

# ANÁLISIS FONO-ESTILÍSTICO DE UN SONETO DE QUEVEDO<sup>1</sup>

## PHONO-STYLISTIC ANALYSIS OF A QUEVEDO SONNET

Carlos García-Bedoya M.  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
cgarciabedoyam@unmsm.edu.pe  
<https://orcid.org/0000-0002-1543-662X>  
DOI: 10.36286/mrlad.v3i5.56

Fecha de recepción: 10.06.20 | Fecha de aceptación: 12.07.20

### RESUMEN

La premisa de la que parte este trabajo es la existencia de una estrecha correlación en el texto poético entre plano de la expresión y el plano del contenido. Dámaso Alonso afirmaba por ello que en poesía el signo no era arbitrario, se establecía una relación necesaria entre significante y significado, entre sonido y sentido. Se mostrará mediante un análisis fono-estilístico de qué manera en el soneto “Memoria inmortal de don Pedro Girón, duque de Osuna, muerto en la prisión”, Quevedo potencia el trabajo del ritmo y la sonoridad para lograr la eficacia expresiva destacada por Borges.

**PALABRAS CLAVE:** Poesía, Quevedo, Soneto, Sonido, Sentido.

### ABSTRACT

In poetry, there is a strong relationship between expression and content. Dámaso Alonso even said that in a poetic text, the sign is not arbitrary: a necessary correlation between signifier and signified, sound and sense, is established. Our phono-stylistic analysis will show how Francisco de Quevedo in his sonnet “Memoria inmortal de don Pedro Girón, duque de Osuna, muerto en la prisión”, takes advantage of rhythm and sound to achieve the poetic efficiency that Borges so admired.

**KEYWORDS:** Poetry, Quevedo, Sonnet, Sound, Sense.

---

<sup>1</sup> Gran parte de las ideas planteadas en este trabajo fueron expuestas en diversos capítulos y acápites de García-Bedoya (2019).

*Como Joyce, como Goethe, como Shakespeare, como Dante, como ningún otro escritor, Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura*

### **Memoria inmortal de don Pedro Girón, duque de Osuna, muerto en la prisión**

Faltar pudo su patria al grande Osuna  
pero no a su defensa sus hazañas  
diéronle muerte y cárcel las Españas  
de quien él hizo esclava la fortuna

Lloraron sus envidias una a una  
con las propias naciones las extrañas  
su tumba son de Flandes las campañas,  
y su epitafio la sangrienta luna

En sus exequias encendió al Vesubio  
Parténope, y Trinacria al Mongibelo  
el llanto militar creció en diluvio.

Dióle el mejor lugar Marte en su cielo  
la Mosa, el Rhin, el Tajo y el Danubio  
murmuran con dolor su desconsuelo.

En el texto del que procede nuestro epígrafe, Jorge Luis Borges afirma lo siguiente:

La espléndida eficacia del dístico  
su tumba son de Flandes las campañas,  
y su epitafio la sangrienta luna

es anterior a toda interpretación y no depende de ella (1952, p. 51).

Las páginas que siguen intentan, mediante las armas de la hermenéutica (Ricœur, 1986; García-Bedoya, 2019), esclarecer, al menos parcialmente, los mecanismos que permiten al soneto alcanzar esa “espléndida eficacia” a la que alude el escritor argentino; *a posteriori*, por cierto, la interpretación nos da algunas luces sobre esa eficacia poética, cuyos efectos son tan intensamente experimentados por todo lector. Nuestra hipótesis es que la clave de la eficacia de ese dístico —y también la de todo el soneto— radica muy especialmente en su textura fónica, en el manejo de la sonoridad y

del ritmo. Para ello, realizaremos un trabajo de análisis al que bien cabe llamar fonostilístico.

Como es sabido, la poesía trabaja con mucha intensidad el plano de la expresión, los diversos recursos propios de la *elocutio* o dicción. La función poética juega un papel estructural dominante en el género llamado, por antonomasia, poesía. Al potenciar la orientación del mensaje sobre sí mismo, el signo poético se torna opaco, establece una sólida correspondencia entre significantes y significados, al tiempo que se carga de múltiples sentidos. Con frecuencia, la expresión poética queda signada por el hermetismo: la ambigüedad, la polisemia son sus señas de identidad. La palabra poética suele dejar de lado su dimensión denotativa y privilegiar la connotación; se habla incluso de hiperconnotación, pues ese rasgo resulta potenciado al máximo. La poesía claramente prioriza la sugerencia como mecanismo para comunicar su mensaje. Dámaso Alonso (1952) apuntaba incluso que en la poesía no opera un postulado central de la lingüística de Saussure: la arbitrariedad del signo. A su criterio, el signo poético debía considerarse motivado, pues la correlación entre significante y significado resultaba de tal solidez que era imposible desligarlos. Matizando en parte la opinión de Alonso, la semiótica (Bueno, 1985; Blanco y Bueno, 1980) plantea que existe un isomorfismo (una homología) entre el plano de la expresión y el plano del contenido en el caso de la lírica. Desde diversos enfoques teórico-metodológicos se subraya, pues, la inextricable correlación entre esos dos planos, y en especial entre sonido y sentido, que es tan característica del discurso poético.

## **1. EL SONIDO. ANÁLISIS DEL PLANO DE LA EXPRESIÓN**

Un elemental análisis nos permitirá apreciar las características de la versificación en este soneto. Cabe anotar que para el análisis de la versificación, se siguen los planteamientos de Antonio Quilis (1989). Los acentos prosódicos que, como se verá más adelante, cumplen una función esencial para establecer la textura fónica del soneto, están indicados mediante un símbolo gráfico, la tilde (incluso cuando las palabras no la llevan según criterios ortográficos) y mediante las negritas en la vocal acentuada.

Fal-tár-pú-do-su-pá-tria/ al-grán-de O-sú-na,/ 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	A
pe-ro-nó a-su-de-fén-sa/-sus-ha-zá-ñas;/ 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	B
dié-ron-le-muér-te y-cár-cel/-las-Es-pá-ñas,/ 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	B
de-quien-él-hí-zo es-clá-va/-la-For-tú-na./// 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	A
Llo-rá-ron-sus-en-ví-dias/-ú-na a-ú-na/ 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	A
con-las-pró-pias-na-ció-nes/-las-ex-trá-ñas;/ 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	B
su-túm-ba-són-de-Flán-des/-las-cam-pá-ñas,/ 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	B
y-su e-pi-tá-fio/-la-san-grién-ta-lú-na./// 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	A
En-sus-e-xé-quiás/-en-cen-dió al-Ve-sú-bio// 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	C
Par-té-no-pe,/ y-Tri-ná-cria al-Mon-gi-bé-lo;/ 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	D
el-llán-to-mi-li-tár/-cre-ció en-di-lú-vio./// 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	C
Dió-le el-me-jór-lu-gár/-Már-te en-su-cié-lo;/ 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	D
la-Mó-sa,/ el-Rhín,-el-Tá-jo/-y el-Da-nú-bio// 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	C
mur-mú-ran-con-do-lór/-su-des-con-sué-lo./// 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	D

El cómputo silábico permite evidenciar que, gracias al empleo de recursos como la sinalefa, todos los versos constan de once sílabas métricas. Se trata pues de un típico soneto isométrico de versos endecasílabos. La rima es consonante, total o perfecta. Su disposición sigue el formato clásico por excelencia en el soneto: rima abrazada en los cuartetos y rima encadenada en los tercetos (ABBA ABBA CDC DCD).

En todos los casos, se respeta escrupulosamente la pausa versal y la estrófica (no hay encabalgamiento). Se ha ubicado una pausa interna en todos los versos (indicada mediante la barra /; la doble barra // indica la pausa versal). Solo están señaladas expresamente mediante signos de puntuación en los versos 10 y 13; en todos los otros versos se trata de pausas internas de carácter opcional, pero que resultan pertinentes en

razón de la pauta rítmica del soneto; tal pausa interna, como se sabe, no impide la sinalefa. La pausa recae en la sílaba 7 en los versos 1 a 7, va después de la sílaba 5 en los versos 8 y 9, y después de la 6 en los versos 11, 12 y 14; todos estos son versos pausados y bimembres. El verso 13 presenta una situación especial: cuenta con tres pausas internas, dos indicadas mediante coma, y la tercera lógica, pues al igual que las otras, marca un alto en la enumeración sucesiva de los ríos (Mosa, Rhin, Tajo y Danubio); se trata pues de un verso polipausado y tetramembre (las tres pausas internas delimitan cuatro segmentos o miembros en el verso). El verso 10 presenta una peculiaridad: hay una pausa, indicada mediante coma, después de la sílaba 4. Se podría pensar que Parténope es un elemento encabalgado del verso anterior, pero no es así, pues, de acuerdo al planteamiento de Quilis (1989, pp. 79-80), no forma sirrema (unidad sintáctica) con el final del verso previo; lo que ocurre es que, mediante el hipébaton, se ha desplazado el sujeto al verso posterior: es Parténope (Nápoles) la que encendió al Vesubio, por tanto se configura el fenómeno que Quilis denomina braquistiquio (Quilis 1989, pp. 86-88), que ocurre cuando una palabra es puesta de relieve al presentarla aislada al principio (o al final) de un verso: de este modo, el verso 10 resulta un caso peculiar de verso pausado bimembre. El braquistiquio puede presentarse en un encabalgamiento abrupto, pero también, como en el caso comentado, sin encabalgamiento: es entonces un procedimiento estilístico eficaz para resaltar a un elemento del verso.

Al ser un soneto de versos endecasílabos, el axis rítmico recae en la sílaba 10, y por tanto el ritmo es yámbico. En el verso 1 se presentan acentos rítmicos en las sílabas 2, 6 y 8, y antirrítmico en la sílaba 3 (adyacente al acento rítmico de la sílaba 2). En el verso 2, hay acento extrarrítmico en la sílaba 3 y rítmico en la 6. En el 3, se encuentra acento rítmico en las sílabas 4 y 6, y extrarrítmico en 1. En el cuarto verso, hay acentos rítmicos en sílabas 4 y 6, y antirrítmico en 3. El verso 5 presenta solo acentos rítmicos (sílabas 2, 6 y 8). En el verso 6, un acento extrarrítmico recae en la sílaba 3 y uno rítmico en la 6. Todos los acentos son rítmicos en el verso 7 (sílabas 2, 4 y 6), al igual que en el 8 (sílabas 4 y 8), en el 9 (también en 4 y 8), en el 10 (sílabas 2 y 6) y en el 11 (sílabas 2, 6 y 8). En el verso 12, son rítmicos los acentos en sílabas 4 y 6, es extrarrítmico el que recae en la sílaba 1, y antirrítmico el de la sílaba 7. Finalmente, son

todos rítmicos los acentos de los versos 13 (sílabas 2, 4 y 6) y 14 (sílabas 2 y 6). Se aprecia en este soneto un claro predominio de los acentos rítmicos (45 en total, frente a los 4 extrarrítmicos y 3 antirrítmicos). Ello, junto con las pausas, repercute en la musicalidad y en la solemnidad de los versos.

En cuanto a los tipos de endecasílabos, son heroicos (acentos obligatorios en sílabas 2 y 6) el 1, el 5, el 7, el 10, el 11, el 13 y el 14. Son sáficos (acentos obligatorios en 4 y en 6 u 8) el 3, el 8, el 9 y el 12. Los endecasílabos 2, 4 y 6 son melódicos (acentos obligatorios en 3 y 6). No hay endecasílabos enfáticos (acentos obligatorios en 1 y 6). Predominan pues los endecasílabos heroicos (7), seguidos de los sáficos (4) y los melódicos (3). En la mayoría de casos (versos 2, 5, 6, 8, 9, 10, 11 y 14), no hay duda de que el endecasílabo corresponde al tipo indicado; en los demás puede haber una interpretación alternativa, que queda a criterio del crítico o analista, quien debe priorizar alguno de los acentos para definir el tipo de endecasílabo. En el verso 1, por criterio semántico, se prioriza el acento de “faltar” (y no el de “pudo”), pues resulta esencial la ausencia de respaldo de la patria al gran Osuna; por ello, es clasificado como heroico y no como melódico. En el verso 3, no tiene tanta importancia el verbo dar sino lo que le fue dado a Osuna (muerte y cárcel), por lo que se prioriza el acento en sílaba 4 y no en la 1 (por ello es sáfico y no enfático). En el verso 4, se otorga preeminencia al sujeto él (es decir a Osuna) y no al verbo hacer (es melódico, no sáfico). En el verso 7, la tumba resulta elemento semánticamente prioritario en un soneto funerario, y por ende se prioriza el acento en sílaba 2 (es heroico y no sáfico). En el verso 12, lo importante es el lugar que se le da a Osuna: el mejor (y por tanto resulta más relevante el acento en sílaba 4; es sáfico, no enfático). El caso más problemático es el del verso 13, pues parece difícil encontrar un criterio para dar mayor importancia a un río (el Mosa) que a otro (el Rin), salvo quizá que el primero es bisílabo; se ha optado por priorizar el acento en sílaba 2, pues de ese modo el endecasílabo se adscribe al tipo prevaleciente en este soneto, el heroico; parece además pertinente conferir esa tonalidad heroica al final de un soneto funerario dedicado a quien el autor valora ante todo por sus hazañas bélicas.

El análisis de la versificación, y en especial de los acentos, nos proporciona un punto de partida para abordar un aspecto frecuentemente descuidado del análisis del

estilo, el aspecto fono-estilístico. La premisa para emprender este tipo de análisis es, como ya se adelantó, lo que Dámaso Alonso (1952) denominara la motivación del signo poético. El crítico español afirma que en el discurso poético la relación significante-significado o, más propiamente, plano de la expresión/plano del contenido, pierde o al menos relativiza su carácter arbitrario: se establece una conexión de necesidad entre significante y significado. La función poética permite trazar relaciones de homología entre el plano de la expresión y el plano del contenido. En particular, el trabajo del nivel fónico de la expresión establece vinculaciones entre sonido y sentido. Mediante la acción del componente sonoro, la poesía logra sugerir o reforzar determinados niveles de significación. El análisis del soneto de Quevedo incidirá por ello en el plano fónico y su correlación con el sentido del poema. Inevitablemente, se tendrán que adelantar en parte algunas consideraciones vinculadas con el plano del contenido textual, que corresponderá examinar más adelante. Nuestro análisis parte, pues, desde el sonido para ir luego hacia el sentido.

Al analizar la versificación en este soneto, se estableció que el tipo de endecasílabo que predomina es el heroico (siete versos), en tanto cuatro son sáficos y 3 melódicos. Pero no solo predomina ese tipo de endecasílabo en el aspecto cuantitativo, sino que además ellos ocupan posiciones de especial relevancia: el primer y el último verso (decisivos para marcar la tonalidad del soneto) son endecasílabos heroicos. Es claro que este aspecto rítmico de la versificación refuerza el sentido del poema: el tributo a un héroe cuyas cualidades más destacadas son las bélicas; como en todo héroe auténtico, su muerte asume una dimensión trágica.

Estos sentidos son sugeridos y reforzados mediante una distribución estratégica de ciertos fonemas, tal como se aprecia más abajo. Para graficarlo, se ha indicado en negrita el fonema vocálico /u/; en negritas y cursivas los fonemas consonánticos oclusivos; en negritas, cursivas y subrayadas la vibrante múltiple /rr/; en cursivas los fonemas consonánticos fricativos. Sin duda, para seguir a cabalidad este análisis, resultará conveniente leer el soneto en voz alta.

<i>Fal-tár-<b>pú</b>-do-su-pá-<b>tria</b>/ al-<b>grán</b>-<b>de</b> O-sú-na, //</i>	A
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	
<i>pe-ro-<u>nó</u> a-<b>su</b>-<b>de</b>-fén-sa/-<b>sus</b>-ha-zá-ñas; //</i>	B

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	
<b>dié-ron-le-muér-te y cár-cel/-las-Es-pá-ñas, //</b>	<b>B</b>
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	
<b>de-quien-él-hí-zo es-clá-va/-la-For-tú-na. ///</b>	<b>A</b>
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	
Llo-rá-ron-sus-en-ví-dias/-ú-na a-ú-na//	A
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	
con-las-pró-pias-na-ció-nes/-las-ex-trá-ñas; //	B
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	
su-túm-ba-són-de-Flán-des/-las-cam-pá-ñas, //	B
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	
y-su e-pi-tá-fio/-la-san-grién-ta-lú-na. ///	A
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	
En-sus-e-xé-quiás/-en-cen-dió al-Ve-sú-bio//	C
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	
Par-té-no-pe, / y-Tri-ná-cria al-Mon-gi-bé-lo; //	D
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	
el-llán-to-mi-li-tár/-cre-ció en-di-lú-vio. ///	C
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	
Dió-le el-me-jór-lu-gár/-Már-te en-su-cié-lo; //	D
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	
la-Mó-sa, / el-Rhín, /-el-Tá-jo- /y el-Da-nú-bio//	C
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	
mur-mú-ran-con-do-lór/-su-des-con-sué-lo. ///	D
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	

Comenzando el análisis con las vocales, se aprecia una recurrencia inusual de la vocal /u/: este fonema aparece en 24 ocasiones, casi dos por verso en promedio (solo en dos versos, el 6 y el 10, no hay ninguna), lo cual resulta una frecuencia inhabitual, pues es de lejos la vocal menos empleada en castellano. Los otros fonemas vocálicos aparecen con la siguiente frecuencia: a (54), e (34), i (25, gran parte de ellas en diptongo), o (33). Por ser una vocal posterior y cerrada, la /u/ produce una impresión de gravedad, muy adecuada para sugerir y reforzar el dolor y pesar que transmite el poema, así como su solemnidad funeraria.

Más importante que la mera presencia cuantitativa resulta la distribución cualitativa en el poema. El fonema /u/ aparece en posiciones relevantes: en siete versos, el axis rítmico recae en esa vocal, lo que implica que marca la pauta rítmica y además



señala el comienzo de la rima (versos 1, 4, 5, 8, 9, 11 y 13); cuatro de los siete endecasílabos heroicos tienen rima que comienza con /u/; en cuatro otras ocasiones la vocal /u/ está acentuada: verso 1 pú (acento antirrítmico), verso 5 ú-na, verso 7 túm y verso 14 mú (rítmicos los tres); se pueden agregar dos /u/ en diptongos acentuados (verso 3 muér, verso 14 sué —adyacente además al axis rítmico). La presencia de este fonema es muy prominente en los versos inicial y final, cuya relevancia ya se apuntó. Finalmente, el fonema /u/ aparece 11 veces en posición no acentuada, 9 de ellas en los posesivos su o sus, vinculados por cierto con el personaje de Osuna; en los versos 7 y 8, los centrales del soneto, la /u/, en el posesivo su, alude directamente a Osuna y aparece claramente ligada al trágico destino del personaje (su tumba, su epitafio). El fonema /u/ funciona, pues, como una suerte de *leitmotiv* asociado al protagonista del soneto, Osuna, y, mediante la sugerencia, contribuye a instalar una atmósfera de pesar y tragicidad en el poema. La presencia de las vocales /a/ (baja) y /o/ (posterior) refuerzan el tono doloroso y solemne del poema; nótese que en cuatro ocasiones el axis rítmico recae en la vocal /a/, en cambio nunca en /i/, vocal que connota ligereza y positividad (como puede apreciarse en otro soneto de Quevedo, “A una nariz”, de corte burlesco).

Ya se ha visto que el fonema consonántico fricativo /s/ acompaña al fonema vocálico /u/, tanto en el nombre de Osuna como en los posesivos que aluden al protagonista, héroe y mártir. Las consonantes fricativas desempeñan un papel de gran relevancia en la textura fónica del soneto. Como se puede apreciar, predomina el fonema /s/ que aparece en 37 ocasiones. Se puede agregar otros fonemas fricativos: /c, z/ (en pronunciación peninsular del norte y centro, sino habría que sumarlas a /s/) que aparece en 7 ocasiones, /f/ en 5 y /g, j/ en 3, lo que da un total de 52 fonemas consonánticos fricativos. Se encuentran fonemas fricativos en todos los versos del poema. Con frecuencia, estos ocupan además posiciones prosódicamente importantes: en doce ocasiones aparecen en sílaba acentuada, en cinco en la sílaba en que recae el axis rítmico y en cuatro al final de la rima (y del verso). Cabe apuntar que el verso final muestra una clara textura fricativa, que marca el cierre del poema. De esta manera, el sonido suave de las fricativas funciona a modo de un bajo continuo o música de fondo a lo largo del soneto, pautando la sensación de pesar y dolor que en él prevalece.

En contraste con el bajo continuo de las fricativas, irrumpen con fuerza en algunos momentos los fonemas consonánticos oclusivos (a veces también denominados explosivos) /t, p, k, b, d, g/, en especial precediendo a una vocal que lleva acento prosódico, y la vibrante múltiple /rr/, sobre todo después de una vocal acentuada. El soneto se abre con un resonar contundente de oclusivas (4 de las cinco sílabas acentuadas comienzan con oclusiva: tár, pú, pá, grán) en el primer verso (es, como ya se sabe, un endecasílabo heroico), y se cierra con una última vocal acentuada /u/, acompañada por fricativa (O-sú-na), introduciendo así al protagonista y al motivo recurrente (*leitmotiv*) del poema. Repárese además en que el soneto se inicia con un abrupto hipérbaton que permite resaltar esa estridencia de las oclusivas, al yuxtaponer dos sílabas acentuadas que comienzan con ese tipo de consonantes, siendo un acento rítmico (sílabas 2) y el siguiente antirrítmico (sílabas 3). Después de la trepidante apertura del primer verso, el segundo muestra un claro predominio de las susurrantes fricativas, que empalma con la fricativa al final del verso primero, instaurando una contenida tristeza, en un contrapunto sonoro en torno a Osuna, héroe (verso 1) y mártir (verso 2). En el verso 4, la oclusiva aparece en la sílaba que porta el axis rítmico (for-tú-na). El segundo cuarteto se abre con dos versos en que predominan las fricativas, que imponen la solemne sensación de dolor contenido, especialmente notoria en el verso 6 de fuerte tonalidad fricativa (incluyendo una sílaba acentuada y el final de la rima).

Luego de ese remanso de recogimiento, el verso 7 (el centro mismo del poema, sobre el que llamó nuestra atención Borges), que es un endecasílabo heroico, brinda el más notorio y logrado ejemplo de la irrupción de las oclusivas. El verso comienza y termina con fricativa /s/, instaurando la presencia del bajo continuo, reforzado por otros cuatro fonemas consonánticos fricativos (seis en total). Para evidenciar la simetría y contraste en este verso, hay también seis consonantes oclusivas; de las cuatro sílabas que portan acento prosódico, dos presentan consonante oclusiva y dos fricativa, situadas las primeras al comienzo y al final del verso, y las segundas en el medio. En un marco de dolor contenido, irrumpe el estruendo heroico (las campañas) y trágico (su tumba, que denota el infausto —e injusto— destino del personaje). La /t/ explosiva acompañada de la grave /u/ evoca el sonido de un tambor marcial (túm: prácticamente una onomatopeya) que resuena en homenaje a Osuna, cuya presencia es convocada por

el posesivo *su* y la reiteración inmediata del fonema vocálico /u/. En el endecasílabo 8, aunque de manera menos notoria, se aprecia el mismo contraste entre fricativas y oclusivas: en dos de las tres sílabas acentuadas (4 y 8) resuenan las oclusivas, sobre un fondo fricativo.

Contribuye también al contraste con el bajo continuo de las fricativas la sonoridad de la vibrante múltiple /rr/: en el verso tres, se suma ese fonema consonántico a las oclusivas, contrastando una vez más con el predominio de las fricativas en el verso 2; nótese que en las cuatro sílabas que portan acento prosódico (1, 4, 6 y 10) se encuentran ya oclusivas (1 y 10), ya vibrantes múltiples (4 y 6). Las vibrantes múltiples aparecen justamente en los lexemas que connotan tragicidad (muerte y cárcel); para mayor abundamiento, en el segundo término se combinan ambos tipos de fonemas (cár). En el verso 12, la vibrante múltiple aparece en tres de las cinco sílabas acentuadas, siempre en contraste con las fricativas, ubicadas en este caso al final del verso. Cabe anotar que los fonemas oclusivos y la vibrante múltiple aparecen en sílabas con acento prosódico justamente en palabras que portan contenido semántico de dolor y tragicidad (muerte, cárcel, tumba, epitáfio y sangrienta) o de heroísmo y hazañas bélicas (patria, grande, Españas, fortuna, campañas, militar y Marte). Como se aprecia, hay una correlación sistemática entre sonido y sentido, una homología entre plano de la expresión y plano del contenido: cabe afirmar pues, algo metafóricamente, que el signo poético (la palabra poética) está motivado.

## **2. EL SENTIDO. ANÁLISIS DEL PLANO DEL CONTENIDO**

Como se evidencia desde el propio título, en este soneto se exalta la figura de Osuna, mecenas de Quevedo, al tiempo que se hace una evocación grandiosa de sus honras funerarias. En el aspecto pragmático-discursivo (García-Bedoya, 2019, en especial secciones 2.1 y 2.4 del capítulo IV; López-Casanova, 1994; Toro, 1990), se trata de un poema en que prevalece la función referencial (con toques hiperbólicos); corresponde por tanto a la modalidad que denominamos enunciación lírica. El locutor o hablante lírico en tercera persona es pasivo, es decir, su función es simplemente la de enunciar el discurso poético (no realiza una acción discursiva, como expresarse o interpelar a una segunda persona), mientras el alocutario (o destinatario del discurso lírico) es de tipo

funcional (no está representado en el texto). Se deja, sin embargo, trasuntar el dolor que embarga al locutor, lo que delataría una presencia un tanto subrepticia de la función expresiva.

Para un primer acercamiento analítico al sentido del texto, a su aspecto semántico, se recurrirá al concepto de campo semántico o campo lexical: una serie de elementos lexicales que conforman una red de relaciones, al modo de un campo de fuerzas o un campo magnético; se trata de lexemas que comparten sentidos comunes (desde la perspectiva semiótica greimasiana, tienen algunos semas nucleares o clasemas en común).

En este soneto, se constata la presencia de dos campos semánticos (o lexicales) en claro contraste. De un lado, el campo semántico del dolor y lo trágico, y del otro, el campo del heroísmo y lo épico. Lexemas vinculados al campo del dolor y lo trágico son los siguientes: muerte, cárcel, fortuna (el destino), lloraron, tumba, epitafio, sangrienta luna, exequias, llanto, diluvio, cielo (lugar a donde va a parar el ilustre muerto), dolor y desconsuelo. Vocablos ligados al campo del heroísmo y lo épico son: patria, grande, defensa, hazañas, Españas, naciones (propias y extrañas), Flandes, campañas, Vesubio, Parténope, Trinacria, Mongibelo, Marte (denominaciones clásicas de resonancias mitológicas y épicas), Rhin, Mosa, Tajo y Danubio (los ríos que designan por metonimia los espacios geográficos en que se desarrollaron las exitosas campañas militares del héroe). El uso de la hipérbole refuerza el tono clasicista (épico o trágico) del soneto: el llanto militar se torna en un verdadero diluvio, graficando el dolor general por la muerte de Osuna. En sus exequias se encienden nada menos que dos volcanes, el Vesubio, cercano a Nápoles (Parténope), y el Mongibelo (el Etna) en Trinacria (Sicilia).

El soneto establece un contraste semántico entre la trágica muerte de Osuna, causada por la ingratitud de su patria, España, a la que tan bien sirvió (ironía trágica), y el dolor universal por su pérdida, por un lado, y la grandeza heroica de sus hazañas bélicas, que le garantizan una gloria imperecedera, por el otro. España ha sido para Osuna una patria ingrata, pues pagó mal los grandes servicios que le prestara. La figura de Osuna asume todos los atributos arquetípicos del héroe: grandes hazañas bélicas y muerte lamentable. Este soneto funerario exalta la fama póstuma del héroe, víctima de

un destino infausto e injusto. La redundancia de esas dos líneas de sentido (epicidad y tragicidad) establece las dos isotopías que articulan el texto. El sentido se organiza mediante un sabio uso de las correlaciones. Las estructuras básicas del sentido pueden resumirse en el siguiente cuadrado semiótico:

/Trágico/	/Épico/
/Muerte/-----/Vida/	
-----/Vida/	-----/Muerte/
Cárcel	Tumba
Exequias	Epitafio
Ríos	Volcanes
Españas	Campañas
Patria	Hazañas
Materia	Espíritu
Destino infausto	Fama póstuma

La muerte de Osuna adquiere ribetes trágicos, pero su vida lleva el sello de la gloria épica. La cárcel representa la no-vida, en tanto su tumba, magnífico monumento funerario, es la garantía de su no-muerte. Las exequias indican la no-vida, pero su epitafio, que exalta sus logros, asegura su no-muerte. El murmullo doloroso de los ríos es el llanto por la pérdida de la vida, en tanto los volcanes dan brillo a su funeral, asegurando la persistencia de su memoria (no-muerte). La ingratitud de las Españas, su patria, es la causa del lamentable final de su existencia (no-vida), mientras sus campañas militares y sus hazañas guerreras aseguran su perdurable memoria (no-muerte). Lo que ya no vive de Osuna es la materia, el cuerpo, el elemento biológico, pero su espíritu, sus méritos, trascienden la muerte. En última instancia, su destino infausto, propio del héroe trágico, se contrapone a su fama póstuma, inherente a todo héroe épico.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, D. (1952). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- BLANCO, D. & BUENO, R. (1980). *Metodología del análisis semiótico*. Lima: Universidad de Lima.
- BORGES, J. L. (1952). Quevedo. En *Otras inquisiciones* (pp. 46-54). Buenos Aires: Sur.
- BUENO, R. (1985). *Poesía hispanoamericana de vanguardia*. Lima: Latinoamericana.
- GARCÍA-BEDOYA MAGUIÑA, C. (2019). *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. Lima: Cátedra Vallejo & Fondo Editorial de la Facultad de Letras de la UNMSM.
- LÓPEZ-CASANOVA, A. (1994). *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- QUEVEDO, F. (1981). *Poesía original completa*. [Edición de José Manuel Blecua]. Barcelona: Planeta.
- QUILIS, A. (1989). *Métrica española*. Barcelona: Ariel.
- RICŒUR, P. (1986). *Du Texte de l'action: essais d'herméneutique II*. Paris: Seuil.
- TORO, A. (1990). *Texto - Mensaje - Recipiente*. Buenos Aires: Galerna.