

À propos d'un sonnet amoureux liminaire de ...

Á propos d'un sonnet amoureux liminaire de Quevedo : « Fuego a quien tanto mar ha respetado... »¹

L « Hay en mi corazón furias y penas ;
en él es el Amor fuego y tirano... »²

E TITRE DE L'ÉDITEUR GONZÁLEZ DE SALAS – « Amante ausente del sujeto amado después de larga navegación » – nous invite d'emblée à voir dans ce poème liminaire le cliché de l'amour décliné dans son absence et l'éloignement, autrement dit ce qui pourrait donner lieu à la plainte d'un moi amoureux privé du foyer irradiant qu'est l'aimée. Et peu importe que la navigation suggérée, les amours elles-mêmes, soient « réelles », « authentiques » ou fictives, que le poète soit « sincère » ou non : ce qui compte, ce qui m'incombe, c'est d'essayer de retrouver une intensité et un langage de l'amour qui dans le microcosme si conventionnel et traditionnel du sonnet vont pourtant me parler, à plusieurs siècles de distance, alors que les paradigmes culturels et les modes littéraires sont tellement différents de nos jours.

Sonnet de définition, le numéro 292 s'ouvre sur un hendécasyllabe *enfático*, c'est-à-dire un rythme dactylique ternaire dès le début, donnant une sorte d'impulsion vigoureuse à l'image de la force de la passion. Quevedo usera dans ce sonnet d'une grande variété rythmique, mariant de différente manière l'hendécasyllabe *enfático* avec le *sáfico* et l'*heroico* dans le premier quatrain, l'*heroico* avec le *melódico* et le *sáfico* dans le deuxième quatrain, le *melódico* avec le *sáfico* dans le premier tercet, l'*enfático* avec l'*heroico* dans le deuxième tercet³. Quant aux

1 J'utilise l'édition de José Manuel Blecua, *Francisco de Quevedo / Poesía original completa*, Planeta / Autores Hispánicos, Barcelona, 1990, p. 315.

2 L'exergue est extrait du sonnet 297 (vers 9-10), p. 318 dans l'édition citée *supra*.

3 Ce sonnet 292 est en ABBA – ABBA – CDC – DCD, autrement dit correspond à la combinaison majoritaire des tercets (69 cas sur les 91 sonnets) des *Poemas amorosos*, qui est une des deux principales

champs lexicaux qui se manifestent ici, nous avons affaire essentiellement à une poésie élémentaire, c'est-à-dire rappelant la doctrine d'Empédocle, commençant dans les quatrains par dire **le feu** (de la passion et de l'amour) à partir des substantifs suivants gravitant autour de cette notion et de la lumière avec « sol », « días », « amantes jerarquías », « pueblo de luz », et du verbe « arder » ; **l'eau** dès le premier vers en opposition avec le feu (« mar », « ondas frías », « abrigado », « navegado ») ; **l'air** dans le deuxième quatrain avec « cielo » (et ses habitants célestes également), les tercets complétant l'évocation avec l'élément **terrestre** présent dans « camino », « paso », « desierto y solo », « cuerpo peregrino ». Mais un autre champ lexical n'est pas moins important dès le début, dès le troisième vers très exactement : celui de l'amant, du corps et de l'âme de l'amant (« las entrañas mías », « mis ojos », « cualquier paso del perdido amante », « la alma », « cuerpo peregrino »). Il y a, en outre, entrecroisement de certains lexiques, le « cuerpo peregrino » de l'amant évoquant à la fois la terre, avec une connotation de déambulation, de déplacement et marche à travers des paysages inhospitaliers, mais aussi les tourments de l'amour, le désarroi de l'amant dont la sensualité n'a pas été vraiment sublimée.

Le premier quatrain dit l'amour dans son aspect igné, voire physique et physiologique, soit la violence passionnelle qui se transmet des yeux et de la beauté de l'aimée au corps et à l'âme de l'amant, mais la connotation inquiétante, destructrice du feu, n'est pas tout de suite perceptible dans la mesure où le premier vers nous impose l'image d'une sorte de coexistence pacifique entre le feu et l'eau, ces deux éléments antagoniques paraissant observer une trêve. Ou plus précisément, l'élément humain (et la personne même de l'amant) est déjà sous-jacent dès le premier vers à travers la personnification (le relatif « a quien » et le verbe « ha respetado »). L'eau, la mer, obstacle matériel à l'amour, est doublement représentée : sous son aspect quantitatif (« tanto mar »), sous son aspect qualitatif (« ondas frías »). Cependant, l'eau qui aurait pu « éteindre » le feu de l'amour ne l'a pas fait, et le feu est conservé intact dans les entrailles de l'amant comme s'il s'agissait d'un port à l'abri des tempêtes. Il est curieux de

dispositions utilisées par Pétrarque dans son *Canzoniere*. Quant à l'étude des rythmes hendécasyllabiques, elle est indispensable pour apprécier dans toute sa complexité l'habileté et la sensibilité poétiques, mais elle est parfois délicate dans la mesure où les vers ne répondent pas toujours aux schémas théoriques connus. Sauf erreur de ma part, j'ai reconnu sur les quatorze hendécasyllabes du sonnet 292 deux *enfáticos*, quatre *sáficos*, quatre *heroicos*, quatre *melódicos*. S'il n'y a donc pas une nette prédominance d'un rythme particulier – mais au contraire une grande diversité, d'où une richesse et variété musicales non négligeables – il n'est pas sans intérêt d'examiner le rapport entre tel rythme et telle idée ou telle impression que le poète veut suggérer, ainsi qu'entre tel ou tel rythme et telle strophe. Ainsi, pour ne prendre qu'un seul exemple, le deuxième quatrain est constitué du point de vue rythmique d'un *heroico*, un *melódico*, un *sáfico*, un *melódico*. Trois des rythmes principaux de l'hendécasyllabe s'y trouvent donc, mais ce qui me paraît plus important, c'est de voir l'effet produit en chaque vers et le rapport entre le rythme et le sens : le vers cinq, *heroico*, avec ses quatre trochées se développe lentement et régulièrement, comme il sied à une évocation céleste, à l'idée d'une perfection ; le vers six, *melódico*, avec sa période rythmique de sept syllabes introduit une certaine souplesse en même temps qu'une légère distorsion inquiétante après le bel équilibre de l'*heroico* précédent ; quant au vers sept, un *sáfico*, il est de type 4-6-10, avec un *periodo rítmico interior* composé de sept syllabes groupées en trois trochées, reproduisant un mouvement à nouveau harmonieux, et solennel, à l'instar d'une sublime hiérarchie céleste capable d'aimer éternellement et d'éclairer les autres ; enfin, le vers huit, *melódico*, avec son dactyle et ses deux trochées, est à la fois alerte (joie éternelle des séraphins) et grave (rappel de la souffrance christique avec les clous et le supplice de la croix).

constater par ailleurs une relative ambiguïté dans le quatrième vers, « *después de haber mis ojos navegado* », car si l'on comprend que « ojos » est sujet du verbe, il n'est pas absurde non plus de faire de « ojos » un complément d'objet direct d'un transitif « haber navegado »... Quoi qu'il en soit, il y a eu transfert du « feu » élémentaire – ou du feu métonymique de la passion – à l'intimité de l'amant, à ses « *entrañas* », et à ce moment du poème Quevedo semble nous dire que l'amour est tout-puissant, capable de résister à l'obstacle de l'eau, mais aussi de faire souffrir l'amant au plus profond de lui-même.

Le deuxième quatrain prolonge la définition du « fuego » amoureux dans une tout autre direction, puisqu'une valeur morale est introduite avec « *merece* » (soulignée en outre par l'accent tonique sur la deuxième syllabe, un rythme trochaïque binaire plus équilibré, harmonieux), et qu'apparaît une dimension transcendantale avec le ciel, soit l'élément aérien le plus haut, le plus extérieur à l'homme. Nous avons alors le symbolisme néo-platonicien de la beauté et de la pureté idéales, auquel vont s'associer aux vers sept et huit des notions de théologie chrétienne (angélogologie). L'élément aérien (« *cielo* ») nous est alors proposé comme un autre plan, une autre dimension où pourrait vivre idéalement l'amour qu'il s'agit de définir depuis le début du poème. Mais qu'un tel « feu » (le langage néo-pétrarquais n'est pas à dédaigner s'il s'agit d'une élaboration « alchimique » propre à Quevedo dans cette veine poétique amoureuse) « mérite » d'être sublimé ne signifie pas qu'il le soit ou puisse l'être en réalité... En tout cas, je découvre une sorte de tension et un jeu contradictoire idéologique entre deux courants, l'un qui tend, qui aspire à une élévation spirituelle de l'amour – la voie néo-platonique pouvant seule assurer le bonheur paisible chez l'amant – tandis que l'autre rappelle la temporalité, la matérialité, la dimension corporelle – c'est-à-dire physique, douloureuse, précaire – de l'amour humain. Et je retrouve cette dualité et cette tension à l'oeuvre au niveau des assonances internes du vers six et des connotations inquiétantes de certains syntagmes. Par exemple, au vers six, « *nuevo esfuerzo del sol y de los días* », nous ne pouvons rester insensible à la musicalité des assonances en *ue/o* et *e/o*, suite de voyelles moyennes et de semi-consonnes, ce qui pourrait nous suggérer une atmosphère plutôt paisible en rapport avec le monde céleste. Mais je remarque également la sorte de glose phonétique du premier terme (« **Fuego** ») qu'est ce vers – comme si l'homophonie en *ue/o* reprenait l'idée de passion dévorante initiale. En outre, il n'est pas exclu de déceler dans « *esfuerzo* » une nuance de fatigue, de peine, de douleur, tandis que « *sol* » peut certes symboliser le monde des idées dans sa clarté et évidence totales, mais également une connotation de chaleur excessive, de brûlure, ce qui pourrait être prolongé par le pluriel de « *días* ».

Cependant, le vers sept par ses assonances en « a » (voyelle ouverte, qui ainsi peut se prêter à suggérer le monde angélique), ses morphèmes nasalisés, ses labiales et dentales (« **entre** », « **siempre amantes** »), nous entraîne cette fois dans un ciel chrétien peuplé de créatures non sans rapport avec l'idée d'amour et de feu, puisque les « *siempre amantes jerarquías* » désignent selon moi les anges les plus élevés dans la hiérarchie céleste, soit les

séraphins⁴. Du transfert de son amour terrestre au plan spirituel néo-platonique et chrétien, c'est la même quête d'une possible ataraxie dans la sublimation d'amours trop humaines. Et le vers suivant – « *en el pueblo de luz arder clavado* » – n'est pas moins caractéristique, pas moins ambivalent, puisque si « *pueblo de luz* » évoque le monde séraphique, sorte d'hyperbole traduisant le plus haut degré d'amour, de chaleur et de lumière, la fin du vers ne laisse pas d'être inquiétante avec le participe passé « *clavado* », qui nous renvoie à une passivité intensément douloureuse, l'image de la victime innocente, celle d'une passion christique (la croix du supplice et les clous). L'infinifitif lui-même – « *arder* » – n'est pas rassurant, dans son sémantisme qui reprend la capacité nocive du « *feu* » de la passion et dans son mode impersonnel, son absence de temporalité qui semble condamner pour l'éternité un tel amour. Ce quatrain s'achève donc sur le traitement profane d'un thème religieux (la Passion du Christ) et la divinisation en quelque sorte d'une passion humaine.

Les deux tercets continueront de nous proposer une définition de l'amour, du « *fuego* » initial, mais de manière indirecte, métaphorique et allégorique. Quevedo nous fait retrouver l'élément terrestre avec le « *camino* » du premier tercet et une certaine confusion, formant un contraste assez saisissant avec le monde de clarté céleste précédemment décrit. Pour preuve, l'absence de liaison syntaxique, l'asyndète qui fait écho au tragique « *clavado* ». La nuance déjà inquiétante de l'infinifitif « *arder* » se voit ici amplifiée par l'hendiadyn « *Dividir y apartar* »⁵, comme si tout chemin terrestre était virtuellement une cause de perte et perte, comme s'il n'y avait de bon chemin que la voie royale de l'amour néo-platonique. Dans cette possibilité d'égarement, de désorientation, je reconnais au passage le motif baroque du labyrinthe⁶. En réalité, le contraste n'est pas trop violent, car le verbe « *puede* » relativise la potentialité néfaste du chemin terrestre, tout comme au début du sonnet le « *fuego* » n'était pas vraiment mis en

4 Séraphin vient de l'hébreu *seraphim*, qui est un pluriel, et du verbe *saraph* qui veut dire « brûler » (Quevedo hébraisant et poète ne peut s'empêcher avec « arder » de renvoyer à l'étymologie du substantif qu'il évoque de manière périprastique). Je citerai saint Thomas à cette occasion : « Le nom de Séraphin signifie l'excellence de l'amour, et emporte avec lui l'idée d'ardeur et d'incendie. C'est pourquoi saint Denys, expliquant ce nom, applique aux séraphins les propriétés du feu qui renferme le plus haut degré de chaleur... Le feu éclaire, ainsi les séraphins possèdent en eux-mêmes une inextinguible lumière, et ils illuminent parfaitement les autres de leur clarté » (*Somme théologique*, I p.q.108, art. 5). Pour plus de détails sur les hiérarchies célestes, leur utilisation dans les comparaisons galantes en poésie, voir ma thèse doctorale d'Etat *Connaissances et croyances au Siècle d'Or d'après l'oeuvre théâtrale de Lope de Vega*, Paris X - Nanterre, 1987, vol. III, « Les anges », p. 861-875.

5 J'entends hendiadyn (ou hendiadys) au sens que lui donne Bernard Dupriez dans *Gradus* : « Dissocier en deux éléments, coordonnés, une formulation qu'on aurait attendue normalement en un seul syntagme dans lequel l'un des éléments aurait été subordonné à l'autre », coll. 10/18, Ottawa, 1980, p. 231. Dans « *Dividir y apartar puede el camino* », Quevedo attire tout d'abord l'attention du lecteur ou de l'auditeur sur la connotation négative, menaçante, de chaque infinitif pris isolément dans le syntagme verbal, ce qui crée une sorte de redondance et d'amplification expressive avec la synthèse de ces deux modalités réunies en la virtualité disjonctive que peut représenter tout chemin terrestre pour le bonheur des amants.

6 Voir José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Editorial Ariel, Barcelona, réimpression 1981, le chapitre 6 « La imagen del mundo y del hombre », p. 317-318 plus particulièrement. Le monde comme *confuso laberinto* est un cliché lié à la conscience de crise, très présent chez de nombreux poètes, dont Góngora. Également au théâtre, où l'on peut lire entre maints exemples ceci chez Mireno : « *Un laberinto intrincado / es, Tasso, el que temo y dudo* », Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, III, 307-308, ed. Clásicos Castalia.

péril mortel par son adversaire irréductible, l'eau. Cependant, la conjonction adversative « mas » au vers dix nous laisse entendre une issue plutôt favorable : il existerait pour l'amant une possibilité d'échapper tout de même au mauvais « chemin » parabolique, sa perte n'est pas fatale. Le vers dix – un hendécasyllabe *sáfico* (c'est-à-dire avec un accent fort sur la quatrième et huitième syllabe, mettant en relief « paso » et « perdido ») – semble développer d'abord l'errance solitaire et douloureuse de l'amant, et une sorte d'harmonie imitative nous est suggérée par la lourde et désagréable répétition des phonèmes occlusifs vélaux sourds /k/ (« **cu**al**qu**ier ») et bilabiaux occlusifs sourds /p/ (« **p**aso », « **p**er**d**ido »). Le vers suivant, en revanche, corrige sensiblement cette impression, rectifie cette virtualité de la douleur aveugle pour lui donner un sens positif, un sens pour ainsi dire alchimique, puisque « quilate » évoque la pierre précieuse, ce qu'il y a de plus beau dans la matière. Notons à ce propos la grande variété des voyelles dans ce vers (deux « e », quatre « i », trois « a », trois « o », un « u »), véritable symphonie vocalique d'où se détache quelque peu la palatale antérieure « i »⁷. La marche de l'amant n'est donc pas vouée à l'échec, semble-t-il, et au bout du chemin il y a l'horizon de l'amour « puro y divino », l'amour quintessencié. Il est remarquable de constater qu'à la formulation de ce sens s'annexent en renfort des phénomènes métriques comme la synalèphe dans « quilate al amor » et « puro y divino », qui en deviennent signifiants : il y a établissement d'un lien entre « quilate » et l'amour par le biais de la préposition « a », c'est-à-dire que dans ce cas la synalèphe souligne l'importance du mouvement vers l'amour idéal, la tentative amorcée d'accès à l'amour épuré néo-platonique, tandis que la deuxième synalèphe rapproche encore plus la pureté de la divinité, les deux adjectifs formant pratiquement un hendiadyn à l'intérieur de cet hendécasyllabe *melódico*⁸. Quevedo a transmué en l'espace de trois vers l'image inquiétante du chemin qui égare en une autre image, transcendante celle-là, de nature ascétique, celle de la sublimation du désir en une contemplation extatique de l'aimée.

Enfin, le deuxième tercet s'ouvre lui aussi sur une absence de liaison syntaxique, une asyndète, qui met d'autant plus vigoureusement en relief le « Yo » de la voix poématique. Si le poème s'achève d'ailleurs sur une forte affirmation du moi tourmenté de l'amant – après une non moins forte affirmation et définition de l'amour comme un « feu » venu de l'extérieur et centripète – la dernière image est plutôt régressive par rapport à la vision optimiste du vers onze. Le présent de l'indicatif – déjà formulé positivement au vers cinq avec « merece » – est maintenant associé à l'expérience amoureuse dans son aspect actuel, c'est-à-dire non projeté idéalement dans un monde céleste néo-platonique ou séraphique. Une énergique antithèse entre

7 Pure coïncidence sans doute dans l'analogie avec l'évocation de réalités célestes, et pour ma part très conscient de la subjectivité qui peut entrer dans de telles considérations, je remarque, en passant, que du point de vue phonologique la palatale /i/ se produit avec la partie antérieure de la langue dans une zone très proche du palais ; c'est aussi la voyelle la plus haut placée (avec le « u ») dans le triangle vocalique bien connu des linguistes.

8 L'hendécasyllabe *melódico* fait suite à un *sáfico*, autrement dit, après la suggestion du mouvement, une certaine souplesse harmonieuse est réintroduite dans le premier tercet (d'où le contraste avec l'*enfático* suivant).

l'action d'abandonner (« *dejo* ») et celle de porter (« *llevo* ») est doublée d'une autre antithèse au niveau des directions (« *atrás* » / « *adelante* »), tandis qu'une troisième antithèse – et non la moindre – se prépare au vers douze, avec « *la alma* » qui nous fait attendre « *el cuerpo* » au vers suivant, sorte d'hyperbate séparant le verbe du complément d'objet direct, analogique en cela même d'une scission au sein même du sujet aimant. Et, en effet, que signifie un « corps » exhibé au regard d'autrui s'il est privé de son âme, de son intériorité la plus profonde et la plus précieuse ? Une certaine ambiguïté n'est pas absente non plus de ce vers douze : s'agit-il de l'âme de l'amant ou de l'âme de l'aimée ? Une première lecture, immédiate, nous impose le sens suivant : le sujet aimant s'est éloigné de son aimée, il souffre d'un tel éloignement de manière paroxystique, et malgré l'aspiration néo-platonique du deuxième quatrain et du premier tercet, il faut bien reconnaître un échec patent. C'est une souffrance comparable à la mort, comme si l'âme abandonnait le corps. Néanmoins, il ne faudrait pas exclure la deuxième lecture suivante : l'âme de l'amant est assimilée à l'âme de l'aimée. Par conséquent, s'éloigner par mer de la dame aimée revient à s'éloigner de sa propre âme, de sa raison d'être, autrement dit cela équivaut à « mourir ». On aura certes reconnu un soubassement néo-pétrarquiste dans ce lexique et cette idéologie amoureuse, mais il y a aussi une telle intensité, une telle vibration existentielle dans ce tercet final qu'il est difficile de ne pas reconnaître un style personnel et propre à Quevedo.

Le vers treize ne manque pas d'expressivité ni de gravité douloureuse non plus, hendécasyllabe *heroico* au rythme trochaïque binaire. L'assonance pregnante en « o » (cinq voyelles à l'intérieur de quatre mots) contribue également à créer une atmosphère austère dans ce vers. L'adjectif « *desierto* » est tout de suite mis en valeur par sa position initiale et le premier accent métrique qui porte sur sa deuxième syllabe. C'est une manière de traduire un des attributs du « feu », le premier substantif du sonnet. En effet, « *desierto* » peut suggérer l'image d'un paysage hostile à l'homme, un paysage d'où l'homme est exclu à cause d'une excessive chaleur, d'un soleil trop brûlant. La synalèphe « *desierto y solo* » rapproche cet adjectif du second, « *solo* », renforçant de la sorte l'idée d'un péril mortel et d'une solitude hyperbolique, insupportable, d'autant plus que « *el cuerpo* » en question semble totalement étranger (« *peregrino* ») au « *Yo* » du vers précédent, corps privé d'âme, soit de raison de vivre, corps errant désormais sans but désorienté dans un monde devenu insensé (au sens propre).

Enfin le dernier vers du poème, un autre hendécasyllabe *heroico*, me semble moins réussi, moins expressif que les deux vers antérieurs. Nous retrouvons – sous forme de complément cette fois-ci – avec le pronom personnel « *mí* » l'idée d'un être incomplet, privé de son âme à cause de l'absence et de l'éloignement de l'aimée. Mais que veut dire exactement « *cosa* » ? S'agirait-il de l'âme laissée « *atrás* » ? Ou bien peut-être de l'intégrité du moi mise en cause, perdue (il faudrait lire « *cosa semejante a mí* », « *mí* » renvoyant à un état premier de l'être amoureux, au temps édénique où le « *Yo* » pouvait être en présence du « *Tú* » de l'aimée). Quoi qu'il en soit, avec une telle insistance sur le « *cuerpo* » privé d'âme et de lumière, nous sommes bien loin de la possibilité néo-platonique d'une ascèse, d'une purification de l'amour sensuel. La formulation négative du dernier vers doit se lire de manière récursive : c'est aussi

l'affirmation à peine voilée de l'échec expérimental d'une certaine philosophie de l'amour (présente dans les quatrains, le second surtout, et le premier tercet).

En conclusion, ce sonnet amoureux liminaire qui a été qualifié par Carlos Blanco Aguinaga de « casi un buen poema » mérite sans doute une appréciation critique plus favorable⁹. Au lieu d'y voir un intérêt déclinant dans les tercets, si l'on s'abstient d'une comparaison préjudiciable avec le fameux sonnet 472, ce sonnet 292 ne manque pas de mérites propres. Avec Julián Olivares, je suis sensible à cette confrontation quelque peu pathétique entre l'aspiration à l'amour néo-platonique et la réalité obsédante du corps, la matérialité physique. Loin de constater un affaiblissement de l'intérêt dans les tercets, un certain affadissement plus ou moins obscur de l'idée initiale, je remarque plutôt – les deux hendécasyllabes *heroicos* aidant – l'expressivité pathétique de l'image finale, celle du « cuerpo peregrino » ou du pèlerin de l'amour en quête du sanctuaire qu'il n'atteindra jamais. Poème liminaire, le sonnet 292 me paraît emblématique de cette tension dramatique propre à Quevedo, de ce conflit entre les deux Vénus, la physique et l'intellectuelle, l'amour charnel et l'amour idéal, néo-platonique. Tradition et originalité se conjuguent alors pour dire – et avec quelle intensité poétique et humaine – le désarroi d'un individu viscéralement aux prises avec une certaine idée (sublimée) de l'amour. En ce sens également, dans ce déchirement et cette scission de l'être, je suis bien tenté de conclure avec Damaso Alonso et d'affirmer : « *Quevedo es un atormentado : es un héroe – es decir, un hombre – moderno* »¹⁰.

Christian ANDRES
Université de Picardie - Jules Verne

9 Cité et critiqué par Julián Olivares, dans son ouvrage très dense *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo*, Siglo Veintiuno de España Editores, Madrid, 1995, p. 125 sq. Ce critique voit l'origine de cette sous-estimation dans la comparaison avec le fameux sonnet 472 (« *Cerrar podrá mis ojos...* »). Celui-ci est jugé supérieur par Carlos Blanco Aguinaga, ne serait-ce que par son intuition d'un amour qui se prolongerait au-delà de la mort. Carlos Blanco Aguinaga reproche aussi au sonnet 292 une élaboration de l'idée trop maniérée et prolixe, avec un intérêt faiblissant dans les tercets. Julián Olivares, en revanche, lui trouve de réelles qualités, dont celle d'être « un caso notable de introspección poética ». Voir pour plus de détails son ouvrage précédemment cité.

10 Dans « El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo », *Poesía española / Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Editorial Gredos, Madrid, 1952, p. 575.