

## APORTACION AL ESTUDIO DE LA LENGUA POETICA DE FEIJOO. (ANÁLISIS DEL POEMA *DESENGAÑO Y CONVERSION DE UN PECADOR*)

Por Isabel VISEDO ORDEN

Pese a los esfuerzos realizados por la crítica actual para aproximarse o revisar todos los problemas planteados por la Literatura del siglo XVIII, hay todavía muchas zonas inexploradas auténticas «selvas vírgenes», que ofrecen al estudioso una gran maraña de textos parcialmente desconocidos y de interpretaciones contradictorias. Este es, sin duda, el caso de la obra poética de Feijoo. El olvido es justificable, la enorme trascendencia de su obra en prosa ha hecho palidecer la importancia de su poesía, a este hecho hay que sumar el desprestigio de este género de la primera mitad de siglo que ha alejado a los posibles investigadores del tema. Todo ello ha contribuido a que el Padre Feijoo poeta sea, en el mejor de los casos, tan solo un nombre más entre el «sinfin» de cultivadores de la poesía de estos años.

Esta comunicación no pretende ser el estudio definitivo de la obra poética de Feijoo. Se trata, tan sólo, de una pequeña aportación cuyo fin estará alcanzado si consigue poner de manifiesto la importancia de esta faceta de la obra feijoniana (1).

Hasta hoy carecemos de una edición completa de la obra poética de Feijoo, aún desperdigada por manuscritos, revistas y ediciones parciales de difícil acceso. Simón Díaz (2) cita una edición de A.L. Peláez (Lugo 1.899) y una *Colección de poesías inéditas*, recopiladas por J.E. Areal (Vigo 1.901). Gregorio B. Palacín Iglesias (3), cita esta última edición, indicando que

(1) La obra poética de Feijoo forma parte de un estudio completo sobre la poesía de la primera mitad del siglo XVIII, que terminaré en fecha próxima.

(2) José Simón Díaz, *Manual de Bibliografía española*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1.966.

(3) Gregorio B. Palacín Iglesias *Nueva valoración de la Literatura española del siglo XVIII*, Ed. Leira, Madrid 1.967.

incluye algunas poesías de las contenidas en el Mss. del Museo Arqueológico de Pontevedra, y da noticia de un Mss. conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid que contiene varias poesías atribuidas a Feijoo. El catálogo (4) de la exposición bibliográfica realizada con motivo del I Simposio sobre el Padre Feijoo en Oviedo, cita las *Poesías inéditas*, publicadas por Arturo Vázquez, acompañadas de un breve estudio en «La Ilustración Gallega y Asturiana» (Madrid 1.881), y las *Poesías atribuidas al Padre Feijoo referentes a Oviedo* «entresacadas de las publicadas por el señor Areal en «La correspondencia gallega» Diciembre de 1.900, con un comentario firmado por «un curioso». En «El Carbayón. Diario asturiano de la mañana.» Oviedo, 18 de Diciembre de 1.900. Hay que sumar a estas ediciones, las dos composiciones: *Desengaño y conversión de un pecador* y *Décimas a la conciencia*, publicadas por Don Vicente de la Fuente en la B.A.E.(5), que incluye, en su prólogo, un catálogo de la obra poética de Feijoo.

Este estudio estará centrado sobre uno de los poemas de Feijoo: *Desengaño y conversión de un pecador*. La razón principal de la elección es la de la certeza que ofrece en cuanto a su autoría, ya que el mismo Feijoo reconoce que el romance es suyo en una carta de 18 de Agosto de 1.750, dirigida a Don Pedro de Zúñiga y Sarmiento. En esta misma carta indica la fecha aproximada de su redacción: «No negaré a Vmd. que soy autor del romance *Mudas voces que del cielo*, como declaran las iniciales F.B.G.F.M., puestas al fin. Escribirla habrá cosa de treinta años» (6).

Para el texto, he utilizado el de la B.A.E. y la copia de Mss. de la Biblioteca Nacional. He considerado al primero como texto básico y al segundo como secundario (7), pero en dos ocasiones, he preferido la versión (8) del Mss.: la cuarteta (9) que se inicia en el v. 209, cuya lectura en el

(4) Catálogo de la exposición bibliográfica sobre el P. Feijoo, hecha por la Biblioteca Universitaria de Oviedo. En *El Padre Feijoo y su siglo*. Cuadernos de la Cátedra Feijoo nº 18, Vol. 111, pág. 561.

(5) Fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro *Obras escogidas del Padre...* Biblioteca de Autores Españoles, T. 56, Ed. Atlas Madrid 1952, pág. XXV.

(6) Cito por G. B. Palacin Iglesias *Op. Cit.*, pág. 109, nota 38.

(7) Aunque sólo son esenciales las dos variantes señaladas, incluyo a continuación todas las observadas. El texto aquí reproducido es el del Mss.

V. 80 «ayes eternos se sigan»

V. 144 «si aun los vienes te fastidian»

V. 209 «ya sigo, o celestes voces»

V. 243 «le hizo sombra a la malizia»

V. 263 «tiño la bóveda excelsa»

V. 278 «errante pobre y sin guía»

V. 295 «Qué fea que horrible y yo»

V. 298 «el discurso la averigua»

V. 305 «si apago con un aliento»

V. 328 «lustra el son y al ayre gira»

V. 366 «mental impulso me inclina»

V. 372 «el mismo mármol pelagra»

V. 513 En la edición de la B.A.E. hay una estrofa que aquí no aparece.

V. 547 «en vuestros divinos ojos»

V. 612 «hablandando os significan»

V. 613 «cuántas veo en ese cuerpo»

V. 624 «No os doy el alma en albricias»

(8) En el texto del poema que incorporo van las dos cuartetas entre corchetes.

(9) La forma métrica empleada por Feijoo es el romance como su título indica, pero dentro de la libre elección en el agrupamiento de versos que ofrece esta estrofa, elige una posibilidad que Baehr recoge en su métrica: el poema se presenta en «unidades expresivas de cuatro versos (cuartetas). Este agrupamiento no afecta a la disposición de la rima que sigue siendo alterna sin respetar la disposición adoptada por los versos». Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada. Gredos Madrid 1973, pág. 207.

texto impreso provocaría una ruptura de la estructura general del poema y, además, un error en cuanto a la construcción sintáctica. (10); y en la cuarteta iniciada en el v. 261, en que no es posible explicar adecuadamente el contenido si se utiliza el texto impreso, mientras que el Mss. ofrece, a mi juicio, una versión más en consonancia con el contexto.

## DESENGAÑO Y CONVERSION DE UN PECADOR

### ROMANCE

- |  |  |
|--|--|
| <p>1 Mudas voces, que de el cielo<br/>al corazón dirigidas,<br/>tanto tiempo ha que os malogra<br/>mi obstinada rebeldía;</p> <p>5 ya os escucho, ya os atiendo,<br/>ahora, que a la prolija<br/>instancia de vuestros ecos<br/>despierta el alma dormida.<br/>Así me decís, así</p> <p>10 me habláis al pecho; repita<br/>mi labio los desengaños,<br/>porque mejor se me impriman.<br/>Hombre; mas no hombre, bruto,<br/>que descaminado pisas,</p> <p>15 en busca de la fortuna,<br/>la senda de la desdicha;<br/>polvo indigno, que volviendo<br/>a la antigua villanía,<br/>de el noble ser te degradas</p> <p>20 que te dió mano divina;<br/>barro abatido, que siempre<br/>terco en ser barro porfías,<br/>por más que ilustres piedades<br/>para estrella te destinan;</p> <p>25 estatua, a quien hace estatua<br/>lo que juzgas que te anima,</p> | <p>30 pues te alejas más el alma<br/>cuanto alargas más la vida;<br/>hombre, bruto, polvo, barro<br/>y estatua, en fin, carcomida,<br/>imágen de Dios un tiempo,<br/>sombra ahora de tí misma;<br/>qué error es ese? ¿qué ciega<br/>ilusión te precipita<br/>35 por el desliz del halago<br/>a la región de la ira?<br/>¿A dónde vas? ¿No lo ves?<br/>mira aquella oscura sima,<br/>que tenebrosos incendios<br/>40 envuélvè en negras cenizas.<br/>Mírala bien, que hacia ella<br/>tus pasos tiran las líneas,<br/>sólo para esto rectas,<br/>para lo demás torcidas.</p> <p>45 Mírala, que colocada<br/>en la meta a donde aspiras,<br/>ya para sorberte abre<br/>la garganta denegrida.<br/>Mírala, y suspende el paso,<br/>50 que acaso tan poco dista,<br/>que media un instante sólo<br/>entre tu planta y tu ruina.</p> |
|--|--|

Aunque la importancia del estudio métrico es fundamental en cualquier análisis de un texto poético, dado que por sí solo constituiría un trabajo extenso, tendré que renunciar a él en beneficio de otros problemas que plantea el poema, pero, no obstante, las referencias a la disposición métrica serán en algunos momentos obligadas.

(10) El texto de la edición de la B.A.E. es el siguiente: «*Sigue ya celestes voces/que de esa encumbrada cima/resonáis severas siendo/en la verdad compasivas*». En el primer verso el sujeto es la muda voz que aconseja al pecador el arrepentimiento, mientras que en el tercero pasa a ser el propio pecador que contesta a la voz. Es mucho más adecuado el texto del Mss. en que el sujeto de toda la cuarteta es el mismo y que además encaja perfectamente con el contenido de los versos siguientes.

El texto de la otra cuarteta desechada es el siguiente: «*De ese incendio puro/de esa llama que arde y no ilumina/tiñó la bóveda excelsa/el humo que subió arriba*». Creo que el texto del Mss. en que el adjetivo es impuro es más adecuado puesto que se trata del fuego de la pasión y del pecado y, además, porque enlaza con el contenido de los restantes versos.

Suspende el paso; no creas  
 la engañosa perspectiva  
 55 con que se finge muy lejos  
 aun cuando está más vecina.  
 Ay de tí, si este momento  
 es el fatal que termina  
 tu ser, para que a tus yerros  
 60 ayes eternos les sigan;  
 Oh, que no será! Mas dime:  
 ¿en qué se funda, en qué estriba  
 ese no será engañoso,  
 que allá el infierno te dicta?  
 65 que puede ser no lo niegas;  
 pues siendo así, ¿qué sofisma  
 te convence a que no sea  
 aquello que ser podría?  
 ese no será, oh a cuántos  
 70 tiene en la laguna Estigia!  
 Ay de tí, si a esos millares  
 nuevo guarismo te aplicas!  
 vuelve en tí; repara cómo  
 con bárbara grosería  
 75 por galantear el daño,  
 vuelves la espalada a la dicha.  
 Qué te arrastra? no lo ignoro:  
 aquellas bien coloridas  
 figuras de el bien que adoras  
 80 con la inscripción de delicias.  
 Oh! cómo yerras el nombre  
 de esa ponzoña atractiva!  
 si son delicias o afanes,  
 tu experiencia te lo diga.  
 85 A tí propio te consulta,  
 y en tus sucesos descifra  
 de esos amargos placeres  
 los mal formados enigmas.  
 Acuérdate cuántas veces  
 90 en la copa apetecida,  
 donde ideabas el néctar,  
 sólo encontraste el acíbar!  
 cuántas veces, deshaciendo  
 bien fabricadas mentiras,  
 95 las que a la vista eran rosas,  
 palpaba la mano espinas!  
 cuantas veces a la ardiente  
 sed que el pecho te encendía,  
 te ministró el escarmiento  
 100 pociones de hiel y mirra!  
 cuántas, en esa intrincada  
 selva por donde caminas,  
 fue atajo para la pena  
 la senda de la alegría!  
 105 cuántas, al querer cantar  
 fortunas resbaladizas,  
 vino a ser pronta la queja,  
 eco de la melodía!  
 cuántas, turbando el acento  
 110 adversidad repentina,  
 hirió el dolor en el alma  
 más que la pluma en la lira!  
 qué placer lograste puro?  
 ¿qué gusto, en que la maligna  
 115 suerte no te haya mezclado  
 más veneno que ambrosía?  
 y aún ese cuánto sudor  
 te costó! siendo la activa  
 solicitud del descanso  
 120 la mayor de tus fatigas.  
 Tal vez de el objeto amado  
 la posesión conseguida,  
 se borró la falsa imagen  
 que pintó la fantasía.  
 125 Y así te cansó muy luego  
 la suerte más pretendida,  
 sucediendo un tedio estable  
 a una gloria fugitiva.  
 Cuando la hallas más constante,  
 130 advierte si se equilibra  
 la inquietud de conservarla  
 con el gozo de adquirirla.  
 Por tu daño la pretendes,  
 pues siempre contigo esquivas,  
 135 ya te congoja esperada,  
 ya te asusta poseida.  
 Los bienes transforma en males  
 la solicitud continua,  
 pues con ansias los conserva  
 140 y con ayes los explica.  
 Oh mortal! tu ambición vana  
 ¿qué es ya lo que solicita,  
 si aun las dichas te molestan,  
 si aun los bienes te fatigan?

- 145 de tanto incienso que has dado  
a esas deidades mentidas,  
¿qué sacó, sino otro humo,  
por premio tu idolatría?  
pero doyte que a tus votos
- 150 fuesen sus aras propicias:  
cuenta desvelos, cuidados,  
temores, ansias, porfías,  
desprecios, dudas, agravios  
que sufriste; y examina,
- 155 hecha la cuenta, si al precio  
pagaste bien la caricia.  
Lo más es, cuando en tortura  
te puso la tiranía  
de aquellas furias, que celos
- 160 comunmente se apellidan.  
Oh cordel, en cuyos nudos  
se estrujan, se sutilizan,  
se rompen del corazón  
las más delicadas fibras!
- 165 Oh fuego, de cuya ardiente  
rabiosa saña nativa,  
para consumir un alma  
basta que salte una chispa.  
Y tú lo sufriste? oh hombre!
- 170 con mucho menos que gimas  
a otro fin, todo un Dios robas  
y todo un cielo conquistas.  
En fin, como a un vil esclavo  
te trata y te tiraniza
- 175 de esos deleites que buscas  
la cruel alevosía;  
que en esa serie de afanes,  
con mental oculta liga,  
cuanto el pesar ejecuta,
- 180 el placer lo determina.  
Ea pues, si no has sacado  
en la tierra que cultivas,  
de la siembra de cuidados,  
otro fruto que agonías,
- 185 vuelve en tí, y vuélvela el rostro  
al cielo, que te convida  
con más seguros deleites,  
que los siglos no marchitan.  
Mira abiertas doce puertas,
- 190 que de la región empírea
- los resplandores te muestran,  
la entrada te facilitan.  
Mira de felices almas  
brillante turba florida,  
que con el divino néctar
- 195 en copas de oro te brinda.  
Resuelve, acaba, pues ves  
que las nuevas jerarquías  
para darte norabuenas  
previenen pompa festiva.
- 200 Acaba, rómpase ya  
la cadena que te liga,  
hecha por cíclope informe,  
en la tartárea oficina.  
Desata esos eslabones,
- 205 cuya pesadez tejida  
hacia el abismo te arrastra  
cuando el deleite te tira.  
(Ya sigo oh celestes voces,  
que de esa encumbrada cima
- 210 resonais severas, siendo  
en la verdad compasivas.)  
Ya estoy rendido, ya son  
triumfos de vuestra energía,  
vencida mi voluntad,
- 215 y mi razón convencida.  
Ya cae de el pecho al suelo  
la muralla diamantina,  
que de impulsos soberanos  
burló tantas baterías.
- 220 Ya de esa antorcha sagrada  
la claridad matutina,  
que verdades centellea,  
las tinieblas me disipa.  
Ya en mis potencias empieza
- 225 a rayar el claro día,  
de cuya feliz aurora  
el llanto será la risa.  
A su luz, oh, qué diversas  
las cosas ya se registran!
- 230 y parecen ellas otras  
cuando es otro el que las mira.  
Pero más que otros objetos,  
la propia ceguedad mía  
me lleva la vista ahora,
- 235 aunque ya no me la quita.





- ¿Qué sombras, qué nieblas son  
aquellas que en vil huida  
este horizonte despejan,  
240 y al averno se encaminan?  
oh errores míos! vosotros  
sois ¿Qué mucho que os distinga,  
si objetos tales entonces  
se ven cuando se desvían?  
245 ahora conozco cómo,  
para insultos que emprendía,  
la noche de la ignorancia  
hizo sombra a la malicia.  
Qué atezada que está aquella  
250 parte superior altiva  
de el alma, donde su copia  
imprimió la Deidad trina!  
raro desorden! pues ¿cómo  
en la cumbre esclarecida,  
255 adonde las luces nacen,  
los horrores se avecindan?  
mas ¿qué dudo, si estoy viendo  
en la parte apetitiva  
humeando aún de el fuego  
260 las cenicientas reliquias?  
(de ese incendio impuro, de esa  
llama que arde y no ilumina,  
tiñó la bóveda excelsa  
el humo que subió arriba.)  
265 Qué turbado está el gobierno  
de esta animada provincia!  
la superior obedece,  
la parte inferior domina.  
Y fue que de las pasiones  
270 sediciosa infiel cuadrilla  
a la razón descuidada  
robó la soberanía.  
A más pasó la insolencia;  
pues con política impía,  
275 después de usurparle el cetro,  
también le quitó la vista.  
Sí quitó; con que, ella, ciega,  
errante, pobre, sin guía,  
en todo tropieza, y sólo  
280 para tropezar atina.  
Oh cielos! ¿qué sierpe es ésta,  
que con tenaces espiras,
- enroscada el alma, en ella,  
huésped ingrato, se anida?  
285 qué espantosa, horrible fiera!  
¿si en sus adustas campiñas  
la produjo la infeliz  
fecundidad de la Libia?  
mas, ay Dios! esta es la culpa,  
290 aquella disforme hidra  
que por siete bocas, siete  
negros venenos vomita.  
Qué fea! qué horrenda! y yo  
(oh, qué mal la conocía!)  
295 qué ciego, cuando a este mónstruo  
le he doblado la rodilla!  
tanta es su fealdad, que cuando  
el discurso se averigua,  
sólo le halla en la hermosura  
300 de la Deidad la medida.  
¿Qué estragos hará en los hombres  
si osadamente engreida,  
con la ponzoña que escupe  
aun las estrellas salpica?  
305 ¿si apagó con solo un soplo,  
siendo aún recién nacida,  
tantos millares de luces  
que sobre el empíreo ardían?  
tan pestilente en su saña,  
310 que contra Dios atrevida,  
ya que el ser no le inficiona,  
la piedad le esteriliza.  
Siendo aquella majestad  
forma que la gravifica,  
315 tan ruin es, que la empeora  
una bondad infinita.  
¿Y de esta sierpe, esta furia,  
es mi pecho la guarida,  
sirviéndole de caverna,  
320 donde reposa tranquila?  
ay dolor! ¿si podré yo  
arrancarla o desasirla?  
qué he de poder, si ella propia  
las fuerzas me debilita!  
325 oh hombre el más infeliz  
de cuantos en varios climas  
con eternos movimientos  
lustra el sol, y el cielo gira!

- mas, despechos, deteneos;  
 330 que ya acá dentro me inspira  
 luz oculta a tanto mal  
 oportuna medicina.  
 Ya conozco que de aquella  
 dolencia de el hombre antigua,  
 335 el mal que a sentirse llega,  
 sólo con sentir se quita.  
 Ya llego a entender que puso  
 eterna Sabiduría  
 el remedio de la llaga  
 340 en el dolor de la herida.  
 Ya sé como de mis ojos  
 la corriente cristalina  
 puede borrar las ofensas,  
 fluyendo por las mejillas.  
 345 Pues' esto es así, ojos míos,  
 vuestra amable compañía  
 séame útil esta vez,  
 ya que tantas fue nociva.  
 Llorad, mis ojos, verted  
 350 en carrera sucesiva  
 el riego, que no la tierra,  
 el cielo sí, fertiliza.  
 Corred, lágrimas; que de esas  
 ya preciosas margaritas,  
 355 por muchas que se derramen,  
 ninguna se desperdicia.  
 Pero antes buscad, mis ojos,  
 noble imagen, ara digna,  
 a quien consagreis piadosos  
 360 de mi dolor las primicias.  
 Tened, que a aquella pared  
 arrimada se divisa  
 pequeña estatua, a quien hace  
 triste sombra una cortina  
 365 ¿Qué será, que a registrarla  
 mental impulso me guía?  
 llego, pues; pero qué veo?  
 oh Providencia exquisita!  
 imagen pero tan propia,  
 370 de un Dios hombre que agoniza,  
 que en el dictamen de el susto,  
 el mismo bronce peligra.  
 Traslado, pero tan vivo,  
 de un crucifijo que expira,  
 375 que al original que muere,  
 la copia le resucita.  
 A mi vista se presenta  
 ocurrencia tempestiva  
 de un redentor que fallece,  
 380 a un pecador que se anima.  
 Y al careo doloroso,  
 de el mismo color vestidas,  
 purpuréa la fineza,  
 se sonroja la perfidia.  
 385 Ah, Señor! que en lo que vierte  
 de tanta llaga, me avisa  
 ese ya medio cadáver  
 que está cerca el homicida.  
 Yo, yo lo fui (oh conciencia,  
 390 pulso del alma, que indicas  
 sus males, y al mismo tiempo  
 la acusas y la castigas!).  
 Sí fui, Señor; mas protesto  
 que esta confesión sencilla  
 395 la hago ante la clemencia,  
 huyendo de la justicia.  
 Sí fui; mal puedo negarlo,  
 cuando en esa faz herida  
 con sangrientos caracteres  
 400 están mis culpas escritas.  
 Mas ¿qué importa que lo estén,  
 si esa sangre que os matiza,  
 es tinta para borrarlas,  
 aun más que para escribirlas?  
 405 ¿qué importa, si al mismo tiempo  
 están rasgando a porfia  
 tanta espina y tanto clavo  
 el papel que las afirma?  
 yo fui, Dios mio, yo fui  
 410 el infame parricida,  
 cómplice de vuestra muerte  
 que mi vida lo atestigua.  
 Yo fui el ingrato, aleve,  
 vil autor de esas heridas,  
 415 que abrió la culpa, y conserva  
 abiertas la bizarría.  
 Yo fui de los alistados,  
 cuando con ronca bocina,  
 contra vos convocó todas  
 420 el infierno sus milicias.

- Desertor seguí las huestes  
que contra el cielo militan,  
donde villanas flaquezas  
tienen plaza de osadías.
- 425 Y, a pesar vuestro, logré  
con hazañas de esta guisa  
funestas estimaciones  
en la negra monarquía.
- 430 Contra Vos y contra mi  
mi malignidad nociva  
fue tanta, que envidia pude  
ocasionar a la envidia.
- Jamás se hartó de ofenderos  
mi voracidad invicta;
- 435 porque aún cuando se saciaba,  
deseos apetecía.
- Oh exceso el más execrable  
que la razón abomina!  
después de agotar el ánsia,  
440 buscar sed la hidropesía!  
todo el ámbito del vicio  
corrí audaz hasta la línea  
a donde lo irracional  
con lo imposible confina.
- 445 Y al seno de las quimeras,  
con sutiles inventivas,  
ya que no pudo la planta,  
llegó la imaginativa.
- Nuevos modos de agraviaros  
450 buscó la mente perdida,  
y hasta dar en insensata  
excedió de discursiva.
- Sirviendo a las sinrazones,  
la razón tal vez hacía  
455 con la gala de agudeza  
la culpa bien parecida.
- Cómplice del desacierto  
fue de el arte la doctrina,  
en que aun más que la ignorancia  
460 erró la sofistería;
- porque hierde más la ofensa,  
sí es que el discurso la afila,  
y a un yerro se junta otro,  
cuando le pule la lima.
- 465 Puse en metro mis pasiones,  
y con musa enternecida
- a suavizar desconciertos  
violenté las armonías.
- No hubo talento que no  
470 me sirviese a la injusticia,  
hallando sombra los yerros  
en las luces adquiridas.
- Fuí lince en las ceguedades,  
valiente en las cobardías.
- 475 Firme para los tropiezos,  
ágil para las caídas.
- Esto fuí; mucho me pesa,  
mucho, Señor, me contrista,  
y querría antes no ser,  
480 que ser lo que ser solía.
- Ya miro con horror cuánta  
apariencia fementida  
sobre mi albedrío injustas  
se usurpó prerrogativas.
- 485 Ya a la voluntad sus propios  
apetitos la fastidian,  
y vienen a ser el antojo  
objeto de la ojeriza.
- Ya por víctimas (oh trueque!)  
490 los ídolos sacrifica,  
y cuanto lució en el ara,  
se abrasa ahora en la pira.
- Ya no más engaños, ya  
desde hoy mis pasos dirijan  
495 (dejadas tantas errantes)  
de la fe lumbreras fijas.
- Prométoos, Señor, la enmienda,  
y a questo llanto me fia,  
que ascier.de, cuando mis ojos  
500 a vuestros pies le derriban.
- Mares quisiera llorar,  
donde mis votos tendrían  
tanto más seguro el puerto,  
cuanto más lejos la orilla.
- Quisiera a importunos golpes  
hacer ese pecho astillas,  
porque a quebrantos soldara  
tanta quiebra contraída.
- Piedad, Señor: perdonadme  
510 por ser quien sois; que acreditada  
más que el obsequio que acepta,  
a un Dios, la ofensa que olvida.



- Piedad, Señor; por Vos mismo;  
que el carácter de benigna  
515 a la Deidad, si es posible,  
de nuevo la diviniza.  
Piedad, Señor; atended  
a que en mi favor os gritan  
vuestras perfecciones propias,  
520 más que las lágrimas mías.  
En destruir esta caña,  
que uno y otro cierzo agita,  
hoja que el viento arrebató,  
débil paja, flaca arista,  
525 que interés, qué gloria hallais?  
acordaos que algún día  
le dolió a vuestra clemencia  
el golpe de la justicia.  
Y al contrario, no ignorais  
530 que el perdón le comunica  
allá no sé qué realces  
a vuestra soberanía.  
Ea, Señor, esta vez  
haced que en gloriosa riña,  
535 a hazañas de la blandura  
quede la saña vencida.  
No ignoro que mis maldades  
merecen bien que despida  
rayos sobre mi cabeza  
540 esa diestra vengativa;  
que los hombres me aborrezcan,  
que las furias me persigan,  
que los abismos me traguen,  
que sus llamas me derritan;  
545 y lo que más es, merecen  
(oh circunstancia precisa!)  
en vuestros divinos odios  
el colmo de mis desdichas.  
Terrible objeto, que el pulso  
550 al corazón desanima,  
pues con lo que se estremece  
estorba lo que palpita!  
yo aborrecido de Vos?  
oh dolor, donde fulmina  
555 su más ardiente centella  
aquel nublado de ira!  
ya en lo demás resignado,  
bien que juntamente pida
- el miedo cuartel al brazo,  
560 rindo el cuello a la cuchilla.  
Sea cuanto Vos quisierais,  
Dios mio: solo os suplica  
mi humildad que de el enojo  
la venganza se divida.  
565 Como no me aborrezcais,  
más que la justicia insista  
contra mí; pues más el ceño  
que el destrozo me lastima.  
Haced que os ame, y amadme,  
570 que es lo que el alma suspira;  
y en el resto sus derechos  
cobre esa alteza ofendida;  
pues si entre piedad y amor  
se me permite que elija,  
575 renunciaré la clemencia,  
como el cariño consiga.  
Mas no es ése vuestro genio,  
pues quereis que el hombre viva,  
cuando éste para su muerte  
580 lazo y acero fabrica.  
Pronósticos más alegres  
concibe mi astrología  
por el cielo de ese rostro,  
aun cuando mustio se eclipsa.  
585 Aun con sus propios desmayos  
mi esperanza vivifica;  
pues en la falta de aliento  
misericordia respira.  
Ese inclinar la cabeza  
590 es darme la bienvenida;  
pues juzgo que la ternura,  
más que el deliquio, la inclina.  
De esos ojos el ocaso  
serenidades intima,  
595 y en ardores que desmayan,  
benéficas luces brillan.  
Blanca bandera enarbola  
(de la paz hermosa insignia)  
el amor de los candores  
600 de esa tez descolorida.  
Ni lo sangriento lo estorba;  
pues si a buena luz se mira,  
con la sangre derramada  
fue la cólera vertida.

- 605 De esos rubies que brota  
fértil, generosa mina,  
finezas el fondo ostenta,  
si el color enojos pinta.  
No hay para el perdón que espera
- 610 ni una señal que desdiga,  
cuando aun las de los golpes  
ablandado os significan.  
Cuantas leo en ese cuerpo  
(oh lógica peregrina!)
- 615 consecuencias de la culpa,  
son de la gracia premisas.  
Ya acá dentro estoy oyendo  
de mi perdón las noticias,  
que, mensajero del cielo,
- 620 consuelo interior ministra.
- Y anuncio tan deseado,  
oh bondad incircunscripta!  
sólo porque es vuestra ya,  
no doy el alma en albricias.  
625 Vuestra es por los dos derechos  
de ser hechura y conquista,  
aunque sin yerros esclava,  
y con libertad cautiva.  
Vuestra es ya, y a serlo siempre
- 630 con escritura se obliga,  
en que es un arpón la pluma,  
purpúrea sangre la tinta,  
las telas de el corazón  
papel o membrana fina,
- 635 donde hace el dolor los rasgos  
636 y el amor echa la firma.

Antes de entrar de lleno en los problemas que conciernen al análisis del texto, conviene establecer algunos conceptos básicos de tipo teórico y, a la vez, señalar algunos objetivos. Trato, tan sólo, de efectuar un análisis del poema de Feijoo, prestando especial atención a algunos aspectos concretos, fundamentalmente, a los relacionados con el «contenido». Esto no supone dejar a un lado el llamado «plano de la expresión», es decir, las estructuras sintáctico-morfológicas, en que el texto se manifiesta, todo lo contrario. Es para mí evidente el atributo que S.R. Levin (11) señala para la poesía al comienzo de su estudio. Este autor pone de relieve cómo, al contrario que la prosa, se distingue la poesía por «la especial unidad de su estructura» (12), recogiendo las palabras de Winsatt y Brooks, que sirven de base a la afirmación de S.R. Levin, podemos decir que «la forma abarca y penetra el contenido adquiriendo el conjunto un significado más profundo y sustancial que el que encerrarían el mensaje abstracto o la ornamentación por separado... en la dimensión poética... por virtud de ese proceso de unificación, contenido y forma se convierten en sinónimos» (13).

No pretendo con este trabajo entrar en la actual polémica sobre «qué es lo poético» o lo «literario», entrar, en suma, en el terreno de la búsqueda de esos rasgos especiales que caracterizan al mensaje considerado poético, frente a los que no son, pero algunas conclusiones a las que ha llegado

(11) Samuel R. Levin, *Estructuras lingüísticas de la poesía*, presentación y apéndice de F. Lázaro Carreter, Madrid, Cátedra 1974, pág. 21.

(12) *Ibidem*, pág. 21.

(13) William K. Winsatt, Jr. y Cleanth Brooks *Literary criticism A short History*, Nueva York 1957 pág. 748 (cito por Samuel R. Levin *Op. cit.* pág. 21).

Lázaro Carreter en *¿Qué es lo literario?*, Santander 1976, interpreta en este sentido la comparación Goethiana de la obra literaria con un tapiz, en que los hilos y las figuras, la «forma» y el «fondo» son solidarios; en el sentido de que todos los aspectos expresivos y formales del texto pertenecen al contenido» pág. 33.

la crítica actual en este sentido me servirán de base para poder iniciar el análisis que me propongo (14). En primer lugar, la independencia que el mensaje poético tiene respecto de cualquier otro contexto extralingüístico: «El mensaje literario remite esencialmente a sí mismo» (15), cualquier sintagma «no sale del recinto del poema, en el cual recibe toda su significación» (16). Desde este punto de vista, trataré de explicar todos los fenómenos que se presenten teniendo como base el propio texto. En segundo lugar, la necesidad de basar el análisis del texto en hechos lingüísticos. Greimas, cuando se pregunta sobre las posibilidades del análisis de lo «imaginario» y el papel que en este análisis juega «lo lingüístico» considera que «la poesía es un lenguaje o, para ser más exactos se sitúa en el interior del lenguaje. Cualquier descripción no lingüística de la poesía sería necesariamente una traducción inútil, si no imposible» (17). Sin llegar a extremos exagerados o credos absolutos, pienso que el análisis desde el punto de vista lingüístico, es un camino necesario para acercarse al fenómeno poético (18).

La extensión del texto obliga, para llevar a cabo un análisis de cualquier tipo, a una división. En primer lugar dos partes se presentan claramente diferenciadas: las que podríamos llamar introducción o presentación y el resto del texto. De la introducción, que abarca doce versos, y de su importancia para el resto del texto me ocuparé más adelante.

El romance tiene un carácter narrativo, es decir, hay un argumento, se cuenta algo. Desde este punto de vista el poema que analizamos se puede presentar, a nivel de actantes, bajo un esquema muy simple (19):

Sujeto ..... el pecador  
 Objeto ..... el perdón (la salvación)  
 Destinador ..... Dios  
 Destinatario ..... el pecador  
 Adyuvante ..... la Gracia  
 Oponente ..... el pecado

(14) Aunque ahora tan solo señale dos de estas «propiedades», a lo largo del análisis tendré que referirme a otras muchas.

(15) Lázaro Carreter F. *Op. Cit.* pág. 28. Greimas incide sobre esta misma idea. (Ver *Semántica estructural. Investigación metodológica*, versión española de Alfredo la Fuente, Gredos Madrid 1973).

(16) F. Lázaro Carreter, *Op. Cit.* pág. 27.

(17) A. Greimas, *Op. Cit.* pág. 86.

(18) F. Lázaro Carreter, *Op. Cit.* pág. 18, se hace cargo de las limitaciones que lo lingüístico tiene como único prisma para ver la obra poética; a este respecto recoge la idea de Mircea Marghescou: «La Literatura es un hecho de la vida del lenguaje, igual que el hombre es un hecho de la vida de las células, pero sería tan imposible encontrar la literariedad de la literatura al nivel de su componente lingüístico, como hallar la humanidad del hombre al nivel de su composición celular». Aboga por una ampliación de las zonas de búsqueda; como sistema significante y mensaje, puede ser estudiada por la semiología y por la teoría de la comunicación. «Ambas perspectivas deben combinarse». A este propósito interesa también del mismo autor el «apéndice» incluido en la obra citada de Levin pág. 97.

(19) Tomo para el esquema el modelo que presenta Greimas *Op. Cit.* pág. 277 que, a su vez, toma como base los trabajos de Propp sobre el cuento fantástico y el de Souriau sobre el teatro.

Pero de cara a una división, tenemos que fijarnos en otro aspecto: dejando aparte los versos que comprenden la que hemos llamado «introducción», se presentan como posibles tres partes, tomando como referencia al «narrador». Todo el romance está en boca del pecador, en realidad de Feijoo, que se convierte en personaje literario de la obra de que es autor (20). Pero los cambios que adopta a lo largo de la composición sirven de apoyo para esta primera división que propongo: primera (versos 13 al 208; segunda del verso 209 al 356 y tercera del verso 357 al 636).

Siguiendo el esquema trazado por Tacca (21) y buscando primero la «voz» del autor, encontramos que, en todo el poema, es «relator», es decir, es el que habla, el que cuenta, menos en la primera parte en que se convierte en «transcriptor» de algo que ha oído, esta estructura de una narración dentro de otra puede tener como antecedente, a juicio de Tacca, los llamados «relatos enmarcados» (22). Este cambio viene perfectamente señalado en el texto en el que el elemento «conector» entre la introducción (relator) y la primera parte (transcriptor) es reiterativa: «así me decís», «así me hablais», «repita mi labio».

Tomando ahora la segunda «categoría» señalada por Tacca: el relato, se presenta todo el poema escrito en primera persona, menos en la primera parte en que aparece la segunda: lo que «las mudas voces» dicen al pecador es toda la cadena de errores que éste ha cometido, a la vez que le aconsejan un cambio en su vida. Podríamos decir que estamos ante una segunda persona «real» puesto que se trata de un personaje de la obra, pero, teniendo en cuenta que esas «mudas voces» (inaudibles) se dirigen al pecho del hombre, es decir, a su interior, podemos afirmar, en definitiva, que es la conciencia a través de la cual se manifiesta Dios. Así se nos presenta como una mezcla de segunda persona «real» y «ficticia» porque, en cierto modo, hay un desdoblamiento del pecador que oye a su propia conciencia.

Por último consideremos la categoría de «narrador». El «relato» del poema está a cargo del protagonista principal, es decir, el narrador es a la vez personaje. Si consideramos ahora su relación con el destinatario contestándonos a la pregunta de ¿a quién se cuenta?, encontraremos una nueva base para la caracterización de la primera parte y la razón de la separación entre la segunda y la tercera. El receptor es siempre íntimo, no hay mención del lector aunque sí un interés manifiesto de que éste no pierda el «hilo narrativo». En la introducción se dirige el pecador a esas «mudas voces» y en la primera parte, por arte de la transcripción,

(20) En realidad autor y narrador no se confunden, éste pertenece a un plano distinto: el de la ficción literaria.

(21) Oscar Tacca, «La voz del narrador en su estructura narrativa», en *Historia y estructura de la obra literaria*, C.S.I.C. Madrid 1971, pág. 141.

(22) Hay otros casos similares en el poema (relato de la actuación de las pasiones), pero que son mucho menos importantes y no determinantes de la estructura del poema.

pasa a ser el receptor-narrador de su anterior interlocutor. En la segunda parte se repite la misma situación que en la introducción: el pecador se dirige a las «celestes voces» que son, en suma, las «mudas» (23) del principio. En la que hemos llamado tercera parte siguen siendo: el autor = relator, el narrador = el personaje principal, pero el destinatario es una imagen de Cristo. Ahora está más claro el juego de desdoblamientos que se suceden a lo largo de todo el poema. En realidad el destinatario no ha cambiado: las «celestes voces» a las que se dirige proceden de Dios y su conciencia es un modo de manifestarse el mismo receptor. Cristo es también el mismo actante. Creo que el cambio responde a la alternancia de aventura interna y externa que supone el argumento de la lucha entre el bien y el mal y que tiene su escenario en el interior del hombre. Dios como «interlocutor» está dentro y la imagen sigue siendo el mismo Dios, es sólo una exteriorización, un desahogo de la lucha interna que, trasladado al dogma católico, sería el equivalente de la confesión, cuyo final es, precisamente, la absolución que el pecador recibe y que se interioriza por medio del «consuelo interior».

Hay pues una presentación y un desarrollo argumental, por llamarlo de alguna forma, divisible en tres partes cuya justificación nos ha introducido en el complejo «microuniverso» del texto.

Una vez establecida la primera división del texto en base de «a quién se cuenta» y «quién lo cuenta», pasemos ahora a «cómo se cuenta».

Vamos a tomar como punto de partida el texto mismo: si presentamos la cuarteta que se inicia en el verso 89, cuyo texto es el siguiente:

Acuerdate cuantas veces  
en la copa apetejada,  
donde ideabas el néctar  
sólo encontraste el acibar!

y realizamos su lectura sin atender al contexto lingüístico en que se enmarca, es decir, sin tener en cuenta el resto del poema, ofreceremos una «lectura» totalmente distinta a la que daríamos de tener el texto completo. Esta última vendría a ser la siguiente: «Acuérdate cuantas veces, donde creías que ibas a encontrar placer, sólo encontraste sufrimiento». Nada más dispar que el texto poético y la «traducción» de su contenido. Ante este hecho conviene hacer algunas reflexiones:

1º. Los signos lingüísticos por los que están formados los cuatro versos elegidos no parecen tener una significación fija, puesto que la «interpretación» es tan lejana del texto literal.

---

(23) Aquí es donde se produce la identificación de «mudas voces» y «celestes voces» a que me refería antes.

2º. El significado que estos signos reciben está en relación íntima con el contexto lingüístico en que se presenta, puesto que, en realidad, el contenido «nuevo» se ha obtenido por una lectura de todo el poema.

Estas constataciones hechas aquí y evidentes, sobre todo, en textos calificados de «poéticos», llevan a Iuri Tinianov a considerar al signo lingüístico, a la «palabra» como «un camaleón que nos muestra matices, y aún colores distintos» (24), más adelante y en relación con la segunda observación nos dice el mismo autor: «El concepto de la palabra es en rigor una especie de receptáculo cuyo contenido varía acorde con la estructura léxica en que está ubicado, y con las funciones de cada uno de los elementos del discurso. Podemos considerar que la palabra constituye una sección transversal de estas estructuras léxicas y funcionales». Este problema planteado por el Formalismo Ruso, no ha encontrado una solución precisa en las modernas escuelas lingüísticas, por el contrario sigue acaparando la atención de los estudiosos del lenguaje.

Esta idea de la «palabra-camaleón» de Tinianov plantea de entrada un grave problema: no puede explicarse desde el concepto Saussuriano del signo lingüístico. Efectivamente, si consideramos que el signo pertenece a la «lengua» y que ésta es precisamente el sistema permanente, no podemos explicarnos estos cambios en el significado en ocasiones tan alejados y que, sin embargo, están al alcance del lector medio, es decir, responden a un funcionamiento normal del discurso. Tal y como señala J. A. Martínez (25), la solución se encuentra en la escuela Glosemática para la que el signo no pertenece a la «lengua», sino al «uso». El situar a los signos lingüísticos en el uso, siempre fluctuante, permite al autor señalar, como una cualidad del lenguaje poético, la posibilidad de cambio de «significado» que éstos poseen: «en el texto poético .... se parte de signos usuales que, temporalmente «vacíados» de su contenido usual, toman otro ocasional: no está formulado en el texto por una definición, sino que es el lector quien por propia cuenta, debe coleccionar rasgos semánticos del contexto para formar el nuevo contenido y el nuevo signo; en esta actividad no se pierden ni se añaden rasgos semánticos, solo se transfieren» (26).

Todo mensaje, para asegurar la comunicación, es redundante, esta redundancia es detectable a todos los niveles; naturalmente es una propiedad del discurso en general que presenta también el «mensaje poético». Esta redundancia, que es la que, de hecho, facilita las «reinformaciones» precisas de los signos, permite fijar, según Greimas, las isotopías (27)

(24) Iuri Tinianov, *El problema de la lengua poética*, siglo veintiuno Argentina editores. Buenos Aires 1972, pág. 57.

(25) José Antonio Martínez García, *Propiedades del lenguaje poético*, publicaciones del Archivum, Oviedo 1975, pág. 101.

(26) J. A. Martínez Op. Cit. pág. 102.

(27) Ver Greimas, Op. Cit. pág. 105 y ss.

«Podemos definir someramente la isotopía como la homogeneidad semántica de un enunciado o de parte de un enunciado» *Le Guern, La metáfora y la metonimia*, Cátedra, Madrid 1976, pág. 19, nota 181.



del texto y aumenta de forma directamente proporcional a la extensión de éste. Según Dubois al prolongarse el texto se hace cada vez más redundante, a la vez que ofrece menos información (28).

Si el «quid» de la lectura es para Greimas el establecer «una isotopía segura, sobre la cual vendrán a situarse las figuras más extrañas y más inesperadas» (29), el problema está en el carácter pluriunívoco del texto, es decir, «pluriisótopo». Lo que se plantea con este problema es la vieja cuestión del contenido «latente» y el «manifestado», en terminología de Greimas: texto (plano manifestado), y metatexto (plano latente) (30).

El romance de Feijoo que nos ocupa nos ofrece la posibilidad de trazar dos líneas distintas de lectura, que implican la entrada de distintos campos léxicos. Podemos decir que hay una lectura a la que llamaremos horizontal, que constituye el «texto información», a esta lectura se superpone otra que llamaremos vertical y que tiene, entre otros, el cometido de enriquecer el contenido horizontal haciendo entrar en el texto distintos campos semánticos.

Se trata de un mecanismo por el cual un «contenido», se manifiesta por medio de una gran diversidad de léxico, aprovechando la posibilidad de «reinformar» temporalmente los signos, produciendo un texto «pluriisótopo». El lector de Feijoo al enfrentarse con una cuarteta como la que nos sirve de ejemplo, deberá acumular los datos ofrecidos por el contexto para descubrir detrás de unos versos en los que se habla literalmente de una «bebida», el otro contenido que señalábamos como su «traducción». Ahora podemos decir que la lectura horizontal es ese contenido reconstruido por nosotros y la lectura vertical los signos expresados que venimos resumiendo en la denominación de «bebida», del mecanismo de engranaje y sus efectos nos ocuparemos después.

En este romance, podemos decir que, en general, la lectura vertical se comporta respecto de la horizontal de un modo similar al de las definiciones con su denotado. Cuando para un sólo contenido se emplean varios despliegues verticales, éstos son entre sí equivalentes (31).

Antes de seguir adelante conviene hacer algunas observaciones: recordar, sobre todo, el hecho de que raras veces se parte de un signo «vacío» totalmente, tal y como decíamos antes, citando a J.A. Martínez, se conservan rasgos semánticos; y por otro lado, como también apunta este autor,

(28) Greimas, *Op. Cit.* pág. 142.

(29) *Ibidem* pág. 141.

(30) *Ibidem* pág. 151.

(31) Es el caso del contenido horizontal del «falso placer», expresado por la lectura vertical que denominamos como «bebida», pero también se expresa por una lectura que podemos resumir como «vegetal»: «néctar-acibar» de la primera y «rosas» y «espinas» de la segunda son equivalentes, el significado transitorio que toman estos signos es igual (dos a dos: néctar=rosas, acibar=espinas). Más adelante veremos que la equivalencia viene apoyada por otros hechos.

esa «traducción», que proponíamos para nuestro ejemplo, es en realidad un empobrecimiento del texto tal y como se nos presenta. Tal vez este hecho de no poder expresar lo que queremos con las palabras «en sentido recto» lleve al poeta a complicar semánticamente los textos. Es posible que Ullman se refiera a este hecho cuando, hablando de la elección en el lenguaje figurado y la relación entre lenguaje y pensamiento nos dice que «muchas de las imágenes más convincentes en la poesía y hasta en la prosa son inseparables de la idea que expresan, y ésta jamás podría haber surgido sin la metáfora en que se halla encarnada» (32). Así, lo que se ha dicho en el texto del ejemplo es prácticamente imposible decirlo de otra manera, en la traducción hemos perdido «algo».

Esta presentación del contenido en el romance tiene una primera consecuencia importante: uniéndonos al criterio de otros lingüistas hemos de decir que no existe una «linealidad» en el texto poético, sino que ésta se rompe continuamente, su representación adecuada no es una línea, sino una figura geométrica (33).

A partir de ahora el procedimiento adecuado de análisis sería tomar cada una de las partes señaladas en la primera división e ir trazando las diversas lecturas que se presentan, añadiendo una explicación detallada. Pero el texto elegido, al lado de sus ventajas presenta un sólo inconveniente: su extensión. Siguiendo este tipo de presentación de los fenómenos del texto a la redundancia de éste correspondería otra en la explicación, de ahí que, aunque éste ha sido realmente el método seguido para analizar el romance, tengo que buscar otro procedimiento para la exposición y será el actuar en sentido contrario, sintetizando los resultados del análisis. De este modo veremos por medio de «cuadros» el despliegue de las lecturas que presenta el poema.

(32) Stephen Ullman, *Lenguaje y estilo*, Aguilar, Madrid 1973, pág. 181.

(33) «El discurso, cuyo carácter lineal dejaría, a primera vista, prever la formulación algebraica, pide más bien, una vez descrito, una visualización geométrica y pluridimensional» Greimas, *Op. Cit.* pág. 213. Con base en su idea de demostrar que el lenguaje poético se opone al uso de la lengua J.A. Martínez dice: «Un texto figurado, pues, implica una especie de superposición de dos expresiones: la que se llama figurada... y la denominada no-figurada... Precisamente porque expresión figurada y expresión usual se oponen y contrastan a la vez el texto poético, que las implica, no puede ser otra cosa que no-lineal». (*Op. Cit.* pág. 540).

Ver también: François Rastrier, «Systematique des isotopies» en *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, 1972.

1ª Parte

lectura horizontal	apelación al hombre Terms. de la naturaleza	descripción del infierno Terms. geográficos	El «falso placer»		
			bebida	nat. vegetal terms. musicales	
Lectura vertical	bruto polvo barro	región sima	ponzoña néctar acbar sed hiel mirra	rosas espinas melodía pluma lira	cantar melodía
lectura horizontal	los celos	inutilidad de la vida de pecado	descripción del cielo	invitación al abandono de la vida de pecado	
			terms. de agricultura	Banquete	esclavitud
Lectura vertical	furias cordel fuego	tierra cultivas siembra fruto	convidar copas	cadena eslabones	

2ª Parte

lectura horizontal	Arrepentimiento	Dios «ilumina» al pecador (la Gracia)		Estado del alma	
		luz	oscuridad	fuego	Terms. bélicos
Lectura vertical	Terms. bélicos rendido triumfos vencida muralla baterías	antorcha claridad centellea claro día aurora luz	tinieblas ceguedad sombras nieblas noche	atezada incendio llama arde	gobierno provincia obedece domina soberanía política usurpar

lectura horizontal	El pecado	La penitencia	El llanto de arrepentimiento
	Nat. Animal sierpe fiera hidra monstruo	Terms. Médicos medicina remedio llaga dolor herida	rio corriente fluyendo riego fertiliza
Lectura vertical			

3ª Parte

lectura horizontal	La muerte reparadora de Cristo	reconocimiento de los pecados	Arrepentimiento de sus «escritos»	Súplicas de perdón
	escritura caracteres escritos tinta borrar escribir papel	Terms. bélicos alistados bocina milicias desertor huestes militan hazañas	arma Hiere afla	Terms. bélicos riña saña vencida hazañas
Lectura vertical				
lectura horizontal	Señales del perdón			Promesas de fidelidad a Cristo
	Astrología	luz	Terms. Bélicos bandera	Escritura leo esclavitud esclava cautiva
Lectura vertical	pronósticos astrología cielo eclipsa	luzes	bandera	leo esclava cautiva
				contrato (escritura) escritura pluma tinta rasgos firma

Como apuntábamos antes, para cualquier lector, la captación simultánea de las isotopías de un texto no supone más que una operación habitual, pero nosotros no nos podemos conformar con eso, ni tampoco con la constatación de las «lecturas» y los campos semánticos implicados. Corresponde ahora ver como funciona todo este mecanismo hasta ahora sólo presentado.

En la cuarteta que tomabamos como ejemplo cuando presentabamos la lectura aislada o dentro del contexto, era practicamente imposible averiguar en el primer caso, que, debajo de lo expresado literalmente, podía encontrarse el contenido que captábamos al reintegrar los cuatro versos en la totalidad del poema. Se trata de un caso extremo, usando la terminología de Greimas que a su vez es deudor de Brodal es una isotopía negativa. No es éste el funcionamiento normal del texto poético y en general de cualquier texto que, por complejo que se presente, tiene que aportar una serie de datos suficientes que permitan su «interpretación» o mejor su «lectura». Lo normal es que, las llamadas isotopías por Greimas, estén presentes, afloren con mayor o menor intensidad en el texto. En el poema de Feijoo que, a pesar de ser complejo, no es en absoluto oscuro, sucede continuamente. Este hecho tiene como consecuencia el que distintos campos léxicos convivan dotando al texto de ciertas peculiaridades que vamos a estudiar a continuación.

Tomaremos como ejemplo una cuarteta en que las lecturas horizontal y vertical están presentes y que, de un modo ordenado, pueden presentarse del siguiente modo:

Vertical (agricultura)	si no has sacado	Horizontal
en la tierra que cultivas		
de la siembra		de cuidados
otro fruto		que agonías

J.A. Martínez reconoce que el mérito de la Gramática Generativa Transformacional (G.G.T) es «el haber intentado una sistematización de los contenidos léxicos en su dimensión sintagmática, i.e. en sus combinaciones para formar el contenido de la frase o la oración» (34). Para la G.G.T. hay una diferencia entre sustantivo y adjetivo y verbo atendiendo a sus «rasgos semánticos»: mientras el primero posee rasgos inherentes, los segundos tienen rasgos inherentes y selectivos. Los rasgos inherentes no precisan aclaración por estar bien definidos en todos los estudios de Semántica, en cuanto a los rasgos selectivos, podemos explicarlos de un modo rudimentario, diciendo que los verbos y adjetivos poseen una serie de rasgos redundantes por los cuales seleccionan los lexemas con los que

(34) J. A. Martínez, Op. Cit. pág. 240 y ss.

se han de combinar, en cierto modo, dado un verbo o un adjetivo, son previsibles algunos de los rasgos que deben poseer los lexemas con que se combinen y que son coincidentes con los rasgos selectivos redundantes: un verbo que presente el clasema (humano) como rasgo selectivo de sujeto ha de combinarse con un lexema que presente entre sus rasgos el clasema (humano) (35).

Igual que sucedía con el signo lingüístico, para J.A. Martínez, los rasgos selectivos no pertenecen a la lengua sino a uso, de tal manera que ese lexema «previsible» puede cambiar por otro que no sea tal, produciendo lo que este autor denomina «una desviación», a la desviación corresponde una operación contraria: la reducción, por la cual el texto se pone en conexión con algún uso de la lengua. Desde este punto de vista hace el autor una división de las figuras retóricas: las reductibles por combinación (sin cambio de significado), las reductibles por metasemia (con cambio de significado) y las que no son reductibles por ninguno de estos procedimientos.

Una vez hechas las aclaraciones precisas volvamos al ejemplo de Feijoo que proponíamos. Encontrábamos que la isotopía vertical (agricultura) se superponía a la horizontal que, sin embargo, estaba presente en algunos términos del texto permitiendo A) la reinformación precisa de los signos de la lectura vertical, B) la reconstrucción de la lectura horizontal del texto. Veamos como sucede esto:

└→(vegetal)

en «la siembra de cuidados», siembra presenta como rasgo selector el clasema (vegetal) que no forma parte del inventario de rasgos sémicos de «cuidados», utilizando la terminología ya explicada, estamos ante una desviación cuya reducción sería: (de la continua búsqueda de cuidados) en la reducción «siembra» ha cambiado de significado es de las llamadas reductibles por metasemia y el término metasémico sería «siembra». Podemos decir que la presencia de una lectura vertical portadora del campo semántico «agricultura», sobre una horizontal que no desaparece totalmente del texto, es decir, la articulación de las dos isotopías, ha producido, en este caso, una metáfora in absentia (36) de verbo, siguiendo la terminología de la retórica tradicional. En «otro fruto que agonías» vuelven a articularse las dos lecturas produciendo una equivalencia entre «fruto» y «agonías» dando lugar a lo que la retórica tradicional denomina metáfora in praesentia (37) de sustantivo.

(35) J.A. Martínez, *Op. Cit.* pág. 272. Frente a las consideraciones de la Gramática Generativa Transformacional, considera que los rasgos selectivos pueden ser clasemas, lexemas y archilexemas, más adelante suprime los archilexémicos que incluye entre los clasémicos y lexémicos.

(36) El término propio no está expresado en el texto denotativamente, sino connotativamente.

(37) El término propio está expresado en el texto denotativamente.



En resumen, podemos decir que la articulación de las dos lecturas señaladas provoca fenómenos que, en algunos casos, se identifican con las figuras ya codificadas por la retórica.

Me encuentro ahora con un problema idéntico al que se me planteaba al señalar las «lecturas» del texto; es imposible ofrecer un análisis del poema paso a paso, debido a su extensión. Por ello he optado por la misma solución y en los cuadros que siguen realizo el análisis detallado, después me ocuparé de fenómenos que: o no pueden ser representados en ese esquema, o aquellos que precisan de una descripción más detallada.

Antes de pasar a los «cuadros de lectura» conviene que consideremos la parte que hemos llamado introducción y que juega un papel muy importante en la comprensión del resto del poema. Sencillamente podemos decir que esta presentación es en realidad un resumen de todo el contenido posterior, de manera que la redundancia emitida desde el principio nos aporta un buen número de datos para realizar la lectura adecuada. En síntesis la «información» ofrecida es la siguiente:

- Dios habla al hombre a través de su conciencia.
- Al principio el pecador se obstina en no ceder.
- La conciencia convence al pecador.
- El contenido de la primera parte va a ser los «desengaños» de las cosas mundanas.
- El narrador de los «desengaños» va a ser el pecador.

Añelación al hombre

HOMBRE. MAS NO HOMBRE. BRUTO/QUE DESCAMINADO PISAS/EN BUSCA DE LA FORTUNA/LA SENDA DE LA DESDICH

hombre=bruto metáfora in presentia)

(humano) →

POLVO INDIANO QUE VOLVIENDO A LA ANTIGUA VILLANIA./DE EL NOBLE SER TE DEGRADAS/QUE TE DIO MANO DIVINA

(animado) →

(humano) →

BARRO ABATIDO QUE SIEMPRE/TERCO EN SER BARRO PORFAS./POR MAS QUE ILUSTRES PIEDADES/PARA ESTRELLA TE DESTINAN

[ser (es) plenos(a) e ilustr(e)...] R.C.

(animado)

(humano)

ESTATUA A QUE N HACE ESTATUA/LO QUE JUZGAS QUE TE ANIMA./PUES TE ALEIAS MAS DEL ALMA/CUANTO ALARGAS MAS LA VIDA

HOMBRE BRUTO. POLVO. BARRO Y ESTATUA AL FIN CARCOMIDA/MAGEN DE DIOS UN TIEMPO./SOMBRA AHORA DE TI MISMA

(animado)

(animado)

(concreto)

QUE ERROR ES ESE QUE CIEGA/ILUSION TE PRECIPITA/POR EL DESLIZ DEL HALAGO/A LA REGION DE LA IRA

/a un lugar más bajo/

Descripción del infierno

MIRA AQUELLA OSCURA SIMA/QUE TENERROSOS INCENDIOS/ENVUELVE EN NEGRAS CENIZAS

/Creta en el

suelo/

Oscuridad

...QUE HACIA ELLA/TIS PASOS TIRAN LAS LINEAS /SOLO POR ESTO RECTAS /PARA LOS DEMAS TORCIDAS

/hacer una línea particu-

larmenre recta/

SIMA/mezclado)

...QUE COLOCADA/EN LA META DONDE ASPIRAS/YA PARA SOBBERTE ABRE/LA CARGANTA DENEGRIDA

...QUE A CASO TAN POCO DISTA/QUE MEDIA UN INSTANTE SOLO/ENTRE TU PLANTA Y TU RUINA

medida de espacio

SIMA/humano)

...NO CREAS/LA ENGANOSA PERSPECTIVA/CON QUE SE FINCE MUY LEJOS/AUN CUANDO ESTA MAS VECINA

un lugar al que se llega por los errores cometidos, donde domina la ira y que está situado en un lugar profundo/creta en cuyo fondo hay un incendio y donde domina la oscuridad. (infierno)

Solo haces bien lo que te conduce al infierno

La identificación del infierno con un lugar geográfico determina -mezcla- de una medida de distancia con una de tiempo

Falso placer

¿QUE TE ARRASTRA? NO LO IGNORO//AQUELLAS BIEN COLORIDAS/FIGURAS DEL BIEN QUE ADORAS/CON INSCRIPCIÓN DE DELICIAS

OH, COMO YERRAS EL NOMBRE/DE ESA PONZONA ATRACTIVA/SI SON DELICIAS O AFANES, (TU EXPERIENCIA TE LO DIGA  
ponzoña atractiva =delicias =delicias. Metáfora in praesentia.

A TI PROPIO TE CONSULTA Y EN TUS SUCESOS DESCRIPRA/DE ESOS AMARGOS PLACERES/LOS MAL FORMADOS ENIGMAS  
[desagradables...] R.M.  
[sabor]

¡ACUERDATE CUANTAS VECES/EN LA COPA APETECIDA/DONDE IDEABAS EL NECTAR SOLO ENCONTRASTE EL ACIBAR  
[en el líquido] apetecido de la copa] R.C.

¡CUANTAS DESHACIENDO/BIEN FABRICADAS MENTIRAS/LAS QUE A LA VISTA ERAN ROSAS/PALAPABA LA MANO ESPINAS.

(animado) → (manimado) →  
¡...A LA ARDIENTE/SED QUE EL PECHO TE ENCENDIA/TE MINISTRO EL ESCARMIENTO/POCIONES DE HIEL Y MIRRA  
S Impl.  
[pasión... te atormentaba] R.M.

(humano) →  
la personificación de  
-escarmiento- deter-  
mina la selección de mi-  
rra -como -medicina-.

personificación: líquido obte-  
nido de los árboles de mirra  
nuevos, que era antiguamente  
un bálsamo apreciadísimo/

(concreto) →  
CUANTAS EN ESA INTRICADA/SELVA POR DONDE CAMINAS/FUE ATAJO PARA LA PENA/LA SENDA DE LA ALEGRÍA  
HIP [la senda de la alegría fue atajo para la pena]

/senda. fig. conducta o procedimiento que se sigue para llegar a  
algún fin o como sistema de vida/  
/eco: repetición exacta de sonido/ la alegría paso a ser tristeza.

(concreto) →  
¡CUANTAS AL QUERER CANTAR/FORTUNAS RESBALADIZAS/VINO A SER PRONTO LA QUEJA/ECHO DE LA MELODIA

(hizo daño) R.M. [se clavó] →  
¡CUANTAS TURBADO EL ACENTO/ADVERSIDAD REPENTINA/HIRIO EL DOLOR EN EL ALMA/MAS QUE LA PLUMA EN LA LIRA  
(humano) →

personificación.  
QUE PLACER LOGRASTE PURO?/QUE GUSTO, EN QUE LA MALIGNA SUERTE NO TE HAYA MEZCLADO/MAS VENENO QUE AMBROSIA

donde parecía existir un placer  
verdadero solo había dolor:  
(falso placer)

pena y alegría determinan la  
elección de la definición en sen-  
tido figurado.

Eco determina una equivalen-  
cia entre melodía y queja

la comparación motiva la  
metáfora

LOS BIENES TRANSFORMA EN MALES/LA SOLICITUD CONTINUA/PUES CON ANSIAS LOS CONSERVA/Y CON AYTES LOS EXPLICA

S  
[del hombre] R.C.

DE TANTO INCIENSO QUE HAS DADO/ A ESAS DEIDADES MENTIDAS/ ¿QUE SACO SI NO OTRO HUMO/ POR PREMIO TU IDOLATRÍA.

[humano] R.C. ----- [nada] R.M.

humo: algo que se desvanece,  
nada

PERO DOYTE QUE A TUS VOTOS/ FUISEN SUS ARAS PROPICIAS/ CUENTA DESVELOS, CUIDADOS/TIADORES, ANSIAS, PORFIAS/

[los idioses] de las aras] R.C.

Los celos

[lento]

LO MAS ES CUANDO EN TORTURA/TE PUSO LA TIRANIA/DE AQUELLAS FURIAS QUE CELOS/COMUNMENTE SE APELLIDAN

[aquellas furias tiranas te pusieron en tortura] R.C.

Furias = celos Meidora in presencia.

OH CORDEL EN CUYOS NUDOS/SE ESTRUAN, SE SUTILIZAN/SE ROMPEN DEL CORAZON LAS MAS DELICADAS FIBRAS

cordel es expresión metafórica,  
todo el contexto es adecuado a  
equivalencia.

OH FUEGO DE CUYA ARDIENTE/RABIOSA SAÑA NATIVA/PARA CONSUMIR UN ALMA BASTA QUE SALTE UNA CHISPA

[concreto] -----  
/consumir- poner a alguien estado de intensa  
desazón o ansiedad... los celos/

Consumir tiene este sentido co-  
dificado en el diccionario lo que  
ayuda a la identificación  
fuego = celos.

EN FIN COMO A UN VIL ESCLAVO/TE TRATA Y TE TIRANIZA/DE ESOS DELETTES QUE BUSCAS/LA CRUEL ALFVOSIA

[humano]

[La cruel alfervosia de esos deleites que buscas, te trata y te tiraniza como a un vil esclavo] Hip.

S.Ady [adj] + [subst] Ady.

personificación

QUE EN ESA SERIE DE AFANES/CON MENTAL OCCULTA LIGA/CUANTO EL PESAR EJECUTA/EL PLACER LO DETERMINA

[humano]

[humano] -----  
personificaciones.

Inutilidad de la vida de pecado

EA PUES SI NO HAS SACADO/EN LA TIERRA QUE CULTIVAS/DE LA SIEMBRA DE CUIDADOS/ OTRO FRUTO QUE ACONIAS  
en la vida pecaminosa que lleva (vegetal) → fruto=agonías Metáfora in praesentia

Descripción del cielo  
VUELVE EN TI Y VUELVE EL ROSTRO/ AL CIELO QUE TE CONVIDA/ CON MAS SEGUROS DELEITES/ QUE LOS SIGLOS NO MARCHITAN  
(humano) → (concreto) (plantas) [que son eternas] R.M.  
R.C. [a (fios seres) celestiales] (Con cosas) seguras y delectables R.C.]

(humano) → MIRA DE FELICES ALMAS/BRILLANTE TURBA FLORIDA/ QUE CON EL DIVINO NECTAR/ EN COPAS DE ORO TE BRINDA  
[turba: muchedumbre de gente desordenada] [placer divino] R.M.  
Se «reinforma» con la redundancia del «falso placer», como ha sido largamente presentado por el autor en otro momento, precisa menos contexto, pertenece al «idiotecto»; tan solo el adjetivo que le diferencia del «placer pecaminoso».

Invitación al abandono de la vida de pecado  
ACABA ROMPASE YA/LA CADENA QUE TE LIGA/HECHA POR CICLOPE POR INFORME/EN LA TARTAREA OFICINA  
perfrasis alusiva de diablo [oficina infernal] Alusión.

DESATA ESOS ESLABONES/ CUYA PESADEZ TEJIDA/HACIA EL ABISMO TE ARRASTRA/ CUANDO EL DELEITE TE TIRA  
[eslabones tejidos y pesados.] R.C. (concreto)

YA ESTOY RENDIDO YA SON/TRIUNFOS DE VUESTRA ENERGIA/VENCIDA MI VOLUNTAD Y MI RAZON CONVENCIDA

Es la cuarteta motivadora de los dos campos semánticos que aparecen a continuación.

T. bélicos. Arrepentimiento

YA CAE DEL PECHO AL SUELO/LA MURALLA DIAMANTINA/QUE DE IMPULSOS SOBRIANOS/BURLO TANTAS BATERIAS

(manejado) → /dureza/  
[ya cesa la obstinación] R.M.

Muralla conserva su contenido bélico de defensa de ahí que seleccione la cualidad de «dureza» que posee el diamante. A su vez es incompatible con pecho dando lugar a la «reinformación».

Luz/oscuridad La Gracia

YA DE ESA ANTORCHA SAGRADA/LA CLARIDAD MATUTINA/QUE VERDADES CENTELLEAN/LAS TINIEBLAS ME DISIPA

HIP [ya la claridad matutina de esa antorcha sagrada, que verdades centellean, me disipa las tinieblas]

sagrada: procede de dios. [dispide verdades] R.M. [disipa las mentiras] R.M.

La luz procedente de Dios y que supone la verdad frente a la mentira es idéntica con la Gracia.

YA EN MIS POTENCIAS EMPIEZA/A RA Y AR EL CLARO DIA/DE CUYA FELIZ AURORA/EL LLANTO SERA LA RISA

(concreto) → [ejemplizo a entender] R.M.

A SU LUZ ..... incide en el sentido de la cuarteta anterior

PERO MAS QUE OTROS OBJETOS/LA PROPIA SEGURIDAD MIA errores (por tinieblas)

Recibe la redundancia de «en mis potencias» como lugar en que amaneció, ahora horizonte = potencias

¿QUE SOMBRAS QUE NIEBLAS SON/AQUELLAS QUE EN VIL HUIDA/ESTE HORIZONTE DESPEJAN/Y AL AVERNO SE ENCAMINAN

(animado) → R.M. [desaparecen rápidamente]

OH ERRORES MIOSI VOSOTROS ISOIS QUE MUCHO QUE OS DISTINGAN/SI OBJETOS TALIS ENTONCES/SE VEN CUANDO SE DESVIAN

Sombras, nieblas=errores Metáfora in praesentia



Estado del alma

→ (concreto)  
QUE ATEZADA ESTA AQUELLA/PARTE SUPERIOR ALTIVA/DEL ALMA DONDE SU COPIA/IMPRESION LA DEIDAD TRINA /atezada: ennegrecida/  
Se relaciona con la «oscuridad» (sombra, etc) equivalente de ignorancia y errores.

↑

Por la redundancia que recibe que las estrofas posteriores, puede decirse que se habla de la razón.

RARO DESORDEN! PUES COMO EN LA CUMBRE ESCLARECIDA/ADONDE LAS LUCES NACEN/LOS HORRORES SE AVECINDAN?  
(concreto) ← (animado)  
Verdad, conocimientos.  
[Tienen su origen] R.M.

MAS QUE DUDO SI ESTOY VIENDO/EN LA PARTE APETITIVA/HUMEANDO AUN DEL FUEGO/LAS CENICIENTAS RELIQUIAS  
(concreto) →  
aún quedan en la parte apetitiva restos de las pasiones.

fuego ya se usó como metáfora de color, es un rasgo que true sumado a su significado.

DE ESE INCENDIO IMPURO/DE ESA LLAMA QUE ARDE Y NO ILUMINA/TIÑO LA BOVEDA EXCELSA/EL HUMO QUE SUBIO ARRIBA  
en oposición a la llama de la Gracia

↑

QUE TURBADO ESTA EL GOBIERNO/DE ESTA ANIMADA PROVINCIA/LA SUPERIOR OBEDECE/LA PARTE INFERIOR DOMINA  
provincia del alma

Hay una equivalencia entre provincia y alma, producido por una redundancia de los versos anteriores.

La redundancia de los versos anteriores, selecciona para «animada» dotada de alma.

Y FUE QUE DE LAS PASIONES/SEDCIOSA INFIEL CUADRILLA/A LA RAZON DESCUIDADA/ROBO LA SOBERANIA.  
(humano) ← (animado)

A MAS PASO LA INSOLENCIA/PUES CON POLITICA IMPIA/DESPUES DE USURPARLE EL CETRO/TAMBIEN LE QUITO LA VISTA  
(concreto) →

Por la redundancia: le impidió ver la verdad.

El pecado

OH CIELOS! ¿QUE SIERPE ES ESTA/QUE CON TENACES ESPIRAS/ENROSCADA EL ALMA EN ELLA/HUESPED INGRATO SE ANIDA

Aunque todavía no sabemos de que se trata, estas cuartetas preparan la entrada del término denotativamente expresado.

QUE ESPANTOSA FIERA! ¿SI EN SUS ADUSTAS CAMPINAS/LA PRODUJO LA INFELIZ/FECUNDIDAD DE LA LIBIA?  
(concreto)

MAS AY DIOS ESTA ES LA CULPA/AQUELLA DISFORME HIDRA/QUE POR SIETE Bocas SIETE/NEGROS PECADOS VOMITA  
Culpa=hidra, Metáfora en plural  
sierpe, fieras=culpa.



QUE FEA QUE HORRENDA! Y YO/OH QUE MAL LA CONOCIA/QUE CIEGO CUANDO A ESE MONSTRUO/LE HE DOBLADO LA RODILLA

¿QUE ESTRAGOS HABA EN LOS HOMBRES/SI OSADAMENTE ENGREIDA/ CON LA PONZONA QUE ESCUPE AUN LAS ESTRELLAS SALPICA

ponzola viene reforzada por el significado que ya ha recibido antes (bajo placer: placer pecaminoso).

¿SI APACO CON SOLO UN SOPLO/SIENDO AUN RECIENTE NACIDA/TANTOS MILLARES DE LUCES/QUE SOBRE EL EMPIREO ARDIAN

perdidas de estrellas, pero alusión a la lucha de los ángeles, según el relato Bíblico.

Y DE ESTA SIERPE ESTA FURIA/ES MI PECHO LA GUARIDA/SIRVIENDOLE DE CAVERNA/DONDE REPOSA TRANQUILA

pecado

pecho=guarda, caverna, Metáfora in presentia.

La penitencia

MAS DESPECHOS DETENIDOS/QUE YA ACA DENTRO ME INSPIRA/LUZ OCULTA A TANTO MAL/OPORTUNA MEDICINA

Luz oculta ya pertenece al •lido-lecto- sabemos que se refiere a la Gracia.

YA CONOZCO QUE DE AQUELLA/DOLENCIA/DE EL HOMBRE ANTIGUO/EL MAL QUE A SENTIRSE LLEGA/SOLO CON SENTIR SE QUITA

juogo de palabras

YA LLEGO A ENTENDER QUE PUSO/ETENA SAHIDURIA/EL REMEDIO DE LA LLAGA/EN EL DOLOR DE LA HERIDA

(anotado)  
[un (ser) eterno y sabio] R.C. que resulta penitencia de Dios.  
<lagrimas>

YA SE COMO DE MIS OJOS/LA CORRIENTE CRISTALINA/PUEDA BORRAR LAS OFENSAS/PLUYENDO POR LAS MEJILLAS

[las lagrimas transparentes de mis ojos] R.M.

LORAD MIS OJOS VERTED/EN CARRERA SUCESIVA/EL RIEGO QUE NO LA TIERRA/EL CIELO SI FERTILIZA

[las lagrimas obtendrán un premio del]

cielo R.M.

CORRED LAGRIMAS QUE DE ESAS/YA PRECIOSAS MARGARITAS/POR MUCHAS QUE SE DERRAMEN/NINGUNA SE DESPERDICIA

Lagrimas= margaritas, Metáfora in presentia.

Y AL CAREO DOLOROSO/DE EL MISMO COLOR VESTIDAS/PURPUREA LA FINTEZA/SE SONROJA LA PERFDIA  
 (concreto) → (humano)  
 personificación

AH SEÑOR QUE EN LO QUE VIERTE/DE TANTA LLAGA ME AVISA/ESE YA MEDIO CADAVER/QUE ESTA CERCA EL HOMICIDA  
 < sangre >  
 (líquido)  
 YO FUI OH CONCIENCIA PULSO DEL ALMA QUE INDICAS SUS MALES Y AL MISMO TIEMPO LA ACUSAS Y LA CASTIGAS  
 conciencia = pulso del alma. Metáfora in praesentia.

SI FUI MAL PUEDO NEGARLO/CUANDO EN ESA FAZ HERIDA/CON SANGRIENTOS CARACTERES/ESTAN MIS CULPAS ESCRITAS  
 (unanímado) →  
 En la sangre del rostro de Cristo se ven las culpas del hombre.

MAS QUE IMPORTA QUE LO ESTEN/SI ESA SANGRE QUE OS MATIZA/ES TINTA PARA BORRARLAS/MAS QUE PARA ESCRIBIRLAS  
 Sangre = tinta, Metáfora in praesentia

QUE IMPORTA SI AL MISMO TIEMPO/ESTAN RASGANDO A PORFIA/TANTA ESPINA Y TANTO CLAVO/EL PAPEL QUE LAS AFIRMA  
 Reconocimiento de los pecados  
 → (Cuerpo de Cristo) R.M.

YO FUI EL INGRATO ALEVE/VIL AUTOR DE ESAS HERIDAS/QUE ABRIÓ LA CULPA Y CONSERVA/ABIERTAS LA BIZARRIA  
 (concreto) / (concreto)  
 [causa] R.M. [sigue causando] R.M.

YO FUI DE LOS ALLISTADOS/CUANDO CON RONCA BOCINA/CONTRA VOS CONVOCO TODAS/EL INFIERNO SUS MILICIAS  
 suj. reinforma a todo lo demás

DESEITOR SEGUÍ LAS HUESTES/QUE CONTRA EL CIELO MILITAN/DONDE LAS VILLANAS FLAQUEZAS/TIENEN PLAZA DE OSADIAS

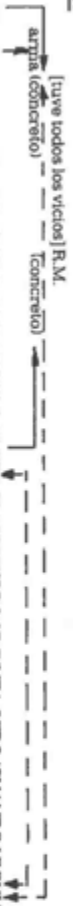
Y A PESAR VUESTRO LOGRE/CON HAZAÑAS DE ESTA GUIZA/FUNESTAS ESTIMACIONES/EN LA NEGRA MONARQUIA  
 /funestas: se aplica a lo que causa desgracias/  
 Negra monarquía es perfrasis de infierno, o mejor de diablos, pero interpretable por la redundancia de lo anterior.

JAMAS SE HARTO DE OFENDEROS/MI VORACIDAD INVICTA/PORQUE CUANDO SE SACIABA/DESEOS APETECIA  
 < comida >

OH EXCESO MAS EXECRABLE/QUE LA RAZON ABOMINA/DESPUES DE AGOTAR EL ANSIA/BUSCAR SED LA HIDROPESIA

TODO EL AMBITO DEL VICIO/CORRI AUDAZ HASTA LA LINEA/A DONDE LO IRRACIONAL/CON LO IMPOSIBLE CONFINA

Sus escritos



PORQUE HIEREMAS LA OFENSA/SI ES QUE EL DISCURSO LA AFILIA/Y A UN YERRO SE JUNTA OTRO/CUANDO LE PULE LA LINEA

El pecado más grave son sus escritos Todo lo hizo mal

/lince: los antiguos le

atribulan una extraordinaria agudeza en la vista/

YA A LA VOLUNTAD SUS PROPIOS/APETITOS LA FASTIDIAN/Y VIENE A SER EL ANTOJO/OBJETO DE LA OJERIZA

Personificación

YA NO MAS ENGANOS YA/DESDE HOY MIS PASOS DIRIJAN/DEJADAS TANTAS ERRANTES/DE LA FE LUMBRERAS FIJAS

lumberas = fe  
lumberas = fe Metáfora in praesentia.

PROMETOOOS SEÑOR LA ENMIENDA/Y AQUESTE LLANTO ME FIA/QUE ASCIENDE CUANDO MIS OJOS/A VUESTROS PIES LE DERRIBAN

MARES QUISIERA LLORAR/DONDE MIS VOTOS TENDRIAN/TANTO MAS SEGURO EL PUERTO/CUANTO MAS LEJOS LA OHILLA

[más seguridad de ser atendidos] R.M.

QUISIERA A IMPORTUNOS GOLPES/HACER ESTE PECHO ASTILLAS/PORQUE A QUEBRANTOS SOLDARA/TANTA QUIEBRA CONTRAIDA

Hiperbaton: [hacer astillas este pecho]  
[romper] R.M.

PIEDAD SEÑOR ATENDE/A QUE EN MI FAVOR OS GRITAN/VUESTRAS PERFECCIONES PROPIAS/MAS QUE LAS LAGRIMAS MIAS  
 de Dios (animado) → (animado) → (animado)  
 del pecador  
 [os inclinan al perdón] [más que mi sufrimiento y mis súplicas R.M.]

EN DESTRUIR ESTÁ CAÑA/QUE UNO Y OTRO CIERZO AGITA/HOJA QUE EL VIENTO ARREBATA/DEBIL P/A JA FLACA ARISTA  
 •Esta deictico que se refiere al pecador  
 ... LE DOLIO A VUESTRA CLEMENCIA EL GOLPE DE LA JUSTICIA (concreto)  
 [a (Dios) clemente] R. C. [la acción de la justicia] R.M.

Súplicas de perdón

EA SEÑOR ESTA VEZ/HACED QUE EN GLORIOSA RIÑA/A HAZAÑAS DE LA BLANDURA/QUEDE LA SAÑA VENCIDA  
 (animado) → (animado) → (animado)  
 [a causa de la blandura] [desaparezca la saña] R.M.

NO IGNORO QUE MIS MALDADES/MERECEN BIEN QUE DÉSPIDA/RAYOS SOBRE MI CABEZA/ESA DIESTRA VENGATIVA  
 (animado) → (animado) → (animado)  
 [castigos] R.M. ← -- [la diestra de (Dios) vengativo] R.C.

QUE LOS HOMBRES ME ABORREZCAN/QUE LAS FURIAS ME PERSIGAN/QUE LOS ABISMOS ME TRAGUEN/QUE SUS LLAMAS ME DERRITAN  
 (que caiga en los abismos] R.M.

YO ABORRECIDO DE VOS?/OH DOLOR DONDE FULMINA/SU MAS ARDIENTE CIENTELLA/AQUEL NUBLADO DE IRA  
 (donde Dios castiga más] R.M. (Rayo) → Me rindo al castigo

BIEN QUE JUNTAMENTE PIDA/EL MIEDO CUARTEL AL BRAZO/RINDO EL CUELLO A LA CUCHILLA  
 (animado) → (humano) → [pida el (hombre) miedoso cuartel al verdugo] R.C.

SEA CUANTO VOS QUISIEREIS/DIOS MIO SOLO OS SUPLICA MI HUMILDAD QUE DE EL ENOJO LA VENGANZA SE DIVIDA  
[el pecador humilde] R.C.

COMO NO ME ABORREZCAIS/MAS QUE LA JUSTICIA INSISTA/CONTRA MI...

[el ser justiciero] R.C.

HACED QUE OS AME Y AMADME/QUE ES LO QUE EL ALMA SUSPIRA ...

[el alma pide, desea] R.M.

Señales del perdón  
PRONOSTICOS MAS ALEGRES/CONCIBE MI ASTROLOGIA/POR EL CIELO DE ESE ROSTRO/AUN CUANDO MUSTO SE ECLIPSA

Cielo = rostro Meirégra in presentia

<Día>

(concreto)

DE ESOS OJOS EL OCASO/SERENIDADES INTIMA Y EN ARDORES QUE DESMA Y AN A BENEFICAS LUCES BRILLAN  
[esos ojos que mueren] R.M.

Mezcla de los campos semánticos de la naturaleza y la descripción del perdón que Cristo va a otorgar.

BLANCA BANDERA ENARBOLA/DE LA PAZ HERMOSA INSIGNIA/EL AMOR DE LOS CANDORES/DE ESA TEZ DESCOLORIDA

(humano)

[el amor enarboló blanca bandera de paz... de los candores de esa tez descolorida.] H.P.

blancura de Cristo = bandera blanca de la paz, Meirégra in presentia

C... CON LA SANGRE DERRAMADA FUE LA COLERA VERTIDA

[desapareció la colera] R.M.

(líquido)

DE ESOS RUBIES QUE BROTA PERTIL GENEROSA MINA FINEZAS EL FONDO OSTENTA/SI EL DOLOR ENOJOS PINTA

[de esa sangre] R.M.

<libro>

CUANTAS LEO EN ESE CUERPO/OH LOGICA PERGRINA/CONSECUENCIAS DE LA CULPA/SON DE LA GRACIA PREMISAS

[veo en ese...] R.M.

consecuencias de la culpa = premisas de la Gracia Meirégra in presentia

La presencia del verbo leer motivó la presencia de los términos filosóficos.



YA ACA DENTRO ESTOY OYENDO/DE MI PERDON LAS NOTICIAS/QUE MENSAJERO DEL CIELO/CONSUELO INTERIOR MINISTRA  
mensajero = consuelo Metáfora in praesentia

EL ALMA

VUESTRA ES YA Y A SERLO SIEMPRE/CON ESCRITURA SE OBLIGA/EN QUE ES UN ARPON LA PLUMA/PURPUREA SANGRE LA TINTA  
arpón = pluma saugre = tinta Metáforas in praesentia

LAS TELAS DEL CORAZON/PAPEL O MEMBRANA FINA/DONDE HACE EL DOLOR LOS RASGOS/Y EL AMOR ECHA LA FIRMA  
→ (humano) ←  
Personificaciones

telas = papel o membrana... Metáfora in praesentia.

\*CLAVE

// Definiciones de Diccionario

() Clasemas

< > Lexemas

[ ] Toda «reconstrucción del texto

→ Redundancia que actúa en la reinformación

R.M. Reducción por metáfora (metáforas)

R.C. Reducción por combinación (metonimias y sinécdoques)

Hip. Hipérbaton.

---> Relaciones establecidas en el texto

\* Tomo algunos de los signos utilizados del estudio de J.A. Martínez ya citado (pág. 273).

Hemos visto como en el texto se producen fenómenos clasificados como reductibles por metasemia, es decir, metafóricos.

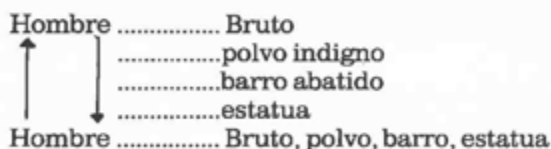
Son numerosos los casos de metáforas «in praesentia» que han quedado claramente reflejados en los cuadros de lectura sin que, por el momento, tengamos que ocuparnos más de ellos. Exactamente igual se señalan en los cuadros las llamadas metáforas «in absentia». Para J.A. Martínez las primeras coinciden frecuentemente con las llamadas metáforas de sustantivo, mientras que las segundas coinciden con las metáforas de verbo y adjetivo. Como consecuencia de esta clasificación surge otra nueva: en las metáforas de verbo y adjetivo, según los rasgos selectivos, se producirán imágenes clasémicas y lexémicas, mientras que en las metáforas de sustantivo al producirse una equivalencia entre dos términos de este tipo las imágenes sólo pueden ser lexémicas (38).

Si tomamos ahora lo que nos ofrece el texto de Feijoo, conviene centrar las observaciones sobre las metáforas de sustantivo y su frecuente correspondencia con las llamadas «in praesentia». Tomemos como ejemplo la serie de cuartetos que van del verso 13 al 32. Se inician con una metáfora «in praesentia» en la que se establece una equivalencia entre «hombre» y «bruto», los tres versos siguientes vienen a ser una explicación de la identificación establecida. En la siguiente cuarteta vuelve a establecerse una equivalencia de hombre esta vez con «polvo indigno», pero el término propio: hombre, no aparece denotativamente expresado. Las equivalencias con el término propio ausente vuelven a repetirse en las dos cuartetos siguientes con «barro abatido» y «estatua», en todos los casos los versos que completan las cuartetos, cumplen idéntico sometido que en la primera identificación comentada; sirven de explicación de la equivalencia. La última cuarteta de las seleccionadas recoge las anteriores equivalencias semánticas y las muestra «in praesentia» por medio de yuxtaposiciones sucesivas: «hombre», «bruto», «polvo», «barro» y «estatua». Hasta llegar a la última cuarteta cuanto más nos alejamos de la primera, la decisión entre metáfora «in praesentia» o «in absentia» se hace más difícil indudablemente, en «microcontexto», (siguiendo la terminología de J.A. Martínez) es decir, considerando un texto mínimo para la explicación se trata del segundo tipo y si consideramos la explicación en «macrocontexto» éste llegaría a ser tan amplio que, en el caso de «estatua», para encontrar el término propio denotado tendríamos que utilizar un macrocontexto compuesto por doce versos. La función de la última cuarteta y su serie de yuxtaposiciones podría ser, precisamente, la de subsanar el posible desequilibrio provocado por la distancia. Y digo podría ser, porque, en realidad, no es necesaria y para un lector medio sólo sirve de confirmación, para reafirmar que el contenido accidental que ha ido dando a los térmi-

(38) J.A. Martínez, *Op. Cit.* pág. 367 y ss. Para este autor sólo hay una metáfora, la división «in absentia», «in praesentia» corresponde a la imagen.

nos improprios de la metáfora eran los correctos. La «reinformación» se debe a una redundancia establecida por el primer verso y su metáfora «in praesentia» que alcanza al resto de las estrofas y que se ve apoyada por esos tres versos explicativos que completan cada cuarteta.

Visto en esquema sería:



El esquema nos ofrece algo más, si pasamos del «plano del contenido», en el que nos hemos movido hasta ahora, al «plano de la expresión».

Samuel R. Levin, para explicar algunos fenómenos que presenta el lenguaje poético, acude en su estudio a los que él llama «couplings» (apareamientos) (39), que suponen un modo de acercamiento al problema de «lo poético», que puede resultar, en muchos casos, enormemente útil y revelador. Sitentizando, para Levin, si dos términos ocupan un idéntico lugar en la estructura ya sea sintáctica o métrica estas «situaciones» pueden considerarse «comparables», «paralelas» o «recurrentes» (40), si en estas posiciones aparecen formas «naturalmente equivalentes», se producirá un apareamiento. Fijándonos ahora en el esquema trazado por los versos que comentamos podemos observar que entre «hombre» de la primera y última cuarteta y la serie de metáforas de las tres cuartetas centrales se repite la misma situación. Si ahora añadimos la observación de este mismo autor por la que «podrían definirse también, por ejemplo, equivalencias basadas en la metáfora (distintas de las equivalencias semánticas), estableciendo a partir de ellas apareamientos en que, formas equivalentes desde el punto de vista de la metáfora, se dieran en posiciones equivalen-

(39) «Este es el punto de partida de Levin, para quien la estructura fundamental (aunque no única; pero él se limita a ella) es la denominada coupling («emparejamiento» o «apareamiento») esto es, una relación de repetición que establecen entre sí dos signos «equivalentes». Lázaro Carreter, introducción a S.R. Levin, Op. Cif. pág. 14.

(40) «Levin habla de posiciones comparables en el caso de palabras que desempeñan idéntica función gramatical respecto de un mismo término... y de posiciones paralelas, cuando los términos se emparejan por el hecho de desempeñar las mismas funciones en cláusulas u oraciones distintas... Pero junto a estos juegos de equivalencia sintáctica y/o semántica, se producen también en el poema las recurrencias que aporta lo que Levin llama la «matriz convencional», esto es el conjunto de convenciones exteriores al poema, que el escritor adopta al aceptar una norma métrica determinada». *Ibidem*, págs. 15-16.

(41) Es preciso aclarar que «apareamiento» para Levin se produce cuando las formas que ocupan «posiciones equivalentes» son también «naturalmente» equivalentes, es decir, son fónica o semánticamente equivalentes. (Ver Op. Cif. pág. 53). Tomando el concepto Hjelmsleviano de «pensamiento amorfo», entiende Levin que «dos formas son semánticamente equivalentes en tanto que coinciden en su parcelación de esa masa amorfa» (Op. Cif. pág. 45). Esta equivalencia atañe a los sinónimos y antónimos y es distinta de la equivalencia metafórica. En su obra, Levin no se ocupa del estudio de los apareamientos que se puedan producir en este último sentido (metafóricos); tan sólo, apunta la posibilidad de que puedan producirse (Op. Cif. pág. 78). Lo que hago yo en este análisis es aprovechar la sugerencia de Levin y considerar que una serie de metáforas para un mismo término tienen entre sí un «contenido semántico accidental» equivalente, (independientemente de los efectos que este fenómeno pueda producir), es decir, en este caso y de modo transitorio, coinciden en la parcelación del pensamiento amorfo, si, además, coinciden en una posición equivalente puede decirse que se trata de un apareamiento.

tes con respecto al sintagma o al género» (42), veremos que la estructura del «plano de la expresión», porque se relaciona íntimamente con el «plano del contenido», es factor muy importante en la lectura adecuada del fragmento que comentamos. Esta importancia puede hacerse extensiva a todos los textos poéticos sobre todo, en los que hay casos de metáforas de sustantivo «in absentia» o, al menos, en las que la localización del término propio denotativamente expresado exigiría un contexto excesivamente amplio.

Para no reducirnos a la explicación de un sólo ejemplo consideremos ahora el caso de las cuartetos comprendidas entre los versos 77 y 116, en que el contexto a considerar es aún mayor que el anterior.

Cuando señalábamos las lecturas veíamos que la horizontal correspondiente a estas cuartetos podía resumirse como «falso placer» y su despliegue vertical como «bebida», «vegetal» y «términos musicales», ahora nos interesan fundamentalmente las dos primeras «lecturas» verticales. A partir de la identificación: «delicias» = «ponzoña atractiva», con un sentido antitético, se ofrece al pecador la posibilidad de deshacer el enigma establecido entre los dos posibles significados «verdaderos» para las delicias:

- a) delicias = delicias (verdadero placer)
- b) » = afanes (falso placer)

La elección entre dos posibilidades determina una estructura dual en la aparición de signos que deben «reinformarse» con los dos contenidos señalados, así:

«néctar» - «rosas» - «mirra» - «ambrosía»  
«acíbar» - «espinas» - «hiel» - «veneno».

Además de reinformarse los términos por la redundancia establecida desde el planteamiento de la dicotomía, observemos que «néctar/acíbar» y «rosas/espinas» aparecen en una idéntica posición: los cuatro términos están situados al final de sus respectivos versos, que es, de hecho, una situación relevante, siendo su «equivalencia natural» metafórica y por lo tanto, de forma transitoria, semántica. Los términos «néctar/acíbar», y «rosas/espinas» funcionan en cada pareja como «antónimos». Además, «néctar» y «rosas» se sitúan en el tercer verso de sus correspondientes cuartetos, mientras que «acíbar» y «espinas» lo hacen en el cuarto, es decir, en ambas cuartetos se repite un esquema similar, la relación así establecida lo es entre términos «sinónimos». En cuanto a «hiel/mirra» y «veneno/ambrosía» aparecen en el cuarto verso de sus respectivas cuartetos y además «mirra» y «ambrosía» se sitúan al final del verso con un esquema similar: la relación de las posiciones apoya las equivalencias del contenido ya señaladas.

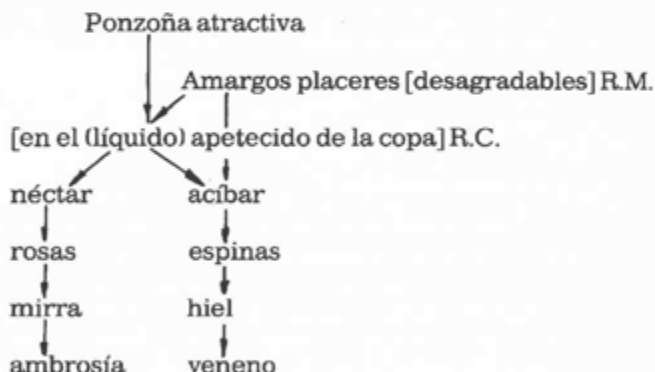
[42] S.R. Levin Op. Cít. pág. 78.

Es pues evidente que los «coupling» son de excepcional importancia en el establecimiento de la equivalencia metafórica (43).

Hay un especial cuidado en el poema para que el contenido accidental que tienen que tomar los términos sea uno determinado y no otro. Este «cercar» a la palabra desde todos los frentes posibles confiriéndole un significado concreto, hace que, en el texto, se cargue del nuevo contenido de forma que, cuando aparece, el significado accidental se suscita de nuevo. Podemos decir que llega un momento en que el texto constituye un «idiolecto» (44).

Al hablar de la «reinformación» de los signos nos hemos referido continuamente al contexto; conviene que nos detengamos ahora en su estudio para ver como se producen otros fenómenos.

En primer lugar interesa poner de relieve como las lecturas verticales no se insertan en la horizontal de un modo violento, sino que antes, su entrada está preparada o motivada de manera que su aparición no sorprenda completamente al lector. Veámos como la introducción allana el camino de todo el poema, a pequeña escala, continua el mismo funcionamiento. Consideremos el caso de la lectura de «falso placer» que podemos ver desplegado esquemáticamente:



Es evidente que «Ponzoña» /líquido venenoso/ y «amargo», que, de un modo natural, no califica a placer, motivan la entrada del campo semántico de «bebida». Exactamente igual sucede con las lecturas verticales que englobamos bajo las denominaciones de «términos bélicos» y «luz/oscuridad». Efectivamente en la cuarteta que se inicia en el verso 213 que es exactamente la que precede a la portadora de los términos bélicos, apa-

(43) El estudio de todos los fenómenos de este tipo en el texto sería excesivamente largo, por eso remito a los cuadros de lectura en los que las líneas discontinuas señalan, entre otras relaciones, los apareamientos fundamentales de este tipo.

(44) Ver Greimas, *Op. Cit.* pág. 142.

rece en primer lugar: «rendido» y «triumfos» que motivan el contenido siguiente y, además, los dos últimos versos son el planteamiento de lo que se va a desarrollar después:

Vencida mi voluntad  
 ↓  
 términos bélicos

Y mi razón convencida  
 ↓  
 luz/oscuridad

Observemos ahora de nuevo el esquema de «bebida», tanto «amargo» como «ponzoña» son motivaciones de líquido, pero las relaciones que se establecen son más numerosas, así «amargo» con quien tiene una relación lógica es con «acíbar», en cuanto a las establecidas en las columnas que parten de líquido ya han sido estudiadas en otro lugar.

J.A. Martínez considera que las desviaciones producen imágenes que se pueden definir como «contenidos superpuestos», este contenido que es prácticamente intraducible es el resultado de un intercambio de rasgos semánticos. Sucede que la captación simultánea de las dos lecturas rompe como ya hemos dicho, la linealidad del texto y crea una auténtica red de contenidos cuya trama de correspondencias se establece en todos los sentidos, justificando, incluso gráficamente, la figura geométrica que proponíamos para representar el «discurso» poético. Una buena muestra de ésto lo constituye el primer esquema que nos ha servido de ejemplo en este apartado. Aunque la mayoría de estas relaciones ya se ofrecen en los cuadros de lectura, conviene que veamos algunas aquí.

Llorad mis ojos verted, <lágrimas>  
 ↓ (líquido)  
 en carrera sucesiva el riego que no la tierra al cielo si fertiliza

Por un lado «verter» presenta un rasgo selectivo de tipo clasemático que puede combinar con «riego» sin mayores dificultades, pero la presencia de «llorad» y «mis ojos», determina que el líquido vertido sea precisamente el lexema <lágrimas>, es decir, exige un superpuesto para riego de tipo lexemático, esta equivalencia provocada en cierto modo por verter combinable por igual con «llanto» y «riego» produce la entrada de una isotopía vertical cuyas relaciones quedan reflejadas por las líneas discontinuas: «tierra» y «fertiliza» se relacionan, pertenecen al mismo campo semántico de «agricultura», mientras que la presencia de «cielo» no tendría sentido sin la anterior identificación entre «lágrimas» y «riego». Esta relación de «lágrimas» y «cielo», para su interpretación adecuada exige una reducción metasémica del verbo «fertilizar»: [Conmover]

Veamos otro ejemplo:

Porque hierve más la ofensa si es que el discurso la afila  
 ↑ (concreto) (material)  
 ↓ arma blanca

Hay dos incompatibilidades en el texto de rasgos selectivos y la relación de la segunda con la primera, no solo «reinforma», sino que selecciona un número más reducido de términos posibles para el superpuesto. Efectivamente «afila» determina que, de todos los lexemas portadores del rasgo «arma», solo seleccionemos aquellos que se pueden encuadrar en campo léxico de «armas blancas», rechazando armas de fuego y, por supuesto, cualquier otro objeto capaz de herir. Este ejemplo representa, además, un sistema de revitalización de metáforas lexicalizadas o en vías de lexicalización. Es usual decir que la ofensa hiere, pero su relación con «afilar» confiere a la metáfora gastada nueva vida.

El texto presenta una serie de fenómenos que encajan en las llamadas perífrasis y alusiones (45), ante casos como éstos cabe preguntarse hasta qué punto es posible mantener que pueden explicarse los mensajes poéticos sin acudir a contextos «extralingüísticos», es posible que en otros casos sea imposible, pero no en este romance de Feijoo. Si observamos una alusión mitológica como la que aparece en el verso 70 en que se habla de la «laguna Estigia», el contexto es suficiente para que un lector, que desconozca la historia de Caronte y de su barca, pueda interpretar la alusión. Igual puede decirse de las «doce puertas» y las «nueve jerarquías» de los versos 189 y 198, respectivamente. En todos estos casos, los versos que completan la cuarteta de la que forman parte, actúan como un «contexto aclaratorio», como una «definición» de su significado. En la pág. 28 estudiamos detalladamente las cuartetos en que aparecían las metáforas de «hombre», en las que la alusión al pecado original y la pérdida del paraíso es evidente, entonces captábamos el significado sin necesidad de apelar al conocimiento Bíblico. Lo que sucede es que en el caso de conocer la historia de Caronte o el texto Bíblico la información será más rica, puesto que sumará al texto una serie de significados procedentes de un «código» fijo, de un «legado» cultural. Las alusiones se cargan de «connotaciones» (46). Así, aunque el texto pueda «explicarse» sin acudir a un contexto «extralingüístico», los «signos» procedentes de ese contexto enriquecen el mensaje poético.

Pero el uso de perífrasis y alusiones tiene una consecuencia importante: revelan un deseo en el autor de crear una comunicación poética que pueda ser captada por cualquier lector, pero que parece especialmente dirigida a aquéllos que «poseen la clave», que comparten con él «ese saber», es decir, nos sitúan al texto en un nivel «culto».

(45) «Rodeo que se emplea para expresar un concepto único. Puede ser de varios tipos... c) perífrasis literaria, que se practica para evitar una palabra (elusión) con fines eufemísticos, embellecedores o simplemente como alarde de ingenio... Un tipo especial de perífrasis literaria es la alusión, mediante la cual se pone en contacto una noción real con un sistema fijo de referencias...» F. Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*: Gredos Madrid 1971.

(46) Ver J.A. Martínez, *Op. Cit.* pág. 157 y ss. y J. Molino «La connotation», en *La Linguistique*, 7, 1971.



Si pasamos al plano de la expresión algunos procedimientos empleados por Feijoo nos confirman su filiación con los recursos «cultistas»: los hipérbatos, numerosísimos en el texto y en ocasiones tan violentos como los usados por el mismo Góngora (47), la ausencia de nexos que desaparecen «para dejar escuetas las entidades poéticas» (48), incluso la presencia de las fórmulas estilísticas, señaladas por Dámaso Alonso (49) como características de la poesía gongorina, son datos más que suficientes para establecer la filiación. Pero tal vez los mejores frutos a este respecto, sean los obtenidos a partir del léxico. Un buen número de términos empleados por Feijoo formaron parte de las censuras y parodias del siglo XVII en contra de los «culteranos». Bien es verdad que muchas de estas palabras quedaron definitivamente incorporadas al castellano y que no sabemos en que estado se encontraría el proceso cuando escribió Feijoo su poema, pero el número elevado de cultismos empleados y su clara procedencia revelan la conexión del poema con la corriente cultista de principios del siglo XVIII (50).

En cuanto a la temática hay un momento en que manifiesta una preocupación por la brevedad de la vida comparable a la de Quevedo. Esta preocupación por el paso del tiempo es más acusada en sus *Décimas a la conciencia*. Se muestra así Feijoo formando parte de la poesía del «Barroco degenerado», pero presentando una mezcla en cuanto a su relación «cultista» o «conceptista» y este caso es bastante frecuente

(47) Corred, lágrimas; que de esas/ya preciosas margaritas... (V. 354).

Este es tan solo un ejemplo entre los muchos que ofrece el texto, tantos que la estructura Hiperbática parece la habitual; algunos casos más han quedado reflejados en los «cuadros de lectura».

(48) Rafael Lapesa. *Historia de la lengua española*, Escélicer Madrid, 1962, pág. 228. Son casos como el del v. 73 «ay de tí si a esos millares muevo guarismo te aplicas», o el del v. 96, «Las que a la vista eran rosas palpaba la mano espinas».

(49) «El cielo si la tierra no fertiliza» v. 351. Ver Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*, C.S.I.C., Madrid 1950.

(50) Incluyo a continuación una lista que contiene algunos de los cultismos empleados por Feijoo en el poema que nos ocupa.

Para elaborarla he utilizado las listas que presenta Dámaso Alonso (Op. Cit. pág. 44 y ss.) Las que llevan asterisco son palabras «afectadas según las censuras y parodias literarias del siglo XVII».

* activo	* fatal	incinar
* adustas	fatigar	indigno
ágl	fecundidad	ingrato
ambición	fingir	* inficiona
anuncia	fortuna	insulto
* armonía	fugitivo	* lira
atractiva	* fulminar	* lustra
aurora	* funestos	* matutino
* cadáver	galantear	meta
* candor	gemir	* ministra
* coloridas	giro	monstruo
convocar	gravifica	néctar
* cuidado	* grosería	* obsequio
dictamen	gusto	* obstinado
digna	* halago	* ostentar
dirigir	homicida	* pira
* diamantina	* horrenda	política
esclarecida	ignorancia	* pompa
eclipsar	ignorar	pluma
* errante	ilustrar	precipitar
esterilizan	inspira	prolijo
fabricados	impulso	* purpurea
región	solicitar	turba
repetir	* tedio	votos
* resplandor	tenebrosos	



entre los poetas de la época, hasta tal punto que ha dado lugar a interpretaciones erróneas.

En cuanto a la elección de los campos semánticos que forman las lecturas verticales tampoco se muestra Feijoo muy novedoso (51), las figuras que se producen son tradicionales en la Literatura española como el uso de la luz para referirse a la Gracia.

Todo parece indicar que Feijoo, renovador indiscutible de la prosa, no lo fue en absoluto de la poesía; ésto no es exacto, también el poema presenta algunos puntos de contacto con la poesía posterior.

La presencia de influencias del siglo XVII en el poema de Feijoo no es la única detectable. El verso 8 «Despierta el alma dormida» es un claro eco de la poesía de Jorge Manrique, y la utilización de los campos semánticos de luz y oscuridad le vinculan con la poesía de Fray Luis de León igual que la utilización del «seguro puerto» para referirse a la ayuda de Dios. El valor que Fray Luis tuvo para los poetas de la Ilustración es harto conocido.

Feijoo se avergüenza de sus escritos, es curioso que éste sea uno de los pecados de los que el autor se arrepiente en este poema y sobre todo, tal y como haría años más tarde Jovellanos, se arrepiente de su poesía amorosa.

Por último comparando este romance de Feijoo con la poesía de sus contemporáneos, a pesar de todo el «artificio» de que hace gala, no deja de tener en algunos momentos cierta dosis de «espontaneidad», ni podemos decir que estén totalmente ausentes los pasajes portadores de esa «cierta fuerza poética» que le hicieron merecer el elogio de Leopoldo Augusto de Cueto (52) que fue un justo censor de la poesía del siglo XVIII.

En resumen, el texto de Feijoo con sus reminiscencias conceptistas, sus formas cultas, su complejidad textual y sus puntos de contacto con la poesía de la Ilustración, es un claro ejemplo de la conflictividad reinante en la poesía de la primera mitad del siglo XVIII.

*(Univ. de Madrid).*

(51) Esta misma observación hace Rafael Lepesa para la prosa: «No es que las imágenes empleadas destaquen siempre por su originalidad: a menudo son triviales...» «Sobre el estilo de Feijoo», en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, Paris 1966.

(52) Ver *Poetas líricos del siglo XVIII*, introducción, B.A.E. T. 61. Ed. Atlas Madrid 1932.

