya seguido al modelo latino.

Entre las investigaciones más recientes se observa que quienes desconocen el epigrama latino, señalan con certeza que el soneto "Buscas en Roma a Roma" es imitación del poema de Du Bellay (cf. Bruce W. Wardropper, Russell P. Sebold). Los que tienen noticia del texto de Vitalis, o bien fijan que él ha sido la fuente de la libre versión de Quevedo (cf. vg. M. R. Lida, M. Smith), o bien, admitiendo dicha filiación, optan, sin embargo, por no descartar tampoco la posible influencia del texto francés (cf. Sante Graciotti, Roland Mortier)<sup>9</sup>. Creemos que es interesante en el análisis del soneto que nos ocupa la comparación entre estos tres textos, un modelo y dos imitaciones del mismo, pues hace evidente la distinta conformación de una misma materia.

#### Dos dísticos: el encuadre del poema

Sirven de encuadre al soneto de Quevedo dos conceptos, encerrados cada uno en un dístico (vv. 1-2 y vv. 13-14). Ambos determinan, en distinto grado, la estructura semántica de la composición<sup>10</sup>. En el primer dístico, un mismo significante – "Roma" – remite a dos significados y la relación de identidad aparece sustituida por una relación de inclusión. De manera distinta puede afirmarse con Gracián, teórico del conceptismo, que la "dificultad del reparo" se da porque "el sujeto sobre quien se discurre y pondera" – Roma – aparece escindido, sus distintos atributos son separados y convertidos unos en circunstancia del otro, y se suscita además discordancia entre ellos al predicarse una ausencia.

El fundamento que da luego razón a la dificultad planteada en el primer dístico, ocupa el resto de los cuartetos; en ese espacio se contraponen los términos correspondientes a una y otra Roma "careándose" el presente con el pasado; explicación desarrollada que se sintetiza en la primera mitad del último dístico (v. 13), donde mediante un artificio conceptuoso se resume la respuesta al enigma inicial.

En el dístico final aparecen condensados todos los elementos del soneto, al incluirse, en su segundo compás, los significados generados por la aparición del Tíber en el poema. A partir del caso expuesto – la motivadora contigüidad de Roma y el Tíber –<sup>11</sup> se forma una paradoja duplicada, "trocándoles los efectos y atributos a dos sujetos contrarios" (Disc. XXIV). En la multiplicación de tan "relevante contrariedad"<sup>12</sup>, la disonancia doblada desemboca en consonancia pues el segundo paso de la paradoja – "monstruo de la verdad" (Disc. XXIII) – no hace sino confirmar el paso primero, al establecer que lo que permanece y existe no es sino el continuo fluir de la temporalidad. Puede decirse con las palabras de B. Gracián que: "De la desemejanza sacar al contrario la conformidad y semejanza, es gran obra del discurso" (Disc. XIII).

Ambos dísticos nos hacen reconocer la evidencia de la oposición de los iguales y la igualdad de los opuestos, revelando, mediante procedimientos distintos, lo mismo: la ruptura de la identidad. Estos conceptos enmarcadores del soneto de Quevedo, están presentes en el epigrama de Vitalis y son traducidos también por Du Bellay.

### El primer dístico

Si se observa la configuración del primer dístico en el soneto de Quevedo y en los textos de Vitalis y Du Bellay, se advierte que en el comienzo del poema es donde se hace más evidente el alto grado de fidelidad al modelo.

Vitalis: Qui Romam in media quaeris novus advena Roma,  
Et Romae in Roma nil reperis media:

Du Bellay: Nouveau venu, qui cherches Rome en Rome  
Et rien de Rome en Rome n'apperçois,

Quevedo: Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino! ,  
y en Roma misma a Roma no la hallas:

En cada uno de los tres poemas, cada verso contiene uno de los predicados coordinados; estos predicados están constituidos por las mismas funciones sintácticas y coinciden, en el nivel léxico, con muy leves variantes, en los circunstanciales de lugar y en los objetos directos. Los verbos – análogos respecto de las categorías de persona, tiempo y modo – aparecen, en cada caso, el primero como afirmativo y el segundo, determinado por un lexema de negación.

Los verbos del soneto de Quevedo – siguiendo el modelo latino –, constituyen dentro del sistema de la lengua, una pareja de opuestos semánticos. "buscar/hallar"; difieren en ello, de lo configurado en el soneto de Du Bellay, en el que un verbo de percepción visual, inicia desde el dístico, uno de los paradigmas verbales que cumplirá una función estructuradora en los cuartetos.

Las oposiciones semánticas: "buscar/hallar", verbo afirmado/verbo negado, aparecen actualizadas en el soneto español mediante la colocación de los verbos en el verso, emplazados en lugares paralelos y opuestos, enmarcando al dístico. Este encuadre enfatiza el efecto de especularidad y puede sumarse a otras reiteraciones que se dan en los niveles léxico y fónico al aparecer entre versos o bien dentro de cada uno de ellos. Esta especularidad apunta a la configuración del laberinto que concierne no sólo a la acción de la búsqueda sino, sobre todo, a la dificultad semántica generada por el concepto. Por otra parte, las posiciones inicial y final de los dos verbos en el dístico, actualizan también la trayectoria de la acción que empieza con la búsqueda y termina en el hallazgo (en este caso, fallido), y de este modo hacen evidente la motivación del signo lingüístico<sup>13</sup>.

Quisiéramos hacer notar que el topónimo "Roma" es el configurador más importante del efecto especular y desencadenante, a su vez, del juego conceptista. En cuanto a su distribución en los tres textos se observa que el soneto de Du Bellay muestra en los dos versos el recurso que en el epigrama sólo aparece en el segundo. Nos referimos a la sucesión casi inmediata de los topónimos repetidos.

Et Romae in Roma...media<sup>14</sup>,

...Rome en Rome

...Rome en Rome...

En el poema francés se inicia de nuevo, ya en el primer dístico, un procedimiento que va a continuarse a lo largo de la composición. Esta vez concierne al nivel fónico<sup>15</sup>.

La configuración en el dístico de Quevedo acentúa también el efecto fónico creado por la contigüidad de los topónimos: la colocación del elemento enfático "misma" – traducción libre del "in media" latino – no hace sino contribuir al juego de las aliteraciones.

### El dístico final

Observemos la disposición de los versos finales, comparando nuevamente con los poemas latino y francés:

Disce hinc quid possit fortuna; immota labascunt

Et, quae perpetuo sint agitata, manent.

Ce qui est ferme, est par le temps destruit,

Et ce qui fuit, au temps fait resistance.

huyó lo que era firme, y solamente

lo fugitivo permanece y dura.

Puede verse cómo el texto de Quevedo traduce predominantemente el dístico de Vitalis. En el soneto de Du Bellay, los predicados de ambas proposiciones, paralelos y opuestos, incluyen al lexema "tiempo"; de este modo se retorna en el final del soneto, a un elemento que ya aparece configurado antes como actor antagonista. Los predicados de Vitalis y de Quevedo, al restringirse con exclusividad a los semas presentes en los sujetos para constituir la oposición respecto de ellos, logran la articulación de la paradoja de un modo más patente.

Por otra parte, existen semejanzas entre el soneto español y el francés que los diferencian del epigrama latino: a) la exclusión, en el dístico final de ambos poemas, del sintagma exclamativo (de tono didáctico en Vitalis: v.13); b) el soneto español y el francés coinciden también en los lexemas que constituyen a los sujetos; falta la perífrasis del sujeto final del epigrama, la cual, mediante el determinante "perpetuo", anticipa el contenido semántico del predicado. De todo esto se desprende que el dístico del soneto español se caracteriza por el incremento del paralelismo y la exclusión de elementos anticipatorios y perifrásticos, de modo que la configuración verbal actualiza el rigor de la paradoja.

En los tres poemas se observa que la secuencia de sujeto (o núcleo del sujeto) y predicado, de cada una de las dos proposiciones coordinadas, está encerrada en cada uno de los versos del dístico, pudiendo establecerse equivalencias entre las funciones sintácticas de ambas proposiciones, tal como se advertía en el dístico inicial. Si uno de los procedimientos centrales de los dos primeros versos es la reiteración de un lexema, el procedimiento central del par de versos finales es la red – más compleja – de analogías semánticas entre los cuatro constituyentes inmediatos de las dos proposiciones del dístico: relaciones de oposición entre sujeto y predicado en cada proposición, relaciones de antonimia entre los dos sujetos (lo que es firme y lo que huye) y los dos predicados (permanecer y no permanecer) y, por consiguiente, relaciones de sinonimia entre cada sujeto y el predicado de la proposición paralela<sup>16</sup>.

En el soneto de Quevedo, la inversión en el orden sintáctico de la proposición del v. 13 (v. 13: P + S; v. 14: S + P), moviliza también el nivel gráfico para poner de manifiesto las correspondencias del nivel semántico. Esto tiene lugar al colocarse en una misma columna los constituyentes de la figura etimológica que forman el sujeto "fugitivo" y el predicado "huyó" y los lexemas que son sinónimos ("firme" es, por definición, aquello que "permanece"). Agreguemos que la inversión sintáctica actualiza la doble oposición configurada en el nivel de los significados, revelándose así el carácter icónico del dístico. Por otro lado, estrecha las correspondencias entre los momentos de apertura y cierre del soneto, ya que ambos dísticos están encerrados por lexemas verbales.

De este modo, los rasgos que son específicos del soneto de Quevedo confirman

la presencia de una estructura de exactos paralelismos entre los dísticos y dentro de cada uno de ellos.

En virtud de la función orgánica que desempeñan los dísticos inicial y final en el nivel semántico de cada poema, se observa que los textos comparados coinciden también en: a) la oposición semántica entre los archisemas "grandeza" y "destrucción" y un motivo que concierne a dicha oposición, el del vencedor-vencido; b) la inclusión del Tíber en el sistema de significaciones de la composición.

En los dos apartados que siguen observaremos, a partir de éstas y otras semejanzas, la diferencia en la selección de los materiales léxicos y en la distribución de los mismos dentro de cada composición.

### Los diez versos internos

#### a. Observación comparativa del epigrama de Vitalis y del soneto de Du Bellay.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14		
Vitalis	Concepto inicial		Descripción de las ruinas			Motivo del vencedor vencido				Inclusión del Tíber		Exhortación	Concepto final y conclusión			
Du Bellay	Concepto inicial		Descripción de las ruinas	Síntesis	oposición orgullo/ruina	Motivo del vencedor vencido		Motivo del tiempo devorador	Síntesis	de la descripción de las ruinas	del motivo del vencedor vencido	Inclusión del Tíber		Exclamación	Concepto final y conclusión	

Los dos poemas se asemejan en la elección de casi todos los motivos, en el emplazamiento de algunos de ellos dentro de cada texto, en la posición de ciertos sintagmas que cumplen una función estructuradora (v. g.: los verbos de percepción visual colocados en ambos poemas en los vv. 3 y 5) y en algunos rasgos estilísticos como por ejemplo los juegos aliterativos, centrados predominantemente en torno del topónimo "Roma".

Veamos las diferencias que nos parecen más relevantes. El epigrama de Vitalis se caracteriza por un desarrollo más extenso y más continuo de los temas que

trata, en tanto que el poema de Du Bellay muestra una estructura de composición más compleja: movimientos de retornos sintetizadores que revelan una tendencia a la reflexión condensadora. La distribución de las unidades semánticas en la composición, ritma una diferente agrupación de los versos: frente al estricto ordenamiento en dísticos del epigrama, el soneto francés marca, mediante cambios temáticos, el límite entre los cuartetos y la separación entre los cuartetos y el sexteto, destaca además los versos pareados del soneto maróptico, a través de síntesis transformadoras (vv. 9-10), y genera paralelismos semánticos entre los finales de ambas partes de la composición (v. 8 y vv. 13-14)<sup>17</sup>.

Es notable, asimismo, una diferencia de acento en lo temático. La descripción más detallada de las ruinas, que presenta el epigrama de Vitalis, se caracteriza por el énfasis adjudicado al sema "muerte", retomado también luego, en la configuración del motivo del vencedor-vencido. El soneto de Du Bellay, por el contrario, insiste más en una visión ennoblecedora de Roma, en la cual se evita la alusión directa a la muerte. De esta manera el tiempo, elemento nuevo ausente en el epigrama, adquiere una función central. El motivo del tiempo devorador y el de Roma vencedora de sí misma – no absolutamente coincidentes, aunque relacionables – se encuentran, así, yuxtapuestos en el poema de Du Bellay.

b. *El soneto de Quevedo: la selección de lexemas y su distribución*

En las líneas que siguen vamos a ver cómo se articulan en el soneto de Quevedo los motivos señalados en los otros dos poemas. Hay que tener en cuenta que el texto español, por su pertenencia a un sistema adquiere significados, no sólo a partir de los procedimientos concretos que se puedan observar en él, sino, en igual medida, a partir de lo que en él no se observa: nos referimos a la ausencia de rasgos de configuración presentes en las otras dos composiciones.

A partir de las dos "Romas" que en el primer dístico, plantean una ruptura de la identidad, se despliegan en los cuartetos del poema español, dos paradigmas semánticos de signo contrario. Se trata de un paradigma disfórico – correspondiente al archisema "destrucción" y un paradigma eufórico – el del archisema "grandeza de Roma". De este modo la oposición eufórico-disfórica que en el poema de Du Bellay se hace explícita en un breve sintagma, "Voy quel orgueil, quelle ruine" (v.5), en el soneto de Quevedo estructura la primera mitad del mismo ajustándose a estrictos paralelismos. En nuestro poema se reitera el modelo de oposición por parejas semánticas tres veces consecutivas:

*cadáver son  
y tumba de sí propio  
Yace*

las que ostentó *murallas*,  
el *Aventino*.  
donde *reinaba el Palatino*;<sup>\*</sup>

<sup>\*</sup>Siempre que no se indique otra cosa la cursiva son nuestros.

Enfatizan dicha repetición, la coincidencia entre las unidades sintácticas y las métricas, el paralelismo sintáctico (más notable entre los vv. 3 y 4), la posición de los lexemas opuestos en la proposición y la equivalencia semántica y estilística entre los finales homófonos (vv. 4 y 5)<sup>18</sup>. Dicha estructura vuelve a repetirse en una cuarta proposición:

<i>y limadas del tiempo</i>	<i>las medallas</i>
<i>más se muestran destrozo</i>	<i>a las batallas</i>
<i>de las edades</i>	<i>que blasón latino.</i>

Esta manifestación del modelo, que cierra los cuartetos, se configura como más compleja: a) la unidad sintáctico-semántica es de mayor longitud, b) se articula en más construcciones sintácticas, c) las oposiciones semánticas se multiplican: "medallas" se opone a "limadas por el tiempo" y también a "destrozo", "destrozo" se opone – en la construcción comparativa – a "blasón latino" (sustituto de "medallas"); la colocación de los lexemas en el verso motiva la oposición "edades"/"blasón latino"; "destrozo" pareciera oponerse también a "batallas", aunque sólo por un efecto de "espejismo" rítmico y semántico entre los términos que riman. Conectado con ello, el v. 8 provoca en el sistema un efecto de desautomatización (cuarta causa generadora de complejidad), de cuyas funciones retóricas nos ocuparemos más adelante<sup>19</sup>. Obsérvese que – no obstante la mayor complejidad – en cada verso, una pareja de opuestos repite o "aparenta" repetir, la estructura de los tres versos anteriores. Una misma estructura que se reitera, con muy sutiles gradaciones, contiene casi todos los motivos observados en los poemas de Vitalis y Du Bellay. La reducción de todos los elementos a la estricta oposición confiere a estos versos el alto grado de condensación al cual tiende el código conceptista.

La descripción del espectáculo concreto de las ruinas – escena más desarrollada en Vitalis y descripción más contenida y simplificada en Du Bellay – se ha suprimido en Quevedo y se ha transformado en una configuración puramente emblemática<sup>20</sup>. El alto grado de reducción y la tendencia a "espacializarse" que caracteriza a la configuración emblemática, se manifiesta también en la disposición gráfica de los lexemas disfóricos y eufóricos, ordenados en dos columnas: la primera en el comienzo, y la segunda, en el final de los versos.

Observemos la primera columna, de elementos de valor negativo: los lexemas "cadáver" (v.3), "tumba" (v.4), y "yace" (v.5), comparten el sema "muerte", que hemos señalado como exclusivo del epigrama de Vitalis ("obruta" (v.4), "cadavera" (v.5), "sepulta est" (v.9)). Por otra parte, la presencia explícita del tiempo como actor antagonista, que aparece en el cuarteto segundo del soneto francés, se manifiesta dos veces, también en el segundo cuarteto, en el poema de Quevedo. De modo que el paradigma disfórico se construye, en los seis versos

que observamos, con elementos que están presentes tanto en el epigrama como en el soneto de Du Bellay.

El paradigma eufórico – a diferencia del disfórico – está constituido por un material léxico que es exclusivo del soneto español: los lexemas elegidos ponen en movimiento los juegos de la agudeza.

Los cuatro términos – el par de topónimos: "Aventino" (v.4) y "Palatino"<sup>21</sup> (v.5) y el par "murallas" (v.3) – "medallas" (v.6) – que reemplazan a los elementos descriptivos de los otros textos: palacios y teatros, arcos, muros y piedras, son sinécdoques (los tres primeros) y metonimia (el último) de la "Roma" buscada y no hallada. Los topónimos – productores de una densidad semántica que es concordante con la del género emblemático – sustituirían con recursos conceptistas, la alusión ingeniosa al nombre de Roma, presente en los otros dos poemas (Vitalis: v. 11; Du Bellay: v. 4) y ausente en Quevedo; asimismo, el destacado resonar de las aliteraciones que ostentan los textos latino y francés, sobre todo en torno del topónimo, disminuye en nuestro poema el cual se inclina hacia el juego conceptual.

El uso de la "agudeza nominal" es buena muestra de dicho juego: la humanización de "Palatino" mediante el verbo "reinar" hace patentes las conexiones entre el topónimo y el término latino "palatium"<sup>22</sup>; el sema de "verticalidad" correspondiente al paradigma de trono y palacio se opone al sema de "horizontalidad" negativamente evaluada, pertinente al verbo "yacer", del paradigma contrario. De modo que el sistema de oposiciones se centra en este punto en la "repugnancia entre el nombre y los efectos o contingencias del sujeto denominado" (Disc. XXXI). Agreguemos, además, que los semas de "verticalidad" y "horizontalidad" – correspondientes a la oposición ruina/grandeza – presentes, aunque tal vez de modo menos notorio, en los correlatos enfrentados en los vv. 3 y 4, reafirman el paralelismo entre los tres versos contiguos.

En cuanto al otro topónimo – "Aventino" – la agudeza que sobre él se alza, se sostiene en un fundamento etimológico<sup>23</sup>. Con este topónimo se inserta en la serie de contrarios, el movimiento reflexivo que caracteriza al motivo del vencedor-vencido<sup>24</sup>: el objeto contenido – la tumba (que antes era de otro) – amplía su extensión hasta abarcar al continente que lo incluía. Al procedimiento de oposición, se superpone aquí el giro conceptuoso de la reversión. La figura revela la preferencia por el gesto alusivo, en el diálogo agudo con el "buen conocedor". Configurado el motivo en el v. 4 – es decir, interpuesto entre las parejas de contrarios de los vv. 3 y 5 – crea un efecto de desautomatización y esto a pesar de los paralelismos atribuidos a la serie.

La imagen desarrollada a partir del cuarto elemento eufórico (v. 6) introduce, también ella, nuevas variantes en el sistema de opuestos. "Medallas", signo lingüístico que, a su vez, remite a otro signo – de significado eufórico – dentro

del sistema cultural, es también objeto del procedimiento de reversión: las medallas que eran índice de glorias ya logradas se convierten en el índice de una derrota. En el campo semántico de lo bélico se asocian en una misma imagen, el elemento del paradigma eufórico y el tema de la temporalidad, metafóricamente configurada. En este ámbito coincidente, "batallas" (v.7) es el tropo que la agudeza toma por materia, jugando sobre un mismo campo con dos guerras<sup>25</sup>. El lexema "batallas" pertenece en su "faz" literal al mismo paradigma semántico del lexema "medallas", está situado respecto de éste en una posición de paralelismo fónico, morfológico y gráfico e incluido en la serie de opuestos que a lo largo de cuatro versos consecutivos ha generado un ritmo de inercia por vigencia de la automatización manifiesta en varios niveles. Pues bien, el lexema "batallas" complementa la conversión sufrida por "medallas", al quebrar la constancia de un movimiento, cuando su lectura metafórica, impuesta y anticipada por el texto, la hace "pasar" – sin embargo – de un "golpe", al campo semántico contrario. La imagen – aun no siendo sorprendente, dado el carácter tópico de la utilización del léxico militar en la configuración de lo temporal – genera un efecto lúdico mediante el encabalgamiento "encubridor", que "posterga" rítmica y gráficamente al determinante esclarecedor "de las edades" (v.8), actualizándose materialmente, de este modo, la "transposición ingeniosa" (Disc. XVII). Esta imagen más compleja clausura con un signo "ingenioso" la serie de opuestos y la unidad de los cuartetos. Al enigma planteado en el dístico inicial se le brinda una salida en la primera parte del soneto, gradualmente articulada en dos pasos sucesivos: si en los vv. 3-5 la inversión evidenciada hace que sea compatible aquello que no lo era, luego, en los vv. 6-8, se da razón a las oposiciones anteriores.

Nuestro análisis del nivel semántico de los vv. 3-8 muestra que la configuración en Quevedo no procede por yuxtaposición de motivos – el del vencedor-vencido, el del tiempo como actor antagonista – sino que opera por superposición y condensación, trabándose – en una muestra de destreza conceptual – los "materiales" que han sido tomados del modelo, exclusivamente dentro de la serie de opuestos, cuya tensión actualiza en el nivel verbal, el choque entre un pasado y un presente de valores contrarios. La unidad orgánica se instituye, siempre, dentro de los límites de la reiteración intensificadora<sup>26</sup>.

A continuación de los seis versos en los cuales se da respuesta a la paradoja inicial, aparece en el sistema semántico del poema, un nuevo elemento, el Tíber. Frente al esquema de estrictas simetrías de los cuartetos, la inclusión de este elemento indica la presencia de un nuevo centro que trastoca la relación de equilibrios establecidos. El Tíber, que en el plano referencial se encuentra en relación de contigüidad geográfica respecto de Roma, se convierte también en término de una relación comparativa que se configura simultáneamente como antítesis y

como identidad: antítesis entre lo firme y lo fluyente, lo cultural y lo natural; e identidad, ya que los dos tópicos de larga tradición – el de las ruinas romanas y el del río representando la temporalidad – habían de confluir en significados concordantes. En estos contenidos, el poema de Quevedo no se desvía de su modelo latino, pero el motivo del río aparece conformado de un modo que es original del soneto español.

La imagen del río que fluye, configurada tanto en el epigrama como en el soneto francés:

*Albula Romani restat nunc nominis index,  
Quin etiam rapidis fertur in aequor aquis.*

*Le Tybre seul, qui vers la mer s'enfuit,  
Reste de Rome...*

aparece representada en el poema de Quevedo sólo por la sinécdoque "corriente" (v.9), sustituto de "Tibre"<sup>27</sup> (v.9). Pero este procedimiento de condensación, tan coherente con la construcción de nuestro soneto, no caracteriza, sin embargo, a este momento del poema, dominado, precisamente, por un movimiento de expansión: una imagen, ausente en los otros textos, ocupa, ya no un dístico – completo (Vitalis) o incompleto (Du Bellay) – sino toda la unidad estrófica del primer terceto.

*Sólo el Tibre quedó, cuya corriente,  
si ciudad la regó, ya, sepultura,  
la llora con funesto son doliente.*

¿Cuáles serían las funciones de esta presencia, original de Quevedo? Una de ellas es la adecuación entre la sustancia semántica y la estructura métrica del soneto clásico, dejada ya de lado la ordenación en dísticos. La colocación de "Tibre" después de la "vuelta" hace que coincida el "corte" operado en el nivel de las significaciones, con el cambio en la composición estrófica, en las rimas y en el sistema de distribución de las mismas, inherente al paso de cuartetos a tercetos. La distribución de los materiales semánticos en la composición probaría el cumplimiento en nuestro poema, de la ley que Lotman denomina "de los tres-cuartos", según la cual, en el ordenamiento de una secuencia de cuatro unidades, las dos primeras (aquí: CI y CII) generan un movimiento de inercia que la tercera (TI) viola, en tanto que la cuarta unidad (TII) retoma el primer modelo sin descartar los aportes de la transgresión, es decir, ofreciendo una síntesis entre la norma y su ruptura<sup>28</sup>.

La tensión entre tendencias de automatización y desautomatización aparece duplicada en el soneto de Quevedo por el modo de estructurarse la tercera estrofa: si su primer verso (v. 9) representa una ruptura en el sistema semántico, el segundo

(v. 10) es ruptura de la ruptura, retorno a la estructura de los cuartetos mediante una última manifestación de la oposición entre los paradigmas "destrucción/grandezas"<sup>29</sup>. Dicho retorno no sólo lleva a la más firme conexión entre todos los elementos que componen el poema, acentuando la "intrínseca" "acolucia y trabazón" (Disc. LIV), sino que también contribuye a la creación de un efecto lúdico. El Tíber, a pesar de "surgir" en un espacio central del soneto (v. 9) – fijando una oposición legitimizada por la contigüidad en lo referencial – parece dar un paso atrás "disimulando" su presencia: primero, por el v. 10, que asume el modelo impuesto en los cuartetos y, luego, por el v. 11 en el cual pasa a un primer plano el motivo del río como lamento, en tanto que son intencionalmente relegados otros significados latentes del río. Para el lector – reinstalado en el "sistema centralizante" de la composición – "Roma", aunque se ha convertido en el objeto sintáctico del sujeto "Tibre", continúa siendo el eje semántico del poema, y el Tíber – destacado ahora en su relación de contigüidad – no está sino en función de ella, regándola otrora y, sobre todo, llorando su transformación presente. Si el v. 13 confirma y da coherencia a esta construcción de significados – "huyó lo que era firme" –, el v. 14 revela lo inseguro de toda fijación, cuando abruptamente "descubre" la posición central del Tíber, igual a la de Roma respecto de las conclusiones del poema. A diferencia de los poemas de Vitalis y Du Bellay en los cuales el río "surge" en el texto como elemento externo que "desemboca" con inmediatez en la sentencia final, el soneto español, después de integrar dicho elemento dentro del sistema, arriba a la conclusión mediante un rodeo: juego de desvíos, de equilibrios móviles, de alternancia de luminosidad y eclipse, valorada por el código de la época; gesto reticente que intensifica el placer al oponer resistencia a una rendición inmediata del sentido ("que cuanto más se va dificultando, se goza más de la acertada salida". Disc. LIV)<sup>30</sup>. Esta configuración del terceto permite la analogía entre el final de los cuartetos y el de los tercetos: en uno y otro, un "vuelco" sella la unidad actualizando los contenidos semánticos y generando una "pointe", más notable en el final de los cuartetos y con significados más trascendentes en el final de la composición. La novedad, aquí, se ha configurado a partir del juego con tópicos que son tradicionales: en el rápido pasaje del río como lamento, al río como temporalidad; y asimismo, en el movimiento desde una posición de subordinación a la de un equilibrio recuperado en el cual se revelan y justifican repentinamente los enigmas propuestos: presentación simultánea de todos los significados, propia de lo emblemático. El discurso ingenioso alcanza su extremo en la torsión sorpresiva que descubre lo verdadero a través de lo contradictorio.

Queda, aún, otro rasgo que es exclusivo del soneto de Quevedo. Al terminar el primer terceto, aparece en el poema otra zona de significación unitaria, la que

corresponde a los sentimientos generados por Roma y su destrucción:

la llora con funesto son doliente

El río es, como el hablante lírico, espectador de las ruinas de Roma. Esta zona semántica en la que se manifiesta la afectividad, se extiende también al v. 12:

¡Oh Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura,

de modo que, no obstante las oposiciones evidentes entre este verso y el anterior, ambas unidades de versificación constituirían un par semántico<sup>31</sup>. Ambos miembros del par concuerdan además, en ser los únicos dos versos del soneto, que no se estructuran según un modelo de oposición binaria; en ellos, los lexemas contiguos manifiestan, no sólo continuidad semántica sino también una duplicación léxica ("funesto" y "doliente" (v.11); "grandeza" y "hermosura" (v.12)), la cual resulta significativamente excepcional dentro de la sobria economía del poema. En el paso de un terceto a otro, los dos versos similares y opuestos, presentan además, una figura de gradación; del llanto asumido por el río, a la propia voz del hablante lírico que asume la exaltación. Este movimiento de exaltación – si bien luego se resuelve en el tono distanciador de la reflexión y la sentencia generalizadora – prueba la vigencia en nuestro soneto, de un rasgo que – según el juicio de Dámaso Alonso – caracteriza al código de Quevedo: nos referimos a la irrupción repentina de la afectividad, en el final de muchos de sus poemas<sup>32</sup>.

### El destinatario del mensaje lírico

En los tres poemas que acabamos de comparar, el locutor no aparece explícitamente en el texto, siendo la tercera persona gramatical la que ocupa la posición predominante. En los tres poemas el discurso se presenta en el comienzo como dirigido a un destinatario que se configura mediante un vocativo: "recién llegado" (Vitalis, Du Bellay) o "peregrino" (Quevedo).

El apóstrofe al "peregrino" en el momento de iniciación del mensaje es un recurso retórico frecuente; en el texto de Du Bellay y, sobre todo, en el de Vitalis, la alusión al "peregrino" cumple además una función motivadora de la actitud autoritaria del hablante lírico, que asume los significados de una determinada realidad para exponerlos ante un interlocutor. En el epigrama latino el tono autoritario y la explicitación de la situación comunicativa se mantienen hasta el final del poema ("Disce hinc quid possit fortuna;" (v. 13)); no sucede así en el soneto francés, donde el destinatario aparece por última vez en el v. 5 y la advertencia didáctica del epigrama es reemplazada por un sintagma exclamativo ("O mondaine inconstance!" (v.12)) que no es comunicación dirigida explícitamente a un oyente sino manifestación expresiva del locutor. Coinciden ambos poemas respecto del

contenido de estos sintagmas – el tópico "fortuna labilis" – y respecto de la posición de los mismos en cada texto, precediendo a los conceptos que clausuran la composición.

También en el poema de Quevedo se observa la presencia de un sintagma exclamativo en idéntica posición. Pero en el soneto español, el mismo ocupa todo un verso (v. 12), adecuándose nuevamente el material semántico (exclamativa y sentencias finales) a la unidad estrófica de un terceto. El par correlativo de los dos vocativos y las dos exclamativas aparecen en los versos iniciales de las dos estrofas externas. El primer vocativo "¡Oh, peregrino!" es fórmula retórica sin continuidad en el poema de Quevedo, destinatario formal que no volverá a ser mencionado. Pero la segunda persona gramatical reaparece – a semejanza de lo que ocurre en el epigrama de Vitalis – hacia el final del soneto, sólo que corresponde a ella un actor distinto:

¡Oh Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura,

Paso de un "tú" retórico a un "tú" que es receptor de la afectividad del hablante lírico. Roma – representada hasta este momento por una tercera persona – pasa de ser sujeto del enunciado a ser la destinataria del mensaje; el acercamiento emotivo se hace patente así en el nivel morfológico y la enfatización de los sentimientos sustituye al motivo generalizador de "fortuna labilis", propuesto por el modelo.

\* \* \*

Un eje vertical y otro horizontal cruzan alternada y aún simultáneamente, a veces, todo el espacio del soneto, enfrentando a uno y otro lado unidades léxicas opuestas. Un eje horizontal, trazable entre los versos 1 y 2, enfrenta el "Buscas" con el "no hallas", y un eje vertical corta ambos versos oponiendo en cada uno a las dos "Romas". Otro eje vertical cruza por su centro desde el verso 3, los seis versos que completan los cuartetos, ordenándose simétricamente los lexemas antónimos a ambos lados de dicho eje. Un nuevo eje horizontal, en la "vuelta", opone el verso 9 ("Tibre") a la secuencia configurada en los cuartetos; con el verso 10 se retorna al seccionamiento según un eje vertical ("ciudad"/"sepultura"), en tanto que un eje horizontal separa, oponiéndolos, a los versos 11 y 12. El dístico final presenta, al igual que el primero, la intersección de los dos ejes (oposición entre versos y oposición dentro de cada verso): evidencia de la duplicación de los paralelismos en la enmarcación del poema. Las oposiciones semánticas que plantea el tema del soneto, se proyectan gráficamente sobre todos los versos de la composición.

Esta ceñida estructura dual en la que cada elemento encuentra su correlato, asume la exaltación que hace el *Arte de Ingenio*, de las tensiones entre lo idéntico y lo opuesto, y construye, de este modo, con "casi algebraico rigor", la "preci-

sión ilusoria” que Borges atribuye a los textos de Quevedo. En el objeto verbal<sup>33</sup> así cincelado – sometido, además, por el placer del desafío, al sistema de simetrías y asimetrías que en su breve extensión, el soneto ostenta – se urde una textura polifónica: en ella se combinan la voz afectiva con la voz sentenciosa, interceptada, por momentos, por la voz lúdica. De este modo, el soneto actualiza, con su misma existencia de imitación transmutadora, la paradoja final con la que se cierra – lo que permanece es aquello que está en constante movimiento – pues, como muchas otras obras de su época, perpetúa la tradición, sometiéndola a las insistentes filigranas que la transforman.

Mijal Gai  
Jerusalén

### Resumen

La autora del presente artículo ofrece un análisis semántico del soneto de Quevedo “A Roma sepultada en sus ruinas”, a partir de un enfoque comparativo. Se confronta el texto español con su modelo, el epigrama latino de Janus Vitalis, de notoria repercusión desde el Renacimiento, y con un soneto francés de Du Bellay, que es otra versión de dicho epigrama. La analogía hace evidentes las diferencias entre los poemas, pues el modo en que opera Quevedo con los materiales heredados pone de relieve los rasgos que son específicos de su código. Mediante el análisis se describe la estructura de estrictos paralelismos que caracteriza al soneto, se observan los recursos generadores de su alto grado de condensación y se señala el entrecruzamiento de voces distintas en el poema (la voz sentenciosa, la afectiva, la lúdica). El análisis muestra, asimismo, la concordancia entre estos procedimientos y los principios de la poética conceptista expuestos por Baltasar Gracián en su *Agudeza y Arte de Ingenio*.

### Notas

1. Baltasar Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio, Obras Completas*, Madrid, 1967, Disc. LXIII. En adelante citaremos por esta edición.
2. El texto reproducido es el impreso en *El Parnaso español (...)*, Madrid, 1648 y en *El Parnaso español (...)*, Zaragoza, 1649. Seguimos la edición de J. M. Blecua, *Francisco de Quevedo, Obra poética*, 3 vol., Madrid, 1969-1971, I, p. 418.
3. (Recién llegado, que buscas a Roma en medio de Roma y nada de Roma hallas en medio de Roma: mira las moles de los muros y las piedras rotas y los vastos teatros sepultados en el sitio horrendo. Estas cosas son Roma. ¿Acaso no ves cómo los imperiosos cadáveres de tan gran ciudad aún exhalan amenazas? Así como ésta venció al mundo, fue vista vencerse: venció, para que no hubiera nada en el mundo que no fuese vencido por ella. Ahora, en Roma vencida, aquella Roma invicta está sepulta y la misma Roma fue vencedora y vencida. Ahora el Albuía (Tíber) queda como indicio del nombre romano, más aún, todavía es llevado hacia el mar con rápidas aguas. Aprende de aquí lo que puede la fortuna; las cosas firmes ceden y las que son perpetuamente agitadas, permanecen). La traducción es nuestra.

El muy documentado artículo de Malcolm C. Smith "Looking for Rome in Rome: Janus Vitalis and his Disciples", *Revue de Littérature Comparée*, LI, 1977, pp. 510-527, ofrece en la nota 6 (pp. 513-514) la lista de obras en las que aparece reproducido el epigrama a partir de 1554, señalando las diversas variantes con que se presenta el texto. La versión que transcribimos es la que ha sido publicada en la antología del año 1554, en Venecia, por Gabriel Giolito: *Antonii Terminii Contursini Lucani. Iunii Albini Terminii senioris. Molsae. Bernardini Rotae equitis Neapolitani, et aliorum illustrium poctarum Carmina* (Bibliothèque Nationale, Paris, Yc 7964), 64ro. En esta colección el poema aparece como de autor incierto. Dicha versión parece haber sido el modelo seguido por Du Bellay, en su imitación del epigrama latino. (Véase Joachim Du Bellay, *Les Antiquitez de Rome* en *Œuvres Poétiques*, éd. Henri Chamard, Paris, 1910, II, p. 5, n. 2). Las opiniones de M. Smith respecto de las distintas versiones del epigrama, han guiado nuestra elección.

4. Véase *Boswell's Life of Johnson*, ed. G. B. Hill and L. F. Powell, Oxford, 1934, III, pp. 250-251. H. G. Ward alude a esta información para establecer la fuente del soneto de Quevedo ("A Spanish Quotation in Boswell's 'Johnson' ", *Notes and Queries*, 156, 1929, pp. 111-112; tomado del apéndice de *Boswell's Life of Johnson*, op. cit., p. 518), destacando que la misma ha pasado inadvertida hasta entonces para la crítica española. María Rosa Lida, en un artículo posterior, señala también esta fuente del poema a partir de la mención realizada por Johnson: "Para las fuentes de Quevedo", *Revista de Filología Hispánica*, I, 1939, (pp. 369-375), pp. 370-371.
5. R. I. Cuervo, "Dos poesías de Quevedo a Roma", *Revue Hispanique*, XVIII, 1908, (pp. 432-438), pp. 432-434.
6. La versión de E. Spenser, *Ruins of Rome: by Du Bellay*, fue publicada en *Complaints, Containing sundrie small Poemes of the Worlds Vanitie*, London, 1591.
7. Utilizamos la edición de H. Chamard, op. cit., donde se reproduce el epigrama latino que ha servido de modelo a Du Bellay, reconociendo al mismo como perteneciente a Ianus Vitalis; a pesar de ello, ediciones posteriores de la obra de Du Bellay han atribuido el epigrama a autor incierto.
8. L. Léger, "Un petit problème de littérature comparée", *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Comptes rendus*, 1918, pp. 123-126.
9. B. W. Wardropper, "The Poetry of Ruins in the Golden Age", *Revista hispánica moderna*, XXXV, 1969, (pp. 295-305) p. 301; R. P. Sebold, "Un 'Padrón inmortal' de la grandeza romana: en torno a un soneto de Gabriel Alvarez de Toledo", *Studia hispanica in honorem Rafael Lapesa*, Madrid, 1972, (pp. 525-530) pp. 525-526; M. R. Lida, op. cit., pp. 370-371; M. Smith, op. cit., p. 523; S. Graciotti, "La fortuna di una elegia di Giano Vitale, o le rovine di Roma nella poesia polacca", *Aevum* XXXIV, 1960, (pp. 122-136) p. 125; R. Mortier, *La Poétique des ruines en France, ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, 1974, p. 53.

El camino de las transformaciones y versiones parece enriquecerse curiosamente a través de los siglos con versiones revertidas y nuevas traducciones que confieren a dicho camino una apariencia especular. De entre los numerosos datos que nos ofrece M. Smith mencionamos, como ejemplo, los siguientes: el poema de Quevedo es vertido al francés – imitación imitada – por Chênedollé en los comienzos del siglo XIX y traducido al latín, ya en nuestro siglo, por Miguel Antonio Caro, quien, sin saberlo, lo retornaba así a sus orígenes (M. Smith, op. cit., p. 526).

10. Por su función dentro del contexto serían – según la nomenclatura propuesta por Arthur Terry – conceptos “orgánicos”. Véase A. Terry, “Quevedo and the Metaphysical Conceit”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXV, 1958, (pp. 211-222) p. 213.
11. “Hácese (...) reparo en alguna contingencia rara, en alguna circunstancia especial, y tómake della ocasión para el atrevido discurrir”. (Disc. XXIII).
12. “Cuando esta contrariedad es entre las propiedades y efectos del sujeto, es muy relevante...” (Disc. V).
13. Gérard Genette, “Langage poétique, poétique du langage”, *Figures II*, Paris, 1969, pp. 123-153.
14. En el epigrama, los topónimos “Romam...Roma” que casi encierran el primer verso, proyectarían de este modo sobre el nivel gráfico, la distancia inherente al deseo. En el verso que sigue, los topónimos antes distanciados se yuxtaponen, generando el efecto que han elegido los seguidores del modelo.
15. Nos referimos al juego fónico generado por la distribución del topónimo “Roma” dentro del soneto: a) el alto número de ocurrencias del lexema (diez veces repetido); b) su ubicación en la posición de la primera rima; c) la posición de contigüidad en que aparecen los topónimos en cuatro secuencias (ocho ocurrencias); d) las aliteraciones que se crean dentro de algunas secuencias, en las cuales el topónimo no aparece repetido (véanse v. 4: “c'est ce que ROME ON NOMME” y v. 12: “Reste de ROME . O MONdaiNe...”). La reiteración del topónimo en el poema – recurso tomado de Vitalis – ha sido objeto de la atención de la crítica, la cual ha atribuido al recurso distintas funciones (Cf. A. Six, “Explication Française: Du Bellay, *Antiquités de Rome-Sonnet III*”, *Romance Notes*, VIII, 1967, (pp. 281-284), p. 282; R. Griffin, *Coronation of the Poet, Joachim Du Bellay's Debt to the Trivium*, Berkeley and Los Angeles, 1969, p. 125).
16. Advértase que en el soneto francés, la analogía entre ambas proposiciones está también enfatizada por la repetición léxica. Por otra parte, la elección de la voz pasiva y de la voz activa, actualiza, en cada caso, los significados de cada uno de los predicados.
17. Advirtamos, no obstante, que el poema francés no obedece de un modo absoluto a las limitaciones impuestas por el soneto, sino que combina dichas restricciones con una fuerte tendencia a la ordenación en dísticos: por lo menos a diez de los catorce versos puede atribuirse tal ordenación. Su construcción, que muestra la adhesión al modelo traducido, patentizaría también el diálogo que se entabla en la poesía francesa entre dos sistemas, el del epigrama y el del soneto, en un momento de transiciones entre dichas formas. Cf. John Mc. Clelland, “Sonnet ou Quatorzain? Marot et le choix d'une forme poétique”, *Revue D'Histoire Littéraire de la France*, 73, 1973 (pp. 591-609), p. 606.
18. En el verso 5 – no obstante los paralelismos señalados – la oposición se complica por la presencia de un tercer elemento, correspondiendo al paradigma eufórico en este verso, dos elementos y no sólo uno. Observemos que varía además la categoría morfológica de los lexemas contrarios. Estas diferencias marcarían – aunque sólo sutilmente – el límite estrófico entre los cuartetos.
19. Cf. Yury Lotman, *Analysis of the Poetic Text*, Ann Arbor, 1976, chap. “Belletristic Repetition”.
20. Cf. Daniel Russell: “...the (...) emblematic image often tends to make the reader construct an imaginary picture in which there must be selection, stylization and stress of certain details, often under the influence of iconographical techniques and common-places”. (“Du Bellay's emblematic vision of Rome”, *Yale French Studies*, 47, 1972,

- (pp. 98-109), p. 102). En la imagen emblemática configurada en un poema, el efecto de presencia simultánea de todos los elementos (generado mediante diversos recursos: v. g. la repetición, el enigma) y el aislamiento de cada elemento, que aparece como recortado de su contexto natural, confieren a la imagen el alto grado de intensidad que le es inherente. (Cf. *ibid.*, pp. 102-109).
21. Señalemos que en el soneto IV de *Les Antiquitez* (y en una de las composiciones de los *Poemata*), aparecen incluidos los topónimos que denotan a las siete colinas romanas; procedimiento estilístico que cumple en ese soneto de Du Bellay, una función estructurante. Agreguemos que también allí riman entre sí los topónimos "Palatin" y "Aventin", ubicados en el final de cada terceto.
  22. "Le nom même de maison palatine finit dans l'usage courant par devenir synonyme de résidence impériale et donna notre mot de palais (palatium)." Cf. *La Grande Encyclopédie*, Paris, s. d., s. v. "Palatin (Mont)".
  23. Entre las diferentes "etimologías" que la antigüedad adjudicó a este topónimo, una de las más aceptadas por los eruditos latinos fue la que relacionaba el nombre del monte con el de un antiguo rey de Alba – Aventino – que habría sido enterrado en aquel lugar. Cf. *La Grande Encyclopédie*, op. cit., s. v. "Aventin".
  24. A la acción de dominar – central en el tópico del vencedor-vencido por sí mismo – corresponden en un primer momento (Vitalis: v. 7; Du Bellay: v. 6) un sujeto y un objeto distintos: respectivamente "Roma" y el "mundo"; pero en un segundo paso, la extensión del objeto de la acción aumenta hasta incluir – afán de lo exhaustivo – al sujeto mismo (Vitalis: vv. 7-8; Du Bellay: v. 7); y en este juego con la coincidencia de actantes opuestos, se configura la paradoja.
  25. "Son los tropos y figuras retóricas materia y como fundamento para que sobre ellos levante sus primores la agudeza, y lo que la retórica tiene por formalidad, esta nuestra arte por materia sobre que echa el esmalte de su artificio." (Disc. XX).
  26. Obsérvese, por ejemplo, la gradación que caracteriza al ordenamiento de los lexemas de significado eufórico. "Medallas" (v. 6) – ya señalado como signo que hace referencia a otro signo – duplica, respecto de su homófono "medallas" (v. 3), el proceso de significación; en cuanto a los topónimos, al referente del segundo, el monte Palatino, le ha correspondido una posición central tanto en lo topográfico como en lo histórico.
  27. Se cumple así en los tres poemas la oposición entre lo que queda – "restat" (v. 11), "Reste" (v. 12), "quedó" (v. 9) – y lo que huye o es llevado – "fertur" (v. 12), "s'enfuit" (v. 11), "corriente" (v. 9).
  28. Véase Y. Lotman, op. cit., pp. 49-50.
  29. Adviértase la analogía semántica entre los lexemas que encierran los versos primero y último, en los cuales se actualiza el modelo:
 

v.3 *cadáver* son las que ostentó *murallas*,  
v.10 si *ciudad* la regó, ya, *sepultura*,
  30. Benito Pelegrin, en una aguda interpretación de la *Agudeza y Arte de Ingenio*, en la cual penetra los significados modernos de la obra del jesuita aragonés ("La rhétorique élargie au plaisir", *Poétique*, 38, 1979, pp. 198-228), afirma: "le ressort de l'acuité est de donner à voir une apparence, puis de la détruire par un éclairage nouveau: jeu d'éclipse et de lumière, de *sidération* et *lumière* dira Freud, qui trompe l'attente pour déboucher, toujours, sur la jouissance (...) Attente, détente, sidération, lumière: la parole n'est pas ici fonctionnelle mais ludique, est principe de plaisir..." (p. 223).

31. Nótese que, nuevamente, a semejanza de lo que hemos observado en el pasaje entre los cuartetos, también en el pasaje entre los tercetos se observa la tensión entre el corte entre estrofas, correspondiente al sistema métrico, y un movimiento de continuidad manifiesto en otros niveles.
32. Cf. Dámaso Alonso, "El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo", *Poesía española*, Madrid, 1957, pp. 497-580.
33. Jorge Luis Borges, "Quevedo", *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, 1964 (pp. 55-64), véase pp. 58, 64.

### Bibliografía

- Alonso, Dámaso, "El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo", *Poesía española*, Madrid, 1957, pp. 497-580.
- Borges, Jorge Luis, "Quevedo", *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, 1964, pp. 55-64.
- Boswell, James, *The Life of Samuel Johnson*, ed. G. B. Hill and L. F. Powell, Oxford, 1934.
- Cuervo, Rufino I., "Dos poesías de Quevedo a Roma", *Revue Hispanique*, XVIII (1908) pp. 432-438.
- Du Bellay, Joachim, *Les Antiquitez de Rome, Œuvres Poétiques*, éd. Henri Chamard, Paris, 1910.
- Genette, Gérard, "Langage poétique, poétique du langage", *Figures II*, Paris, 1969, pp. 123-153.
- Gracián, Baltasar, *Agudeza y Arte de Ingenio, Obras Completas*, ed. Arturo del Hoyo, Madrid, 1967.
- Graciotti, Sante, "La fortuna di una elegia de Giano Vitale, o le rovine di Roma nella poesia polacca", *Aevum*, XXXIV (1960) pp. 122-136.
- Griffin, Robert, *Coronation of the Poet, Joachim Du Bellay's Debt to the Trivium*, Berkeley and Los Angeles, 1969.
- Léger, Louis M., "Un petit problème de littérature comparée", *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Comptes rendus* (1918) pp. 123-126.
- Lida, María Rosa, "Para las fuentes de Quevedo", *Revista de Filología Hispánica*, I (1939) pp. 369-375.
- Lotman, Yuri, *Analysis of the Poetic Text*, Ann Arbor, 1976.
- Mc. Clelland, John, "Sonnet ou Quatorzain? Marot et le choix d'une forme poétique", *Revue D'Histoire Littéraire de la France*, 73 (1973) pp. 591-609.
- Mortier, Roland, *La Poétique des ruines en France, ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, 1974.
- Pelegrin, Benito, "La rhétorique élargie au plaisir", *Poétique*, 38 (1979) pp. 198-228.
- Quevedo, Francisco de, *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, Madrid, 1969-1971, 3v.
- Russell, Daniel, "Du Bellay's emblematic vision of Rome", *Yale French Studies*, 47 (1972) pp. 98-109.
- Sebold, Russell P., "Un 'Padrón inmortal' de la grandeza romana: en torno a un soneto de Gabriel Alvarez de Toledo", *Studia hispanica in honorem Rafael Lapesa*, Madrid, 1972, pp. 525-530.
- Six, André, "Explication Française: Du Bellay, *Antiquités de Rome*-Sonet III", *Romance Notes*, VIII (1967) pp. 281-284.

31. Nótese que, nuevamente, a semejanza de lo que hemos observado en el pasaje entre los cuartetos, también en el pasaje entre los tercetos se observa la tensión entre el corte entre estrofas, correspondiente al sistema métrico, y un movimiento de continuidad manifiesto en otros niveles.
32. Cf. Dámaso Alonso, "El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo", *Poesía española*, Madrid, 1957, pp. 497-580.
33. Jorge Luis Borges, "Quevedo", *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, 1964 (pp. 55-64), véase pp. 58, 64.

### Bibliografía

- Alonso, Dámaso, "El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo", *Poesía española*, Madrid, 1957, pp. 497-580.
- Borges, Jorge Luis, "Quevedo", *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, 1964, pp. 55-64.
- Boswell, James, *The Life of Samuel Johnson*, ed. G. B. Hill and L. F. Powell, Oxford, 1934.
- Cuervo, Rufino I., "Dos poesías de Quevedo a Roma", *Revue Hispanique*, XVIII (1908) pp. 432-438.
- Du Bellay, Joachim, *Les Antiquitez de Rome, Œuvres Poétiques*, éd. Henri Chamard, Paris, 1910.
- Genette, Gérard, "Langage poétique, poétique du langage", *Figures II*, Paris, 1969, pp. 123-153.
- Gracián, Baltasar, *Agudeza y Arte de Ingenio, Obras Completas*, ed. Arturo del Hoyo, Madrid, 1967.
- Graciotti, Sante, "La fortuna di una elegia de Giano Vitale, o le rovine di Roma nella poesia polacca", *Aevum*, XXXIV (1960) pp. 122-136.
- Griffin, Robert, *Coronation of the Poet, Joachim Du Bellay's Debt to the Trivium*, Berkeley and Los Angeles, 1969.
- Léger, Louis M., "Un petit problème de littérature comparée", *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Comptes rendus* (1918) pp. 123-126.
- Lida, María Rosa, "Para las fuentes de Quevedo", *Revista de Filología Hispánica*, I (1939) pp. 369-375.
- Lotman, Yuri, *Analysis of the Poetic Text*, Ann Arbor, 1976.
- Mc. Clelland, John, "Sonnet ou Quatorzain? Marot et le choix d'une forme poétique", *Revue D'Histoire Littéraire de la France*, 73 (1973) pp. 591-609.
- Mortier, Roland, *La Poétique des ruines en France, ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, 1974.
- Pelegrin, Benito, "La rhétorique élargie au plaisir", *Poétique*, 38 (1979) pp. 198-228.
- Quevedo, Francisco de, *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, Madrid, 1969-1971, 3v.
- Russell, Daniel, "Du Bellay's emblematic vision of Rome", *Yale French Studies*, 47 (1972) pp. 98-109.
- Sebold, Russell P., "Un 'Padrón inmortal' de la grandeza romana: en torno a un soneto de Gabriel Alvarez de Toledo", *Studia hispanica in honorem Rafael Lapesa*, Madrid, 1972, pp. 525-530.
- Six, André, "Explication Française: Du Bellay, *Antiquités de Rome*-Sonet III", *Romance Notes*, VIII (1967) pp. 281-284.

- Smith, Malcolm C., "Looking for Rome in Rome: Janus Vitalis and his Disciples", *Revue de Littérature Comparée*, LI (1977) pp. 510-527.
- Terry, Arthur, "Quevedo and the Metaphysical Conceit", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXV (1958) pp. 211-222.
- Wardropper, Bruce W., "The Poetry of Ruins in the Golden Age", *Revista hispánica moderna*, XXXV (1969) pp. 295-305.