Quevedo y su elogio de la lectura

Antonio Carreira

El soneto «Retirado en la paz de estos desiertos» es uno de los pocos de que existe borrador autógrafo, encontrado por Astrana Marín en las guardas de un ejemplar del *Trattato dell'Amore Humano*, de Flaminio Nobili (Lucca, 1569), y transcrito en su edición de *Obras completas* de Quevedo, como nota al texto definitivo[1]. J. O. Crosby pudo localizar el impreso en la British Library, no sin esfuerzo, ya que está catalogado entre los manuscritos («Additional ms. 12.108»), y ofreció un facsímil de dos de los autógrafos, entre ellos el que nos interesa, haciendo de él un estudio pormenorizado, si no siempre certero[2]. En 1969 don José Manuel Blecua publicó el primer volumen de la *Obra poética* de Quevedo, donde, con el núm. 131, reproduce el soneto en la versión del *Parnaso*, la transcripción del borrador, los epígrafes de los testimonios y las notas de González de Salas. En 1992 Alfonso Rey hace lo mismo en su edición de la *Poesía Moral*, omitiendo las variantes tachadas en el ms. y aportando notas propias y ajenas[3]. Darío Villanueva, en un estudio reciente, cita y aprovecha los trabajos mencionados, más los de Emilio Carilla y Luisa López Grigera, y analiza el poema con perspectiva genética y amplio despliegue de teoría literaria, para lo cual reproduce de nuevo el manuscrito de la versión primitiva y su transcripción por J. O. Crosby, así como la página 115 del *Parnaso Español*, donde figura la versión definitiva, en esta forma[4]:

---

[1] *Verso*, Madrid, Aguilar, 1932, pp. 424-425.

[2] *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid-Valencia, Castalia, 1967, láms. 1-2 y pp. 40-41.

[3] Francisco de Quevedo, *Poesía Moral* (*Polimnia*), ed. crítica y anotada por Alfonso Rey, Madrid-London, Támesis, 1992, pp. 105 y 266, respectivamente.

[4] *La poética de la lectura en Quevedo*, Manchester, University, 1995, 46 pp. + 3 láms.

Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos, pero doctos libros ju*n*tos,
vivo en conversación co*n* los difuntos,
i escucho con mis ojos a los muertos.

Si no siempre entendidos, siempre abiertos, 5
o enmiendan, o fecunda*n* mis assuntos;
i en músicos callados contrapuntos
al sueño de la vida hablan despiertos.

Las Grandes Almas, q*ue* la Muerte ausenta,
de injurias, de los años vengadora, 10
libra, ô gran don Ioseph, docta la Emprenta.

En fuga irrevocable huie la hora;
pero aquella el mejor Cálculo que*n*ta,
que en la lecci*ón*, i estudios nos mejora.

Poco queda por decir de un soneto sin mayores complicaciones –su única cita recóndita la aclara González de Salas[5]–, y que, en efecto, mejora notablemente en la versión del *Parnaso Español* respecto al *Urtext* conservado. Villanueva lo ha puesto en relación con uno del mismo Quevedo a la libropesía[6], otro de Góngora cuyo primer terceto alude a la lectura, y varios textos más para documentar la sinestesia del v. 3, el elogio de los libros y su contenido imperecedero así en la literatura como en la pintura; luego se extiende a repasar las modernas teorías acerca de la referencialidad de la lírica, y añade consideraciones filosóficas sobre la escritura que llevan de Platón a Gadamer a través de Petrarca, Ausiàs March, el *Leal Conselheiro*, Montaigne, Shakespeare, McLuhan, y otros muchos autores, tantos que, si se nos permite la irreverencia, podríamos recordarle al profesor Villanueva sus propias palabras, según las cuales «en este orden de cosas, la superabundancia podía ser tan lesiva para la cultura como la escasez» (p. 19). Seguiremos, pues, ahora la vía purgativa, ya que nuestro propósito, más modesto, consistirá en examinar elementos menores del poema aún susceptibles de discusión desde una perspectiva exclusivamente filológica.

Sea el primero un pequeño lapsus en que incurren Astrana, J. M. Blecua y D. Villanueva cuando atribuyen a este soneto el epígrafe «Desde la Torre». El último va más lejos al señalar culpable:

---

[5] La de vv. 13-14, procedente de Persio, II, 1 (o Marcial, IX, 52). Otra, del v. 12, es el topos virgiliano de las *Geórgicas*, como señala Villanueva, aunque más cerca tendría Quevedo el *fugit hora* del propio Persio, V, 153.

[6] Lo habíamos recordado al publicar otro anónimo «a los señores de título que hicieron librerías, a exemplo de D. Bernardino de Velasco i Tovar, Condestable de Castilla». Cfr. A. Carreira, *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, p. 279.

> González de Salas, que con toda certeza es ese «gran don Ioseph» apostrofado en el verso 11, fue quien puso en la versión impresa el título –bien romo, por cierto– *Desde la Torre*, que se refiere a la Torre de Juan Abad, el feudo de Quevedo situado en la Mancha, cerca ya de la Sierra Morena, y añade en *El Parnaso español* este epígrafe que contextualiza el poema: *Algunos años antes de su prision ultima, me enbio este excelente Soneto desde la Torre* (p. 6).

La cosa no es del todo exacta: «la versión impresa» y la del *Parnaso español* son la misma, y el epígrafe *Desde la Torre* tiene un origen mucho más moderno: se debe a Fernández-Guerra y Menéndez Pelayo, quienes en su edición confiesan:

> En la primera edición tiene este soneto el siguiente epígrafe en que habla, a todas luces, D. Jusepe Antonio: «Algunos días antes de su prisión me envió este excelente soneto desde la Torre». *Nosotros le hemos puesto por epígrafe estas últimas palabras;* Janer, siguiendo una antigua edición de Bruselas, le puso estotro epígrafe: «Gustoso el autor con la soledad y sus estudios, escribió este soneto»[7].

Es sabido que los poetas áureos rara vez titulaban un poema breve, y, si alguna vez lo hacían, tanto ellos como los lematistas solían mostrar algo más de respeto por la sintaxis que el epígrafe efectivamente romo con que el soneto circula. En la página citada del *Parnaso Español* es obvio que no hay tal cosa. Como, también, que el borrador carece de título, contra lo que dan a entender Crosby y Alfonso Rey, cuando anteponen al soneto las palabras allí anotadas por el poeta: «Comerzio de difuntos». «Contrapuntos». Ambas expresiones, lejos de constituir una frase, de sentido bien problemático, parece claro que fueron escritas en diferentes momentos: la última palabra se ha trazado con letra más pequeña, muy separada de la palabra anterior, en línea algo más alta, y así las transcribe Villanueva. No es, por tanto, que el epígrafe se limite «a nombrar o a repetir cierta imagen u objeto sacados del texto del poema», como opina Crosby, sino que, en sus mismas palabras, «a Quevedo no le interesaban los epígrafes» (p. 40).

---

[7] *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas*, edición crítica, ordenada e ilustrada por D. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, de la Real Academia Española, con notas y adiciones de D. Marcelino Menéndez y Pelayo, de la misma Academia. Tomo tercero, y segundo de las poesías, Sevilla, Bibliófilos Andaluces, 1907, p. 427. La transcripción del epígrafe, nada rigurosa ya que omite una palabra, se corresponde con otra aún peor del hexámetro de Persio, y con un error en v. 6 –*secundan* por *fecundan* que pasó a la edición de Astrana y podría deberse a considerar errata la lección original. Pero, aparte de que *secundar* no figura siquiera en el *Diccionario de Autoridades*, el autógrafo demuestra que la letra inicial es una efe, que entonces hacía Quevedo con el trazo inferior muy desviado a la izquierda y unida a la letra siguiente, a diferencia de la ese. Bien podía ser esta la edición donde el adjetivo *crítica* empezó a usarse alegremente en nuestro país.

Estamos, pues, ante dos finales de verso que el autor habrá apuntado en la cabecera del papel –una vez concebida la primera idea, pero acaso antes de ponerse a escribir– y luego aprovechó en los cuartetos. Las distintas fases por que pasó el borrador pueden confirmarse también por la vacilación entre *Joseph* (v. 2) y *don Juan* (v. 11), luego resuelta en favor de González de Salas.

Igualmente de Crosby procede otro pequeño error –a nuestro juicio–, que, como siempre ocurre, se perpetúa en la edición de Blecua y en el trabajo de Villanueva: según su lectura del ms., alguna redacción desechada del verso 11 contuvo la expresión «i musica» (Crosby), o «i en musica» (DV), que no logramos descubrir en el facsímil. El hecho tiene su importancia, por lo que luego se dirá de las reiteraciones que el poeta procuró evitar, sin conseguirlo del todo. El lexema difícilmente hallaría cabida en el primer terceto, ya que aparece en el v. 8 del borrador («músico silenzio»), y de allí pasó al 7 de la versión definitiva («músicos callados contrapuntos»), no precisamente para mejorarlo, sino para dar lugar a un v. 8 más logrado[8]. El propio González de Salas creyó necesario apoyar el pleonasmo del v. 7 con una nota peregrina e inaceptable: «Entiende, que también los poetas». Solo faltaba que, en su elogio de la lectura, Quevedo, además de restringirla a los impresos, la limitase a los poéticos.

El soneto en cuestión recibe, por parte de Villanueva, varios encomios que el análisis intenta fundamentar: *admirable* (pp. 2, 8, 17), *pieza prodigiosa* (p. 25), *estructura muy hábil* (p. 26), *pieza maestra* (p. 42). No vamos a disentir de tales juicios, que suscribirá cualquier lector igual de entusiasta. Si acaso, habremos de atenuarlos algo, ya que nuestra lectura de la obra poética de Quevedo parte de un supuesto poco ortodoxo que en otra ocasión, con más espacio, se tratará de justificar. En pocas palabras, creemos que el poeta, ocupado en muchas tareas relacionadas con sus aspiraciones políticas –incluyendo en ellas sus tratados doctrinales–, dedicó escaso tiempo a pulir una obra poética ingente, mantenida en secreto durante largos años en espera de esa lima que no había de llegar nunca[9]. En casi un millar de poemas,

---

[8] El término *contrapunto* está usado aquí como tecnicismo musical: el movimiento horizontal de dos o más voces cuya superposición origina armonía que al menos en el arsis de cada compás debe ser consonante. El epíteto *músico* no añade nada, ni siquiera para formar el oxímoron, que ya existía en la versión inicial. Tampoco las expresiones de este v. 7 tienen que ver con el ritmo, contra lo que afirma Federico Bravo en su reciente estudio del soneto («El placer del escritor. Por una teoría de la cita», *Bulletin Hispanique*, XCVII, 1995, pp. 361-374; cfr. p. 366).

[9] Cfr. nuestro estudio «Quevedo en la redoma: análisis de un fenómeno criptopoético», en VV. AA., *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, ed. de L. Schwartz y A. Carreira, Málaga, Universidad, 1997, pp. 229-247.

de los que se publicaron muy pocos en vida del autor, y menos aún con su nombre, es natural que haya de todo: poemas logrados, poemas razonablemente acabados, otros escritos de una sentada y necesitados de revisión, borrones propiamente dichos y hasta apócrifos. Porque, al morir Quevedo, todo ello pasó a manos de González de Salas, luego el último tercio, aún inédito, a Pedro Aldrete, y fue por ambos considerado de nivel similar: algo que nunca hubiera hecho el poeta, de haber podido disponer su obra para la imprenta, pero que sus albaceas debían asumir. Esto se ve con nitidez en la poesía amorosa: entre don Francisco y don Jusepe se las arreglaron para aislar, como dedicado a Lisi, lo mejor del conjunto, dejando aparte un largo centenar de poemas, entre los cuales hay varios muy medianos[10]. A nuestro parecer, la virtud militante del quevedista por oficio hace un flaco favor al poeta cuando habla solo de sus poemas mejores –que es lo habitual en la sección amorosa–, pasando por alto los demás, o haciendo la vista gorda ante sus fallos.

D. Villanueva, sin ser quevedista *full time*, dedica buena parte de su opúsculo a lamentar que algunos tratadistas no hayan conocido el soneto «Desde la Torre» –llamémosle así para abreviar–, porque hubieran encontrado en él un antecedente de sus teorías: McLuhan, Emilia N. Kelley, Danièle Sallenave, Emilio Lledó y Hans Georg Gadamer no recuerdan, en efecto, el soneto de Quevedo, no sabemos si por no conocerlo o porque no les llamó la atención. En cuanto al contenido, el mismo estudioso rastrea sus antecedentes en el *Fedro* platónico, en Petrarca, Maquiavelo y otros. Porque lo que hace Quevedo con la *emprenta* es una sinécdoque más: en las bibliotecas de su tiempo eran tan frecuentes los impresos como los libros «de mano», es decir, los manuscritos, y tanto unos como otros permitían el diálogo con «las grandes almas que la muerte ausenta». El propio Villanueva, con buen acuerdo, introduce el término *escritura* en su resumen del poema: «¿Qué nos propone Quevedo? Que las grandes almas de los que fueron sabios perviven gracias a la escritura y a la imprenta» (p. 37). Curtius, que tampoco cita el soneto, ha señalado en cambio un pasaje bíblico (*Daniel* XII, 3) donde se dice que los doctos relucirán en el firmamento, y otro de Proclo que presenta los libros como despertadores de almas: lo mismo que viene a decir el segundo cuarteto de nuestro poema cuando afirma que los libros «al sueño de la vida hablan despier-

[10] Prescindimos ahora de los veintitantos que no le pertenecen, y que enumeramos en nuestro artículo «Elementos no petrarquistas en la poesía amorosa de Quevedo», en VV. AA., *La poésie amoureuse de Quevedo*, textes réunis par Marie-Linda Ortega, París, École Normale Supérieure de Fontenay-Saint Cloud, 1997, pp. 85-100.

tos»[11]. No es, por tanto, en la sustancia del contenido donde se encuentra idea alguna original, ni tampoco era el eruditísimo González de Salas el más necesitado de que se le recordase la utilidad de la lectura.

La clave del poema, como bien ha visto D. Villanueva (p. 21), está en la forma del contenido: la metáfora de la lectura como *conversación*, desarrollada en el primer cuarteto. Una conversación con los difuntos, con el más allá, que, por un lado, es la única posible a quien vive «retirado en la paz de estos desiertos», cual nuevo eremita –connotación no señalada que conviene tener presente–, y, por otro, que posibilita la metáfora complementaria del segundo cuarteto: «en músicos callados contrapuntos». Una metáfora no del todo bien explicada, a nuestro entender, por D. Villanueva, quien parafrasea que los libros nos hablan «en contrapuntos musicales y silentes a la vez» (p. 37). Antes hemos apuntado el leve pleonasmo que encierra el v. 7, y de dónde procede, a la vista del borrador –Quevedo escribió en principio «callados contrapuntos», un oxímoron suficientemente expresivo de su idea–, y en nota 8 hemos recordado la definición del tecnicismo que usa aquí Quevedo con plena conciencia. No es que los libros nos hablen en contrapuntos, es decir, formando contrapuntos, sino dentro de ellos, pues la conversación, imagen de la lectura, es ella misma el contrapunto: superposición o alternancia de dos voces silenciosas, la del autor, que habla a través de su libro, y la del lector, que lo escucha y le redarguye[12]. Para que los libros nos hablaran *en contrapuntos* se necesitaría apelar a un tipo de lectura en que se salta de uno a otro: y aunque la máxima humanística dice que *liber librum aperit*, la coherencia con la imagen principal hace preferir la idea de la lectura como dialogismo entre autor y lector. El contexto de la frase en el borrador aclara lo dicho: «Los libros que, en callados contrapuntos, están despiertos al músico silencio, o enmiendan, etc.». Ahí el complemento de modo funcionaba bien: los libros, en esos contrapuntos que son las lecturas, están despiertos. Pero como la siguiente expresión, «al músico silencio», hacía doble redundancia con la frase «callados contrapuntos», el poeta la redujo a redundancia simple en la versión final: «músicos... contrapuntos». Y al sustituir el verbo *están* por *hablan* re-

---

[11] *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de M. Frenk y A. Alatorre, México, FCE, 1955, pp. 670 y 431. Para las reflexiones de Lope sobre el asunto, F. Bravo remite oportunamente al trabajo de Aurora Egido «Escritura y poesía. Lope al pie de la letra», *Edad de Oro*, XIV, 1995, pp. 121-149.

[12] «Es mi tesis que nuestro poeta tematiza estructuralmente, por así decirlo, su concepción de la lectura como una conversación activa entre quien lee y está vivo y el que escribió y ya ha muerto», aclara Villanueva en p. 42, sin aplicar la idea a la imagen del contrapunto sino al primer terceto.

dujo también su sentido al complemento de modo: «hablan... en callados contrapuntos» dificulta, como se ha visto, la percepción de la imagen, que solo puede conservar su valor musical originario. La tendencia de Quevedo al pleonasmo en su obra poética es muy notoria, aunque no se haya destacado, que sepamos, en un autor que en los manuales pasa por dechado de concisión. A nuestro modo de ver, se debe a su forma de trabajar, con las ideas abriéndose camino por una verbosidad frondosa que permite al poeta rellenar los moldes métricos, en espera de esa labor de lima a que aludimos más arriba, y que cuando no se produce, o se hace de prisa, deja huellas dañinas para la economía del poema: una de ellas, el pleonasmo. D. Villanueva (p. 24) ha detectado el más llamativo del soneto en el v. 12: «en fuga irrevocable huye la hora», que contiene uno poco justificable, pues *fuga* y *huir* son lexemas con sentido y etimología comunes. Pero hay otros, aparte el ya citado de v. 7, a veces disfrazados de hendíadis: la de vv. 3-4 es muy clara, subrayada como está por el isocolon y los sinónimos *difuntos / muertos*. Tampoco *la lección* y los *estudios* del v. 14 acaban de ser ideas suficientemente dispares. El propio Crosby reconoce que en el v. 14 «Quevedo suprimió *mente*, y repitió con *estudios* la idea de *lección*, creando así un verso final cuya estructura bimembre remedia en parte la falta de imágenes altamente afectivas» (p. 41), lo cual no le impide afirmar que el poeta «logró apretar y concentrar la expresión, suprimiendo la repetición y la duplicación» (*op. cit.*, p. 40); como vamos comprobando, aún se podía apretar más.

Respecto a otros lugares, D. Villanueva recoge sugerencias que creemos discutibles. El v. 3, en la versión primitiva, decía: *bibo con el comerzio de difuntos*, frase cuyas palabras centrales se cambiaron luego, lo que comenta así J. O. Crosby: «Quizá le pareció que encerraba demasiados matices mercantiles, matices que con razón quería desterrar por completo del poema» (*op. cit.*, p. 40), idea que Villanueva acepta: «Sustituye *comerzio*, de ingratas resonancias mercantiles, por *conversación*» (p. 21). Puede ser esa la causa. De todas formas, la palabra era poco usual en la época: Covarrubias no la registra, Cervantes ni Góngora tampoco, y Quevedo, en su poesía, la usa dos veces[13], ambas en su sentido latino de 'comunicación'; una de ellas, en el soneto amoroso «Si mis párpados, Lisi, labios fueran», recordado por Villanueva en p. 22, y donde la connotación mercantil, si existiera, sería aún menos pertinente: «De invisible *comercio* mantenidos, / y desnudos de cuerpo, los favores / gozaran mis potencias y sentidos». En este soneto moral, donde *cálculo* es un puro cultismo cuyo significado

[13] Según los *Índices de la poesía de Quevedo* publicados por S. Fernández Mosquera y A. Azaustre Galiana, Barcelona, PPU, 1993.

('piedrecilla', sin la acepción de 'cómputo' que añade Villanueva, p. 28) y sufijo diminutivo sirven de correlato al *lapillo* usado por Persio, nada tendría de extraño el cultismo *comercio* en su sentido originario. El motivo del cambio habrá sido el antes apuntado: la imagen de la conversación era necesaria para sostener la del contrapunto.

Al encontrar «alto valor polisémico» en el v. 5, «Si no siempre entendidos, siempre abiertos», D. Villanueva (p. 23) admite la interpretación, que se nos antoja excesiva, de Marie Roig-Miranda:

> *Entendidos* signifie 'compris' (par le poète), mais peut-être aussi 'intelligents' si les livres sont personnifiés; *abiertos* a un sens concret mais est peut-être aussi une correction du deuxième sens de *entendidos:* s'ils ne vont pas au fond des choses (par leur entendement), leur ouverture d'esprit peut permettre au poète de corriger, de nourrir sa propre réflexion. Ce deuxième sens («même s'ils ne sont pas profonds, ils ouvrent toujours l'esprit») ne détruit pas le sens premier («même si je ne les comprends pas toujours, je les consulte toujours») mais s'ajoute à lui, permettant une autre interprétation[14].

A nuestro juicio, no hay tales bisemias en ese verso. Si las hubiera se destruiría la correlación existente con el v. 2 («con pocos, pero doctos libros juntos»), donde se oponía la calidad a la cantidad. Ahora, en el 5, se contrapone la intención a la comprensión: los libros, aunque no siempre se entiendan a derechas, están siempre abiertos para que la conversación prosiga. Los libros no 'sabios' o no 'inteligentes' (Villanueva), aun comprendidos, difícilmente serían aptos para enmendar o fecundar los asuntos de nadie o hablar al sueño de la vida. Es siempre doloroso podar las acepciones y connotaciones de un término, pero en la poesía clásica hay que hacerlo si no se quiere perder de vista el hilo racional que encierra y la coherencia de sus estructuras retóricas[15].

Veamos ahora el pasaje más problemático, que es el primer terceto, cuyo orden inverso analiza Villanueva como conclusión. Antes (p. 23), deja constancia del esfuerzo, visible en el borrador, que costó a Quevedo plasmar su idea: «El primer terceto muestra en el autógrafo un considerable trabajo de búsqueda expresiva, y es fácil de compren-

---

[14] *Les sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution,* Nancy, Presses Universitaires, 1989, p. 167.

[15] Ver para esta cuestión de los límites interpretativos en Quevedo, I. Arellano, «Quevedo: lectura e interpretación», en S. Fernández Mosquera (coord.), *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios,* Santiago de Compostela, Universidad, 1995, pp. 133-160. De ello trata nuestro artículo «Defecto y exceso en la interpretación de Góngora», en VV. AA., *Comentario de Textos Literarios,* I, ed. de M. Crespillo y J. Lara Garrido, Málaga, Anejo IX de *Analecta Malacitana,* 1997, pp. 127-145. La bisemia propuesta por Roig-Miranda es asimismo rechazada por F. Bravo *(op. cit.,* p. 369, nota 33), quien encuentra, en cambio, otra no menos dudosa en la lección de v. 14 (p. 364).

der, pues en él reside el eje de todo el poema». Prescindamos de todo ese proceso en que se supone sumido al lector, que primero toma por sujeto a «las grandes almas» y luego rectifica: cualquier conocedor de la poesía áurea sabe que, en la lectura, es preciso mantener en suspenso la construcción gramatical, hasta que cada pieza define su función sintáctica. Subsiste cierta ambigüedad, pues el mismo Villanueva reconoce que el término *vengadora* podría aplicarse a *muerte:*

> El verso segundo de la estrofa produce desconcierto, cuando no estupor, en el que lee. No hay predicado verbal, y sí un calificativo, *vengadora*, que bien podría estar concertado con la *muerte* del verso anterior: 'muerte vengadora'. Pero, ¿de las injurias de los años? No parece plausible; la Parca no nos vengaría de la huida del tiempo, pues al contrario se alía con él en contra nuestra.

Pero, al fin, el sentido se manifiesta: «es la imprenta la que al producir los libros doctos que los difuntos sabios han escrito quien, vengadora, libra de las injurias de los años –la desaparición primero, el olvido después– a las grandes almas que fueron ausentadas por la muerte» (p. 43). El problema estriba en que las puntuaciones son discrepantes; Blecua puntúa:

> Las grandes almas, que la muerte ausenta,
> de injurias de los años, vengadora, 10
> libra, etc.

Alfonso Rey suprime la coma interna del v. 10:

> Las grandes almas, que la muerte ausenta,
> de injurias de los años vengadora, 10
> libra, etc.

Y Quevedo, por su parte, no sabemos qué habrá hecho, aunque podemos barruntarlo. El terceto, en el borrador, carece de puntuación, para lo que ahora nos interesa. Queda, pues, la edición del *Parnaso,* como único testimonio de su voluntad:

> Las Grandes Almas, *que* la Muerte ausenta,
> de injurias, de los años vengadora, 10
> libra, etc.

La lectura de Villanueva, según se ha visto, da por buena la puntuación de Blecua, que aísla el término *vengadora,* contra lo que se deduce de la princeps, y contra lo que propone Rey. Ello mismo es indicio de que sigue sin estar clara la construcción del pasaje. Endere-

zando la anástrofe del v. 10 y apurando las posibilidades, resultan tres lecturas:

Oh gran don Josef, la emprenta, docta,
1) vengadora, libra las grandes almas... de injurias de los años (Bl, DV).
2) vengadora de injurias de los años, libra las grandes almas... (A. Rey).
3) vengadora de los años, libra de injurias las grandes almas... *(Parnaso)*.

A estas se pueden añadir las resultantes de aplicar *vengadora* a *muerte:*

4) libra las grandes almas que la muerte, vengadora de injurias de los años, ausenta.
5) libra las grandes almas que la muerte, vengadora, ausenta de injurias de los años.

Estas últimas no son tan improbables como parece a primera vista. Es cierto que la muerte no venga de injurias temporales, sino que culmina su obra. Pero también lo es que, dentro de una perspectiva neoestoica, la muerte libera de los males terrenos. Quedaría entonces un aparente pleonasmo: la imprenta acabaría de librar a los ilustres a quienes la muerte ha hecho desaparecer (4.ª) o ha librado ya de sufrimientos (5.ª). La quinta lectura presenta además el inconveniente de la 2.ª, adoptada por A. Rey, que deja sin régimen al verbo *librar:* la preposición *de*, usurpada por otro término que la requiere: *vengadora*. La 1.ª, de Blecua-Villanueva, hace exactamente lo contrario: deja sin régimen a *vengadora* –encerrada entre comas–, para otorgárselo a *libra*. Vengadora, ¿de qué? Volvamos por un momento al verbo *librar*. Según Crosby, «encierra mejor los matices de supresión o injusta cárcel que han sufrido las voces del pasado» (p. 41). No acertamos a ver tales matices en el resto del poema, pero ahí queda esa opinión como prueba de que el sentido literal del terceto dista de ser tan diáfano como se pensaba. Hay aún una posibilidad, que vamos a exponer en forma sumaria. *Librar* es un verbo que los diccionarios definen de modo incompleto. Curiosamente, es también una voz cuyo uso o abuso Quevedo censura a Góngora: «pulsa, ostenta, *librar*, adolescente», figura en la «Receta para hacer *Soledades* en un día», v. 7 (ed. Blecua, núm. 825), aunque él no se priva de emplearla en un poema:

Hágase entre todos cuenta
a cómo nos cabe el chico,
que lo que a mí me tocare
libraré en el Anticristo.

(Ed. Blecua, núm. 732).

Es claro que no se trata del verbo *librar de*, común en la época, sino de otro más culto: *librar en*. Este verbo, cuya etimología es *libra*, y no *liberare*, con ese régimen, con *sobre*, o sin ninguno, tiene un sentido restringido a operaciones mercantiles (como *libranza* o *libramiento)*. Pero se usó también con el significado general de 'dar, entregar', a veces 'depositar la confianza'. Véanse los ejemplos reunidos por Fernández Gómez en Cervantes, o por Alemany en Góngora[16]. Podría entenderse, entonces, que el terceto de Quevedo, puntuado según lo hace Blecua, significa que la imprenta, vengadora, etc., nos *entrega* las grandes almas desaparecidas. La dificultad está en que tampoco va acompañado de la preposición habitual *en*, y sin ella el verbo recupera su sentido de 'poner en libertad' destacado por Crosby.

Dicho esto, examinemos la lectura que falta, que es la del *Parnaso:* en ella, la imprenta, vengadora *de* los años, libra *de* injurias las grandes almas, etc. Como se ve, don Francisco o don Josef tuvieron buen cuidado de puntuar asignando su régimen a cada uno de los términos que lo exige: *vengadora* y *libra*. *Vengadora de los años* contendría, así, una sinécdoque más, y sería equivalente a 'que toma venganza del tiempo', mientras que *libra de injurias* significaría, como quiere Villanueva, 'salva del olvido'. La imprenta, librando del olvido a los grandes hombres, los venga del paso del tiempo, que los hizo desaparecer del mundo. El sentido general, como dijimos arriba, estaba claro desde el primer momento: no en cambio el sentido literal, la construcción gramatical del pasaje, ambiguo por el forcejeo a que dio lugar el terceto, y por el escaso rigor con que las ediciones corrientes suelen puntuar los textos clásicos.

---

[16] Cfr., solo en este autor: «librándome el lenguaje en el concento» (tercetos «Mal haya...», v. 26); «librada en un pie toda sobre él pende» (*Polif.*, 258); «libra en la falda, en el coturno ella» (*Sol.* I, 546); «su vista libra toda el extranjero» (*ibid.* II, 930); otros aparecen en letrillas, romances y cartas. Según Corominas-Pascual, «en la ac. 'expedir una orden de pago' [Nebr. «librar dineros»] parece ser calco del cat. *lliurar* o fr. *livrer*, donde se halla la ac. 'entregar', que es básica de esta». En la continuación del *Diccionario de construcción y régimen*, de R. J. Cuervo (vol. VI, Santafé de Bogotá, 1993), es excusado buscar nada relativo a régimen o construcción, por la laxitud con que se manejan tales conceptos. F. Bravo, que no se plantea problema alguno en cuanto a la puntuación y al sentido del primer terceto, señala el curioso quiasmo paronomástico que forma la expresión *libra ... docta* (v. 11) con los *doctos libros* de v. 2 *(op. cit.*, pp. 369-70).