El erotismo en la poesía amorosa de Quevedo: los objetos del deseo

Alicia Gallego Zarzosa
Departamento de Filología Española II
Facultad de Filología, Edificio D
Ciudad Universitaria
Universidad Complutense
aliciaga@filol.ucm.es

[La Perinola, (ISSN: 1138-6363), 16, 2012, pp. 65-75]

La poesía amorosa de Quevedo destila en determinados momentos cierta carga de erotismo sensual que va mucho más allá de la casta alabanza neoplatónica a las prendas de la amada. Para desentrañar las claves eróticas que prestan sensualidad al canto amoroso, será muy útil fijar la atención crítica en los objetos materiales que acompañan las descripciones de la amada; por esto, los que podemos llamar «objetos del deseo» cobran una importancia más allá de lo ornamental: nos acercan a la amada en el mundo familiar femenino en el que ésta se mueve y revelan su potencial como términos de agudas metáforas eróticas, implicando al lector en el ambiente de la mujer y compartiendo con él la belleza oculta del mundo femenino. Se trata de un topos cortesano frecuente en la poesía italiana del XVII, como ya señalaron Ignacio Arellano y Lía Schwartz en *Un Heráclito cristiano…*[1], pero que Quevedo aprovecha en poemas teñidos de suave erotismo. No he querido centrarme en los poemas satíricos y burlescos, gran cantidad de los cuales contienen alusiones eróticas relacionadas con diversos objetos, pues Quevedo cultivó también este erotismo sutil que se construye en torno a un objeto o a partir de él, penetrando la intimidad de la amada.

Lejos de los filosóficos conceptos de amor incluidos en otros poemas, los sonetos cuyo centro es un objeto perteneciente al entorno cotidiano de la dama, describen un mundo cercano a ésta, de una manera que desde luego no debe calificarse de costumbrista, como veremos más adelante, pero que sin duda nos revela a la amada en su intimidad rutinaria, en la que ella misma destaca por obra de sus propios encantos. Si bien la dama petrarquista, descrita de la pudorosa manera en que suele mostrarse cuando se enumeran sin más los encantos que la hacen, esto es verdad, más bella que deseable, se sitúa quieta y fría ante

1. Quevedo, *Un Heráclito cristiano*, 1998, p. 165: «Estos poemas quevedianos muestran la influencia de la lírica de T. Tasso, Marino y otros petrarquistas italianos del siglo XVII».

RECIBIDO: 15-2-2012 / ACEPTADO: 16-3-2012

los ojos amantes, dispuesta a ser retratada; la dama quevediana, que interactúa con los objetos que le son propios, tiene movimiento, es retratada activamente, es filmada, más que fotografiada, por así decirlo. Ese movimiento e interactuación es la piedra de toque que pone en marcha el pensamiento erótico (no amoroso, o no tan sólo) de la voz poética, ya que en la actuación natural de la amada el poeta puede valorar la sugerencia erótica de sus movimientos: los ojos, la boca y las manos expresan con sus acciones una invitación muda al goce sensual, una provocación en cuya descripción narrativa el poeta cifra el erotismo de la composición. De hecho, como declaración de la intención del poeta de alejarse del estatismo renacentista, Quevedo nos ofrece la reflexión del soneto *Quiere que la hermosura consista en el movimiento:* «No puede en la quietud difunta hallarse / hermosura, que es fuego en el moverse, / y no puede viviendo sosegarse»[2].

Este tipo de poemas en que se describe un movimiento de la amada o el resultado de una acción llevada a cabo por ella, como en el soneto *A Aminta, que para enseñar el color de su cabello llegó una vela y se quemó un rizo que estaba junto al cuello*[3], han sido frecuentemente calificados como circunstanciales, seguramente en oposición a otros sonetos de temática amorosa y contenido menos figurativo, más filosófico. La etiqueta de «circunstancial» aplicada a esta poesía de Quevedo en que un objeto constituye el centro erótico del poema resulta vaga y minusvalora el sentido general de la composición, puesto que hace pensar en un canto casual al amor que inspira una mujer, en cualquiera de sus múltiples actividades. O más bien, en que esas actividades en que se recrea a la amada están elegidas por el poeta sólo como reto poético, como demostración de la habilidad para cantar a una diversidad de situaciones. Los poemas a los que voy a referirme no deben ser, por tanto, calificados de «circunstanciales» ni «costumbristas», pues la existencia de un objeto que llama la atención del poeta hacia una determinada parte del cuerpo de la amada, o que provoca en ella una actitud cotidiana que la hace deseable, no tiene que ver, en principio, con la descripción de una costumbre, ni parece suscitado por una «circunstancia» concreta de la vida de la protagonista de cada composición.

Algunos, como Pozuelo Yvancos en su ya clásico estudio sobre *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo,* han calificado de «nimiedad»[4] el detalle u objeto desencadenante del arrebato poético. Sin embargo, la elección de un objeto manipulado por la dama sirve a Quevedo, como a otros poetas, como motivo provocador de una evocación erótica, que da como resultado un poema amoroso no a la belleza de la amada, sino al deseo que ésta despierta en el poeta. Si bien las consideraciones a la belleza de la amada no están ausentes de estas

2. Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núm. 88.
3. Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núm. 87.
4. Pozuelo Yvancos, 1970, p. 148.

composiciones, lo que tienen en común todas ellas es que el arrebato erótico no viene suscitado por la propia mujer protagonista, sino que es el objeto el que sugiere al poeta una mirada erótica, abiertamente sensual sobre la amada, mirada directa de la que a su vez están carentes otros poemas amorosos sin esa presencia de un objeto.

En el ya popular epigrama de Baltasar del Alcázar

Magdalena me picó
con un alfiler en el dedo;
díjele: «Picado quedo»;
pero ya lo estaba yo.
Rióse, y con su cordura
acudió al remedio presto:
chupóme el dedo y, con esto,
sané de la picadura.

El alfiler (objeto relacionado con el campo semántico de la joyería, pero también con el de la costura, donde fructifican las metáforas eróticas sobre el hilo que pasa por el ojo de la aguja, y el vaivén de ésta sobre la tela) es intermediario entre los amantes, mostrados en una escena de juego y complicidad; y pica al caballero de dos maneras, literal y sexualmente, ambas resueltas por la pericia de la dama en el «chupar». La picadura, y las heridas en general, llevan en consecuencia el sangrado: la aparición de la sangre y sus derivados está suficientemente documentada en la poesía erótica de los Siglos de Oro, con significados que varían. No obstante, la vista de la sangre que baña los miembros de uno de los dos amantes es un elemento erótico habitual en la lírica áurea. En el conocidísimo soneto de Góngora: *De una dama que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler*[5], de nuevo tenemos una mujer ocupada con un objeto (el alfiler una vez más) que es causa de la atracción erótica, ya que pincha el dedo de la dama al quitárselo, manchando de sangre la mano y el propio anillo, que «sacrílego divina sangre bebe», en una alusión a los labios o a la boca del anillo personificado; como joya, se trata de un elemento erótico que vamos a encontrar en los sonetos amorosos de Quevedo relacionados con objetos. Góngora elabora en este soneto una metáfora para la sangre, a la que identifica en su color con los claveles, en el último verso «claveles deshojó la Aurora en vano». El clavel, como flor que desplaza a la rosa en la poesía del Barroco, queda relacionado con la sangre también en el soneto de Quevedo

Bastábale al clavel verse vencido
del labio en que se vio (cuando esforzado
con su propia vergüenza lo encarnado,
a tu rubí se vio más parecido),

5. Góngora, *Antología poética,* 1986, núm. 1620.

sin que, en tu boca hermosa, dividido
fuese de blancas perlas granizado,
pues tu enojo, con él equivocado,
el labio por clavel dejó mordido;
si no cuidado de la sangre fuese,
para que, a presumir de tiria grana,
de tu púrpura líquida aprendiese.
Sangre vertió tu boca soberana,
porque, roja victoria, amaneciese,
llanto al clavel y risa a la mañana[6].

La dama, por morder con sus dientes de granizo el clavel, equivocada muerde con fuerza el labio, clavel de su rostro. Quevedo se deleita en el color rojo de la sangre que brota de los labios de su amada, al cual ni el clavel ni el propio labio pueden igualar, presentando el verdadero motivo del poema: bajo la excusa de una comparación con los colores del clavel, Quevedo utiliza la flor para pintar unos labios de los que mana la sangre de su amada, en una turbadora composición en que el clavel es el objeto que desencadena la erotización de la mujer, que ríe con los labios sangrientos su victoria, a pesar del error, sobre la flor.

«Boca soberana» es también la de quien protagoniza el soneto titulado *A Amarili, que tenía unos pedazos de búcaro en la boca y estaba muy al cabo de comerlos*[7]. Este soneto presenta a Amarili comiendo barro cocido, ya que según la costumbre de la época, comer barro empalidecía el rostro (debido seguramente a la indigestión que provocaba). Quevedo aprovecha este momento para referirse exclusivamente a la boca de la mujer, sorprendida en una acción íntima de acicalamiento relacionada con el acto de comer. La comida relacionada con el sexo procede de la estética carnavalesca que tiende a asociar el exceso de estos dos placeres, pero Quevedo no se limita a mostrar a la dama comiendo con el objetivo de retratar su boca, sino que la pinta comiendo para aumentar su belleza, lo cual predispone al lector hacia la condición erótica de la alusión poética. En el soneto, los trozos de barro toman su color de los labios de Amarili, que ya es suficientemente blanca y roja sin el afeite, de manera que, en un último verso con un guiño canallesco, es el barro el que «muere por los pedazos» de Amarili.

Mordiscos y joyas ensangrientan la carne amada, y precisamente en un anillo lleva encerrado el poeta un retrato en miniatura de Lisi en el soneto «En breve cárcel traigo aprisionado»[8], con toda la fuerza que a menudo se le atribuye al retrato: la de ser como llevar efectivamente al propio modelo de la pintura. En otro soneto, «Si quien ha de pintaros, ha de veros»[9], Quevedo abunda en esta idea, al considerar que la propia

6. Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* 1998, núm. 83.
7. Quevedo, *Poesía original completa,* núm. 320.
8. Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núm. 127
9. Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núm. 86. Kenneth Krabbenhoft ha analizado recientemente el desarrollo de las convenciones antipetrarquistas barrocas a través de este

figura de la amada es la mejor copia que de ella puede hacerse. El poeta, además, recalca lo inútil de la pintura renacentista, con la alusión un tanto irónica a las rosas y la nieve, insuficientes para describir la belleza, nunca estática, de la amada. De esta manera, Quevedo identifica un objeto que posee, con la posesión de la propia mujer.

Más relaciones entre el clavel y la sangre manchando la piel de la dama para la formación de un contexto erótico tenemos en el soneto *A Flori, que tenía unos claveles entre el cabello rubio:*

Al oro de tu frente unos claveles
veo matizar, cruentos, con heridas;
ellos mueren de amor, y a nuestras vidas
sus amenazas les avisan fieles.
Rúbricas son piadosas y crueles,
joyas facinerosas y advertidas,
pues publicando muertes florecidas,
ensangrientan al sol rizos doseles.
Mas con tus labios quedan vergonzosos
(que no compiten flores a rubíes)
y pálidos después, de temerosos;
Y cuando con relámpagos te ríes,
de púrpura, cobardes, si ambiciosos,
marchitan sus blasones carmesíes[10].

De nuevo el atractivo de la dama viene dado por una cierta fascinación por una parte del cuerpo (su pelo en este caso) manchada de sangre, que la hace aparecer una vez más ante el poeta terrible en su risa. El clavel es el objeto que la amada ha usado inocentemente como adorno, pero que a ojos de Quevedo desencadena una serie de imágenes inflamadas de deseo. De intencionalidad muy parecida, y desarrollo casi idéntico, tenemos el soneto *A Lisi, que en su cabello rubio tenía sembrados claveles carmesíes, y por el cuello*[11], en que de nuevo se mezcla lo cruento de la sangre y la herida, con menciones expresas, con lo suntuoso de la metáfora habitual *cabellos = oro.* En esta ocasión, la sangre de los claveles colorea también el cuello de la dama, parte del cuerpo presente en la representación de la belleza femenina petrarquista y habitual en los retratos femeninos renacentistas y barrocos. Aquí, el poeta la adorna de claveles que tiñen de sangre, a modo de heridas, el mármol del cuello, como en el soneto de Góngora ya mencionado, en lo que constituye un atrevimiento de cercanía: el poeta encuentra sugerentemente hermoso el cuello herido.

No obstante, una dimensión más íntima puede vislumbrarse en otro soneto con mención al cuello de la dama: *A Aminta, que para enseñar el color de su cabello, llegó una vela y se quemó un rizo que estaba junto al cuello:*

soneto; Krabbenhoft, 2010.

10. Quevedo, *Poesía original completa,* núm. 339.

11. Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núm. 103

Enriquecerse quiso, no vengarse,
la llama que encendió vuestro cabello;
que de no codiciarle, y poder vello,
ni el tesoro del sol podrá librarse.
Codicia fue, que puede mal culparse,
robarle quien no pudo merecello;
milagro fue pasar por vuestro cuello
y en tanta nieve no temer helarse.
O quiso introducir en sol su llama,
y aprender a ser día, a ser aurora,
en las ondosas minas que derrama,
o la hazaña de Eróstrato traidora
repite, y busca por delitos fama,
quemando al sol el templo que él adora[12].

Si nos atenemos a la estricta literalidad de la composición, la dama simplemente se ha quemado un mechón con una llama, lo que sirve para unir el objeto desencadenante de la atención poética con la descripción suntuosa del cabello. Sin embargo debemos dar por buena la contextualización de González de Salas en el título, ya que para quemarse con una llama el objeto más propicio es una vela, por la sencilla razón de que otros objetos usados para alumbrar, como bujías o quinqués, llevaban la llama cubierta. La vela es aquí el objeto que mediatiza la relación entre el poeta y la dama; aunque Quevedo no la mencione expresamente, son numerosísimos los poemas eróticos de contexto burlesco (por ejemplo los documentados en la ya imprescindible antología *Poesía erótica del Siglo de Oro* de Alzieu, Jammes y Lissorgues)[13] en los que una mujer le pide a un hombre que le «arrime su vela», más o menos con estas palabras y con los más diversos objetivos: buscarle una pulga que la está picando, o alumbrarla debajo de las sábanas. Aunque la llama funcione en el soneto como conocido símbolo ígneo de la pasión del amante, también es el objeto que provoca los deseos del poeta, ya que es el vínculo entre, digámoslo así, Aminta y Quevedo, y además crea un cálido clima de intimidad entre los dos. Aminta, ufana, quiere mostrar el color del pelo, en un arranque de orgullo y exhibicionismo, y para quemar un mechón junto al cuello ha tenido que acercar bastante la llama a un hueco formado entre la melena y el propio cuello. La llama, que podría ser la llama amorosa del poeta, se introduce en el hueco del cuello para hacerse sol (por el brillo del pelo). Este hueco es templo de adoración, incendiado por amor como hizo el pirómano Eróstato con el templo de Diana. La metáfora petrarquista *amada = templo* se ve arrasada por el exceso de pasión amorosa. Por la delicadeza de la descripción y la variedad de sugerencias eróticas que pueden apuntarse, este soneto parece ser más de lo que representa en cuanto a la actitud

12. Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núm. 87.
13. Alzieu, Jammes y Lissorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro.*

de la voz poética, inflamada por el empleo por parte de la dama de un determinado objeto, de protagonismo inexcusable, y no meramente anecdótico, para el significado de la composición.

Respecto al pelo, no es mucho suponer que éste se muestre suelto en la imaginación del poeta: el pelo suelto es más fácilmente apreciable en su belleza, y es preferido en las descripciones de la amada, en términos generales. La melena como símbolo erótico de tanta mayor fuerza cuanto más larga y abundante, llega hasta nuestros días y se muestra en otros sonetos amorosos de Quevedo, como el de reconocido contenido erótico «En crespa tempestad del oro undoso», en que el corazón del amante se confiesa «sediento de hermosura / si el cabello deslazas generoso»; o en el *Retrato no vulgar de Lisis,* en que su pelo son «crespas hebras, sin ley desenlazadas». El pelo crespo, leonado, remite a las metáforas de la mujer como fiera, en una ferocidad que se divide entre la aspereza del rechazo y la animalidad sexual a partes iguales. La sugerencia erótica del cabello suelto es fácilmente comprensible, además, si se tienen en cuenta las escasas ocasiones en que una mujer podía mostrarlo de esta manera en la época, lo cual hace pensar en una situación de intimidad con la dama retratada.

Las duras palabras del franciscano Francisco de Osuna describen el tocado, necesariamente cubierto, y alertan contra la desvergüenza del uso de las joyas:

> En la cabeza ponen una cofia labrada, y en los cabellos cintas y rubia color, y en los pechos y cuello gargantillas y gorgueras que cubriendo descubran; y en los brazos y manos manillas y anillos; después toda cercada de un manto curioso y en los pies chapines dorados, porque no haya miembro de los que ver se puede que no predique en otros la lujuria[14].

Las joyas que porta la mujer quevediana, ensangrentadas o no, con que se adorna, embellece, y con las que se identifica, están presentes en otros poemas de sensibilidad erótica. El erotismo en torno a la amada es también para Quevedo un mundo esencialmente lujoso, cebado de un deseo decadente de ocio, galas y riquezas con las que comparar las prendas de la amada. Así, no duda en admitir como provocadores de su pasión los muchos adornos suntuosos y joyas de que se reviste la presencia de la dama. La atención erótica del poeta, atraído por un objeto, en este caso una joya, vuelve a recaer sobre el cuello, parte del cuerpo que queda al descubierto y a la que no se alude ya con inocencia, como veíamos para el soneto de la vela que quemaba el rizo. A propósito de la llama, uno de los tópicos más empleados por Quevedo, pero transformados y superados por la asombrosa agudeza, casi retorcida, de las logradísimas metaforizaciones, es el de la llama de amor. Las imágenes en torno al fuego en que se quema el pecho amante, procedentes de

14. Vigil, 1986, p. 176.

la antigua poesía de cancionero, le sirven a Quevedo para hacer a un objeto luminoso partícipe y provocador de su amor o deseo. En la siguiente composición, la joya juega el doble papel de llamar la atención del amante hacia el cuello, parte erotizada del cuerpo de la amada, y de símbolo ígneo de la fogosa pasión desatada por la propia joya:

Aminta, si a tu pecho y a tu cuello
esa fénix preciosa a olvidar viene
la presunción de única que tiene,
en tu rara belleza podrá hacello.
Si viene a mejorar, sin merecello
de incendio (que dichosamente estrene),
hoguera de oro crespo la previene
el piélago de luz en tu cabello.
Si varïar de muerte y de elemento
quiere, y morir en nieve, la blancura
de tus manos la ofrece monumento.
Si quiere más eterna sepultura,
si ya no fuese eterno nacimiento,
con mi envidia la alcance en tu hermosura[15].

La joya que adorna, de manera eróticamente significativa, el cuello y el pecho de Aminta, es menos peregrina que la belleza de su poseedora y tiene forma de fénix; lo cual ofrece al poeta diversos puntos de comparación y ponderación de la belleza de la protagonista del soneto. Al mismo tiempo, esa fijación por los encantos de la amada está favorecida por el adorno, que cumple perfectamente la llamativa misión que su dueña le tenía reservada. El cabello vuelve a ser mar de luz y hoguera de oro, y las manos, nieve por su blancura; imagen que será reformada mediante el oxímoron que relaciona el fuego del amante con el desdén de la amada, quien cubre sus ojos (motivo también petrarquista) en el soneto que empieza: «Lo que me quita en fuego, me da en nieve / la mano que tus ojos me recata»[16].

Para finalizar este recorrido por la poesía amorosa de Quevedo en torno a los útiles que ponen a la amada en la situación de convertirse en centro de la atención erótica no por su belleza sin más, sino por su actitud y su interacción con esos objetos de que se rodea, hasta el punto de que son estos objetos los que facilitan una aproximación erótica a la figura femenina, suscitando el deseo, examinaremos otros dos sonetos de intención erótica. El primero de ellos es el titulado *A una dama que apagó una bujía y la volvió a encender en el humo, soplándole:*

15. Quevedo, *Poesía original completa,* núm. 305.
16. Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núm. 85.

La lumbre, que murió de convencida
con la luz de tus ojos, y apagada,
por si en el humo se mostró enlutada,
exequias de tu llama ennegrecida,
bien pudo blasonar su corta vida,
que la venció beldad tan alentada,
que con el firmamento en estacada
rubrica en cada rayo una herida.
Tú, que la diste muerte, ya piadosa
de tu rigor, con ademán travieso
la restituyes vida más hermosa.
Resucitóla un soplo tuyo impreso
en humo, que en tu boca es milagrosa
aura que nace con facción de beso[17].

El ardor y el fuego, imágenes de la pasión del amante procedentes de la lírica cortesana y petrarquista, están en la poesía amorosa de Quevedo «desautomatizados»[18], y pasan a cobrar su propio significado: el referido al amor constante. Son numerosos los poemas en los que Quevedo encarece su llama de amor como inextinguible, resistente al hielo, a la nieve o al «agua fría», voraz y autoalimentada. El soneto que acabamos de leer constituye una recreación especial de ese tema quevediano: el poeta se dirige a la dama explicándole que la muerte de la llama y su resurrección se han debido a sus ojos y a su boca, respectivamente. Los ojos matan con su luz la más débil luz de la bujía, pero la boca, con su aliento, la resucita, porque su beso excita el fuego, es decir, la pasión erótica, en el poeta y en el objeto, con el que aquél queda identificado.

De entre las alusiones que pueden hacerse a la boca en nuestra poesía áurea, podemos distinguir las que se hacen a la boca cerrada, normalmente dibujo o comparación con la serie de metáforas extraídas de la poesía petrarquista, de otras, más especiales, en las que la boca del ser amado aparece abierta. Esta representación de la boca abierta o entreabierta exhibe cuanto por ella puede salir, ya sea la risa, la saliva o el aliento. Parece claro que hacer hincapié en una descripción de la boca desde el punto de vista sensorial o sensual aporta una indudable carga erótica al poema en cuestión. Góngora, en un soneto de advertencia contra el amor, que suena indefectiblemente falsa, mencionaba que el atractivo de la dama consistía en «La dulce boca que a gustar convida / un humor entre perlas distilado»[19]; y Aldana ya repetía en el soneto que empieza «¿Cuál es la causa, mi Damón, que, estando»[20], una idea del beso como intercambio del aliento entre los amantes:

17. Quevedo, *Poesía original completa,* núm. 309.
18. Pozuelo Yvancos, 1970.
19. Góngora, *Antología poética,* núm. 1584.
20. Aldana, *Poesías castellanas completas,* núm. XVIII.

y que el vital aliento ambos tomando
en nuestros labios, de chupar cansados
en medio a tanto bien, somos forzados
llorar y suspirar de cuando en cuando

Idea que ya se encuentra en un soneto anónimo del siglo xvii recogido en *Poesía erótica del Siglo de Oro*[21], cuyo segundo cuarteto reza:

Bésame cien mil veces cada día,
porque, encontrando aliento con aliento,
salgan de aqueste intrínseco contento
dulce suavidad, dulce armonía.

Así pues, el soplo de la boca de la amada quevediana no puede ser sino el aliento de un beso que ruboriza la llama ya apagada; ¿qué no hará con el fuego ya de por sí encendido del pecho del poeta? En este caso el objeto intermediario entre la dama y el poeta que erotiza la composición se identifica con la voz poética en una traslación metafórica no explícita.

El poeta desea ser el objeto en contacto con la dama en el soneto *A una niña muy hermosa que dormía en las faldas de Lisi*. Esta vez no es el poeta quien sueña, como en el soneto «¡Ay, Floralba! Soñé que te… ¿dirélo?»[22]; sino que se regodea en la envidia de la niña dormida, y fantasea con la idea de cómo sería su sueño en las faldas de Lisi:

Descansa en sueño, ¡oh tierno y dulce pecho!,
seguro (¡ay, cielo!) de mi enojo ardiente,
mostrándote dichoso y inocente,
pues duermes, y no velas, en tal lecho.
Bien has a tu cansancio satisfecho,
si menor sol, es más hermoso Oriente,
en tanto que mi espíritu doliente
de envidia de mirarte está deshecho.
Sueña que gozas del mayor consuelo
que la Fortuna pródiga derrama;
que el precio tocas que enriquece al suelo;
que habitas fénix más gloriosa llama;
que tú eres ángel, que tu cama es cielo,
y nada será sueño en esa cama[23].

La niña, dormida, quieta y por tanto ajena a la situación vivida, bien podría considerarse un «objeto» del entorno de la amada, puesto que lo importante es que su presencia ayuda a construir un cuadro de belleza a los ojos del poeta, que centra de nuevo su atención erótica y que

21. Alzieu, Jammes y Lissorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, núm 100.
22. Quevedo, *Un Heráclito cristiano*, núm. 92.
23. Quevedo, *Un Heráclito cristiano*, núm. 139.

funciona dentro del poema de una manera idéntica al reclamo sobre la belleza que ejercían las joyas o los objetos en manos de la amada.

Aunque es claro que la voz poética se refiere a la niña que anuncia el título en los dos primeros cuartetos, podría ser que en los tercetos Quevedo introdujese una variación: ¿está hablando con la niña que duerme, o consigo mismo? En el segundo terceto, aparentemente exhorta a la niña a soñar con lo que ella misma está viviendo, pero, si habla consigo mismo, puede que se inste a imaginar cómo sería encontrarse en el lugar de la niña dormida, donde la dama prodiga llama de amor que no quema al amante-fénix; en una cama en la que «nada será sueño», verso final cuajado de significado erótico, en que la cama es ya el consabido y gongorino «campo de plumas».

En definitiva, he querido hacer un repaso por una serie de sonetos amorosos de Quevedo en que la presencia de un objeto se erige en centro de la composición, para situar a la amada en un entorno tal que le brinde la oportunidad de mostrarse en movimiento y, con ello, hacerse deseable al poeta y al lector. Por otro lado, he querido reflexionar sobre el empleo de esos objetos del entorno cotidiano de la dama con un simbolismo más allá del costumbrista, que prestan un sutil erotismo a las composiciones en que aparecen, y que son parte de la descripción tanto del mundo de la dama, como de los sentimientos del poeta. No es, a estas alturas, mucho decir que la poesía de Quevedo es siempre más de lo que parece.

Bibliografía

Aldana, F. de, *Poesías castellanas completas,* ed. J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 2000.

Alonso, D., *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos,* Madrid, Gredos, 1971.

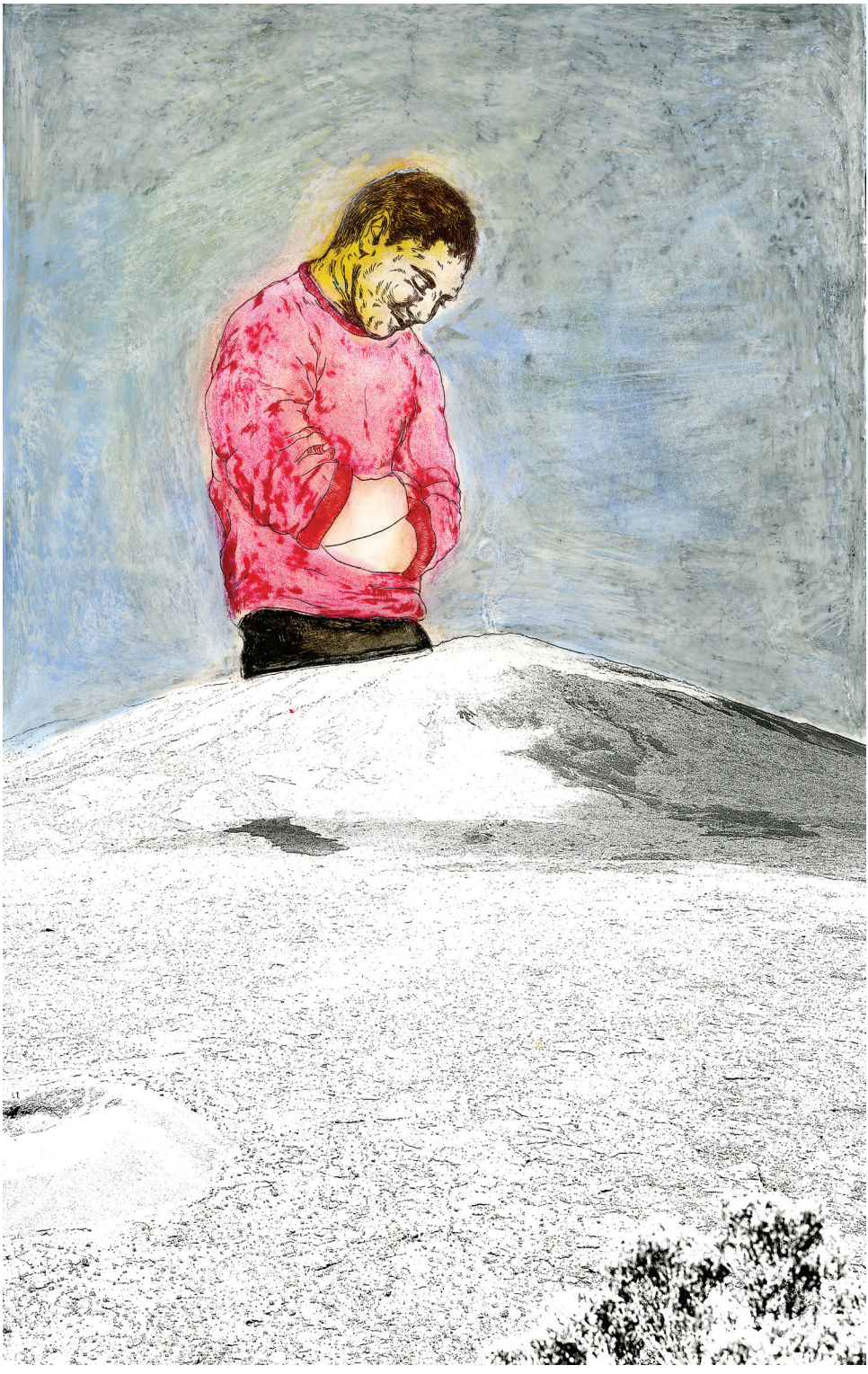
Alzieu, P., R. Jammes e Y. Lissorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro,* Barcelona, Crítica, 1984.

Góngora, L. de, *Antología poética,* ed. A. Carreira, Madrid, Castalia, 1986.

Krabbenhoft, K., «Quevedo y Proclo. Lectura ontológica del soneto "Si quien ha de pintaros ha de veros"», *La Perinola,* 14, 2010, pp. 247-258.

Pozuelo Yvancos, J. M., *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo,* Murcia, Universidad de Murcia, 1970.

Quevedo, F. de, *Un Heráclito cristiano, Canta a sola Lisi y otros poemas,* ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.

Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 2004.

Vigil, M., *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII,* Madrid, Siglo xxi, 1986.