

## «Estas que...» y la caducidad

Rosa NAVARRO DURÁN \*

Si en vez de estar leyendo la prótasis de una condicional, se hubiesen encontrado con *érase una vez*, sabrían perfectamente a qué atenerse, la fosilización determinaría el contenido tanto si éste respetaba la convención como si la transgredía. El lenguaje literario, creativo, presenta una tendencia a las fórmulas fijas igual que el lenguaje usual con el que nos comunicamos. La genialidad del escritor reside entonces en buscarles una nueva función. Que la dama sea más dura que una piedra es lugar común, pero que ésta se convierta en el sepulcro del entendimiento del poeta es posible gracias a Quevedo (1). Algunas de estas fórmulas vienen condicionadas por el asunto del texto. Del mismo modo que la estructura más externa, la versificación, obliga al poeta a adaptarles la materia poética, ésta puede, a veces, llevarle a escoger una estrofa determinada: así ocurre con los tercetos encadenados en las epístolas y elegías. Un soneto funeral conlleva las fórmulas del apóstrofe al caminante o del *sit tibi terra levis* heredadas de los epitafios latinos. Otras, en cambio, no nacen con una subordinación tan marcada al contenido, pero con el tiempo se le van uniendo. Es el caso de *estas/os ... que* como inicio de poema.

Dámaso Alonso a propósito del comienzo del *Polifemo* «Estas que me dictó rimas sonoras» señala sus antecedentes (2). Recoge las citas que Miguel Antonio Caro, en sus *Anotaciones a la Canción a las Ruinas de Itálica*, hace de Catulo y Propertio como posibles modelos de «*Estos*, Fabio, ¡ay, dolor!, *que ves ahora*». Y al aducido *Phaselus ille, quem uidetis, hospites* (1, 4) podemos añadir *Suffenus iste, Vare, quem probe nosti* (1, 22), porque ambos poemas de Catulo se inician con el demostrativo y el relativo. En los dos casos se subraya

---

(\*) Catedrática de lengua y literatura españolas del I.B. «Jaime Balmes» de Barcelona.

(1) Vid. el soneto «En este incendio hermoso que, partido», n.º 462 en la edic. de José Manuel Blecua de la *Obra poética* de Quevedo, Castalia, Madrid, 1969, I, pág. 651.

(2) «Estas que me dictó rimas sonoras...», en *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 1955; reimpresso en *Obras completas*, V, Gredos, Madrid, 1978, págs. 518-28.

una transformación, pero mientras la del mal poeta Sufeno se realiza sólo con leer sus versos: *Haec cum legas tu, bellus ille et urbanus / Suffenus unus caprimulgus aut fossor / rursus uidetur; tantum abhorret ac mutat* (vv. 9-11) (3), la de la nave se ha consumado ya; desaparejada, consagrada a Cástor y Pólux, recuerda su glorioso pasado, primero bosque frondoso (*ubi iste post phaselus antea fuit / comata silua*, vv. 10-15), después la más veloz de las naves.

Pero indudablemente el texto esencial es la elegía 1 del lib. IV de Propercio que comienza: *Hoc quodcumque uides, hospes, qua maxima Roma est, / ante Phrygem Aenean collis et herba fuit* (4), imitada por Quevedo en la silva «Esta que miras grande Roma agora» (5). El valor deictico del pronombre viene reforzado por el vocativo *hospes* y la antitesis entre el pasado y el presente es continua:

atque *ubi* Nauali stant sacra Palatia Phoebos,  
Euandri profugae procubuere boues. [...]  
Qua gradibus domus *ista* Remi se sustulit, olim  
unus erat fratrum maxima regna focus.

(vv. 3-4, 9-10) (6)

El tiempo, pues, es decisivo en la transformación, pero no es ésta de signo negativo: ante el esplendor presente de Roma, Propercio evoca su pasado humilde.

Dámaso Alonso une a estos antecedentes clásicos otros italianos, más inmediatos, y cita cuatro comienzos de poemas de Benedetto Varchi que ilustran el hipérbaton característico del comienzo del *Polifemo* («*Queste, ch'io colsi dianzi da pungenti / rami, uve e spine...*») (7). Petrarca sin este cambio de orden, principia tres sonetos con semejante construcción: «*Questa anima gentil che si diparte*» (soneto XXIV), «*Questa umil fera, un cor di tigre o d'orsa, / che'n vista umana o'n forma d'angel vene*» (son. CXVII) y «*Questo nostro caduco e fragil bene / ch'è vento ed ombra ed à nome beltate...*» (son. CCCL), y significativamente, como veremos, la muerte está presente en el primero y en el último, pero no en el segundo.

Los ejemplos podrían multiplicarse porque, como dice Dámaso Alonso,

este conjunto de expresiones deicticas para arranque de poema es uno de los rasgos estilísticos del siglo XVII, pero es uno de los que proceden de los poetas manieristas del siglo XVI; no es específicamente barroco, pero el barroquismo lo acepta y lo propaga (8).

(3) «Pero apenas lo lees, aquel Sufeno tan elegante y educado te parecerá, en cambio, un ordeñador de cabras o un cavador, tan desmañado es y diferente de sí mismo»; traducción de Miguel Dolç en G. Valerio Catulo, *Poesías*, Alma Mater, Barcelona, 1963, pág. [20].

(4) «Todo esto que ves, forastero, donde está la grandiosa Roma, antes del frigio Eneas eran colinas y pastizales», traducen Antonio Tovar y María T. Belfiore en Propercio, *Elegías*, Alma Mater, Barcelona, 1963, pág. [186].

(5) *Obra poética*, I, pág. 262. *Vid.* «Estas que me dictó rimas sonoras...», pág. 521, de la nota 2.

(6) «Y donde se levantan en honor de Febo por la victoria naval los santuarios del Palatino, sesteaban las vacas fugitivas de Evandro [...] Donde ahora se levanta sobre las gradas esa casa de Remo, antaño un hogar único era gran imperio para los dos hermanos» (*ibid.*, pág. [187]).

(7) *Art. cit.*, pág. 521.

(8) *Ibid.*, pág. 527.

Sin embargo, la presencia de este comienzo en los poemas barrocos lleva consigo casi siempre un mismo contenido: el paso del tiempo. El propio *Polifemo* es una excepción, pero el número de textos en los que se cumple tal hecho es muy significativo. Dámaso Alonso apuntaba su carácter «arqueológico» en Rodrigo Caro y Quevedo porque seguían su común modelo, Propercio. Lo curioso es que en el poeta latino, como he subrayado, el «después» es el glorioso y el «antes» evocado, el humilde. Y Luis Carrillo hará lo mismo en su soneto 27 «*Este cetro que ves, ¡oh pecho!, ardiente / por oro o majestad, de roble ha sido*» (9), aunque utilizando la antítesis como ejemplo del esfuerzo del anónimo pueblo que evoca. Rodrigo Caro le dará la vuelta, y las ruinas del hoy contrastarán con la belleza y esplendor del pasado y servirán de ejemplo: la fugacidad de todo se hace patente. Quevedo en «*Esta que miras grande Roma agora*» unirá ambas fases (10), primero evocará el pasado humilde anterior a su esplendor —sigue de cerca a Propercio— y luego el fin de éste: «*Donde antes hubo oráculos, hay fieras; / y, descansadas de los altos templos, / vuelven a ser riberas las riberas;*» (vv. 82-84), pero Roma sobrevive al imperio, «*reina del mundo y cielo, y del infierno*» (v. 170) por ser el centro de la cristiandad.

Si analizamos tal tipo de inicio en los poemas de Fernando de Herrera (1534-1597): «*Esta belleza, que del largo cielo*» (11), «*Este Lauro, que tiene'n su corteza*» (II, p. 69), «*Este dolor que nace'n mi i se cria*» (II, p. 371), «*Estos, qu'al ímpio Turco en cruda guerra*» (II, p. 386), no encontramos la presencia del tema de las ruinas o del paso del tiempo. Sí, en cambio, en otros que carecen del relativo, pero que comienzan con la deixis: «*Esta desnuda playa, esta llanura*» (I, p. 309), «*Esta rota i cansada pesadumbre*» (I, p. 410), «*Esta sola, desierta, ardiente arena*» (II, p. 347), sonetos escritos «a la pérdida de Castelnovo», «a las ruinas de Sevilla la vieja», y a la derrota del rey don Sebastián, respectivamente.

En cambio, si hacemos lo mismo con los poemas de otro sevillano, Francisco de Rioja (1583-1659), nos encontramos con cinco sonetos que comienzan con el esquema analizado, y los cinco presentan ejemplos del paso del tiempo: «*Este que ves, oh huésped, vasto pino / útil sólo a la llama ya en el puerto, / selva frondosa un tiempo, en descubierto / cielo dio amiga sombra al peregrino*» (vv. 1-4, son. XIX) (12), que, como ya señalaba Dámaso Alonso (13), imita al citado poema de Catulo *Phaselus ille, quem uidetis, hospites*.

El soneto XXI, «*Este sediento campo, que abundoso*», recoge en los cuartetos el cambio de la naturaleza (campo y río Betis) en verano e invierno frente a la constancia del incendio amoroso que sufre el poeta. El soneto XXII «*Este ambicioso mar, que en leño alado*» desarrolla idea semejante al XXIX «*Este mar que de Atlante se apellida*»; en ambos casos se evoca un esplendor sepultado por las aguas. En el primero, Salmedina:

(9) *Poesías completas*, edic. de Dámaso Alonso, Signo, Madrid, 1936, pág. 80.

(10) Dámaso Alonso y Stephen Reckert señalan también la posible influencia en este texto del soneto XXVI de Medrano, «*Estos de pan llevar campos ahora*» (*Vida y obra de Medrano*, CSIC, Madrid, 1958, II, pág. 150).

(11) *Obra poética*, edición crítica de José Manuel Blecua, R.A.E., Madrid, 1975, I, pág. 169. Cito siempre por esta edición.

(12) *Versos*, edición de Gaetano Chiappini (Mesina-Firenze, Casa Editrice d'Anna, 1975), pág. 298.

(13) Art. cit., pág. 527.

Borró desta ciudad la ilustre alteza,  
por dilatarse, como ya borrara  
el ancho imperio y el poder de Atlante.

(vv. 12-14) (14)

Y estos versos finales enlazan con el tema del otro soneto: la Atlántida sumergida. Su sentencia última podría resumir el contenido que se asocia al tipo de comienzo: «Que todo huye como viento airado» (15). «A las ruinas del anfiteatro de Itálica» le dedicará el quinto soneto mencionado: «*Estas* ya de la edad canas ruinas, / *que* aparecen...» (n.º XLI) y una nueva reflexión insiste sobre lo mismo: «¡Oh, a cuán misero fin, tiempo, destinás / obras que nos parecen inmortales!» (vv. 5-6).

Con este inicio encontramos además sonetos a túmulos, a tumbas, por ejemplo: «*Este* funeral trono, *que* luciente», «*Esta que* admiras fábrica, esta prima» de Góngora, o incluso «*Este que* Babia al mundo de hoy ha ofrecido / poema» porque acaba «que sombras sella en túmulos de espuma» (16), o el epitafio de Quevedo «*Este que*, en negra tumba, rodeado» (17). A retratos que sobreviven al tiempo, pero no sus dueños: «*Este que* en traje le admiráis togado» del propio Góngora (18), o la serie de epigramas de Bellau Remi traducidos por Quevedo: «*Esta que* está debajo de cortina», «*Este que*, cejijunto y barbinegro», «*Este que* veis hinchado como cuero», «*Este que* veis leonado de cabeza» (19).

Emilio Orozco Díaz destaca la presencia del demostrativo en un grupo de poemas de Góngora que considera epigramas o epitafios y lo señala como muestra de que piden «ser contemplados en gran tamaño, grabados o escritos en la piedra, el mármol, el bronce o la madera, en forma de lauda, *tarjón*, cartela o basamento» (20). Así esta estructura, según él, se entiende en dicho contexto:

El recurso estilístico expresivo de la comunicación inmediata, comenzando con el demostrativo *este* en sus varias formas, habla claro de cómo se está dirigiendo directamente, como llamándolo, al visitante, al peregrino, al caminante, o simplemente a un espectador, para que se detenga, lea, contemple y considere lo que tiene ante sí (21).

Y si es cierto que la naturaleza deíctica del demostrativo puede tener en algunos textos esa finalidad, son muchos aquellos en que aparece (él sólo habla de la presencia de *éste*) a los que no cuadra tal interpretación. Por otra parte, su uso repetido puede alejarlo de esa finalidad inicial. La llamada suele ser para que el caminante observe la fugacidad de la vida, y tal contenido, en cambio, permanece.

(14) *Versos*, pág. 304.

(15) *Ibid.*, pág. 320.

(16) *Obras completas*, edic. de Juan e Isabel Millé y Giménez, Aguilar, Madrid, 1972<sup>6</sup>, págs. 508 y 492.

(17) *Obra poética*, III, pág. 245.

(18) *Obras completas*, pág. 496.

(19) *Obra poética*, II, págs. 107, 105, 109, 106.

(20) «Sobre la teatralización y comunicación de masas en el Barroco. La visualización espacial de la poesía», en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Gredos, Madrid, 1983), pág. 500.

(21) *Ibid.*

En la tradición literaria, la rosa se ha consagrado como ejemplo de lo efímero de la belleza, víctima del tiempo, y de la propia existencia (22). Juan Pérez de Guzmán recopiló abundantes poemas en su *Cancionero de la Rosa* (23). Si buscamos en estos textos la estructura que nos interesa, el resultado es muy significativo. El soneto de López de Zárate, ya citado por Dámaso Alonso, inicia la serie: «*Esta, a quien ya se le atrevió el arado, / con púrpura fragante adornó el viento*» (24), y el tópico de la flor segada por el arado presenta su muerte desde el comienzo. En la advertencia final a la dama, recoge la moralización del tema: «¡Oh tú, cuánto más rosa y más triunfante, / teme: que las bellezas son colores, / y fácil de morir todo accidente».

Francisco de Medrano, «A Galatina» (D.<sup>a</sup> Catalina de Aguilar), «*Esta que te consagro fresca rosa, / primicias, Galatina, del verano*», quiere que le hable así:

—«Esa faz, esa misma que envidiosa  
vio la mañana y admiró el temprano  
sol, con desprecio la verá, y ufano,  
el Héspero ya mustia y mentirosa» (25).

Y semejante idea se destaca en el soneto de fray Jerónimo de San José «*Esta, que los purpúreos labios bella / hoy desplegó para reírse al alba / [...]* ¡Cuán poco, oh rosa de la vida humana, / dura tu flor!, pues cuando nace muere» (26).

Con otro tópico de los sonetos funerales comienza el de «Roselo a Nise» de D. Pedro de Castro y Anaya: «No pises, no; detén el pie de nieve; / no pises esta desmayada rosa,», y en el segundo cuarteto nos encontramos de nuevo con «*Esta que poseyó cetro tan breve / del prado en la república olorosa*» (27). Y se duplica formando una anáfora en el principio de un soneto de Juan de Moncayo y Gurrea, marqués de San Felices: «*Esta que al prado púrpura dilata; / esta que flor se mira y escarmiento,*», el arado acabará otra vez con ella:

del corvo arado la opresión ingrata  
postró lo natural a lo violento,  
y en forma de su injusto rendimiento  
hoy su tragedia mísera retrata (28).

Y la segur destruirá la rosa en el soneto de Jerónimo de Cáncer y Velasco «*Esta mustia beldad, que enamorado / tuvo al abril su verde lozania*». En el terceto final resuena otra vez la advertencia:

¡Oh! ¡No se fie la belleza humana;  
que es breve flor que cuando nace muere,  
mucho más que por frágil, por hermosa! (29).

(22) Véase Blanca González de Escandón, *Los temas del «Carpe diem» y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Universidad de Barcelona, 1938.

(23) Madrid, Impr. de M. Tello, Colección de escritores castellanos, 1891.

(24) Págs. 224-25. En *Varias poesías*, Madrid, 1619, fol. 77v.

(25) *Ibid.*, pág. 232. En la edic. cit. de Dámaso Alonso y Stephen Reckert, pág. 127.

(26) *Cancionero de la Rosa*, pág. 243.

(27) *Ibid.*, pág. 261. *Auroras de Diana* (Madrid, 1637), fol. 74.

(28) *Ibid.*, pág. 296. *Rimas*, Zaragoza, 1652, pág. 46.

(29) *Ibid.*, pág. 300. *Obras varias* Madrid, 1651, pág. 105.

Como será recomendación a Lisi («Ejemplo, oh Lisi, a tu hermosura sea») en las octavas de Paulo Gonzálvez de Andrada: «*Esta que* envuelta en rojos esplendores / *belleza*, a quien dotó la primavera / el centro universal sobre las flores». El «viento airado» será el que la marchitará; y en la novena octava se repite de nuevo la construcción «*Esta*, divina Lisis, *que* cuidado / antes lisonja fue de humanos ojos» (30).

D. Luis Ulloa Pereira «Anima la confianza de Celia con el ejemplo de la rosa», y aunque el comienzo sea ligeramente distinto por la construcción sintáctica en la que se incluye, el esquema se repite:

De *ésta que* admiras rica de tributos,  
que varias flores a su aliento ofrecen, [...]  
la fragancia, el color, los atributos  
que en púrpura soberbia resplandecen,  
verás qué fugitivos desvanecen  
si atiendes a su ser breves minutos (31).

Como lo hace en el popular soneto de Calderón:

*Estas que* fueron pompa y alegría  
despertando al albor de la mañana,  
a la tarde serán lástima vana  
durmiendo en brazos de la noche fría.  
*Este matiz que...* (32)

Y Don Agustín de Salazar y Torres cerrará la serie recopilada con otro bello soneto en el que la rosa es más que hermosa, breve:

*Este ejemplo* feliz de la hermosura  
*que* en purpúreos ardores resplandece,  
si a dar admiraciones amanece,  
a no dar escarmientos se apresura; [...]  
¡Sobrada eternidad es una hora  
para ser en la muerte maravilla,  
y no ser en la vida desengaño!

(vv. 1-4, 12-14) (33)

Ruinas, tumbas, rosas, son continuos ejemplos de ese pasar que resuena en nuestro Barroco, «el Barroco poético español es, todo él, una elegía» afirmó Luis Rosales (34) y para señalar esa sucesión, «presencia misma de la muerte», a veces las palabras se fijan: «*éstas que...*», deícticas por excelencia. No podían, pues, dejar de unirse al reloj, así en un soneto de Bocángel: «*Esse relox que* mano soberana / (dádiua siendo) le selló de indicio [...] *essa cadena que* en labor no vana / suspende al tiempo su volante oficio» (35). Y el propio Bocán-

(30) Pág. 318.

(31) Pág. 344. *Versos*, Madrid, 1659, fol. 5v.

(32) Pág. 221. *El príncipe constante*, acto II.

(33) Pág. 436. *Cítara de Apolo*, Madrid, 1694, I, pág. 53.

(34) *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Edic. Cultural Hispánica, Madrid, 1966), pág. 43.

(35) Gabriel Bocángel y Unzueta, *Obras*, edic. de R. Benítez Claros, CSIC, Madrid, 1946, I, pág. 409.

gel reincide en tal estructura en otro soneto dedicado «A un velón que era juntamente reloj, moralizando su forma», donde se funde en uno el reloj que marca el paso del tiempo y la vela que es ejemplo de esa fugacidad.

*Esta* biforme imagen de la vida,  
reloj luciente o lumbre numerosa,  
*que* la describe fácil como rosa  
de un soplo, de un sosiego interrumpida.

*Esta* llama *que* al sol desvanecida,  
más que llama, parece mariposa;  
*esta* esfera fatal, *que*, rigurosa,  
cada momento suyo es homicida,  
es, Fabio, un vivo ejemplo; no te estorbes  
al desengaño de su frágil suerte,  
términos tiene el tiempo y la hermosura (36).

Un paso más dentro de esa ejemplificación del dejar de ser sería el tema del reloj formado con las cenizas de un amante (37); Rosales, al comentarlo, aporta un caso más de la estructura fosilizada: «*Esta, que* te señala de los años / las horas de que gozas en empeño, / muda ceniza [...] / un tiempo fue Lisardo» (38).

Ensartar más ejemplos nos conduciría siempre al mismo lugar. La estructura *Este (esta, estos, estas) ... que* como comienzo de poema, o de verso, es frecuente en el siglo XVII y viene casi siempre condicionada por un contenido que plasma el paso del tiempo, la fugacidad de vida y belleza, tan unidos al Barroco. Aunque Lupericio Leonardo de Argensola invierte la valoración y ve en el presente la resurrección y en el pasado la muerte, no es ésa la norma:

*Esta* cueva, *que* veis toda vestida  
de yedra, que una vid cubre su puerta,  
de levantados álamos cubierta,  
con que la entrada al sol es defendida,  
sepultura *fue un tiempo* aborrezida,  
adonde estuvo mi esperanza muerta,  
i agora es templo de mi gloria cierta  
i firme amparo de mi dulce vida (39).

Si toda generalización es peligrosa, e indudablemente hay poemas que comienzan con dicho esquema y cuyo contenido no habla del paso irreversible del tiempo, hay que tener presente la existencia de esta fusión estructura-asunto en la poesía barroca, porque su presencia en un poema lo incluye en esa fosilización del lenguaje poético, y el hecho opuesto, el que la estructura corresponda a otro tipo de contenido, puede suponer una desviación igualmente significativa.

(36) *Ibid.*, pág. 60.

(37) En los *Cristales de Heliconia*, Madrid, 1650, de García de Salcedo Coronel, dice el epigrama al soneto «*Este* polvo, *que* en vidro transparente / oy divide las horas ofendido»: «A un reloj, que supone auerse hecho de las cenizas de un amante: Es traducción de un epigrama de Gerónimo Amalteo» (f. 4v.). Dato que debo a José Manuel Blecua.

(38) *Op. cit.*, pág. 49. Es un soneto de Don Luis Ulloa Pereira; en *Obras*, Madrid, 1674, pág. 21.

(39) *Rimas*, edic. de José Manuel Blecua, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1950, I, pág. 69-70.

