

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 119 1998

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Lars Lönnroth, Stina Hansson

Lund: Per Rydén, Margareta Wirmark, Eva Hættner Aurelius

Stockholm: Ingemar Algulin, Anders Cullhed

Uppsala: Bengt Landgren, Johan Svedjedal, Torsten Pettersson

Redaktörer: Hans-Göran Ekman (uppsatser) och Claes Ahlund (recensioner)

Inlagans layout: Anders Svedin

Distribution: Svenska Litteratursällskapet,

Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 UPPSALA

Utgiven med stöd av

Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 Uppsala. Samtliga insända uppsatser granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall lämnas först i form av utskrift och efter antagning även på diskett i något av ordbehandlingsprogrammen Word for Windows eller Word Perfect.

ISBN 91-87666-14-6

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Gotab, Stockholm 1999

Ringens härskarinna

Quevedo och den barocka figureringen

Av ANDERS CULLHED

Ett gnistrande fyrverkeri, en kaskad av bilder, en fuga i det lilla formatet – så skulle man kunna beskriva en av Francisco de Quevedos mest bekanta sonetter, numrerad 465 i José Manuel Blecuas moderna utgåva av hans lyrik. Därtill är det här stycket ett av Quevedos mest förtätade. Vid en första anblick verkar det sluta sig lika hermetiskt som en mussla kring sina skimrande hemligheter. Men läsaren får god hjälp av González de Salas, som redigerade originalutgåvan av skaldens samlade dikter, *El Parnaso español* (1648). Sin vana trogen försåg han också den här sonetten med en överskrift, "Retrato de Lisi que traía en una sortija" ("Porträtt av Lisi som han bär i en ring"). Rubriken ger en viktig nyckel till diktens mening:¹

En breve cárcel traigo aprisionado,
con toda su familia de oro ardiente,
el cerco de la luz resplandeciente,
y grande imperio del Amor cerrado.

Traigo el campo que pacen estrellado
las fieras altas de la piel luciente;
y a escondidas del cielo y del Oriente,
día de luz y parto mejorado.

Traigo todas las Indias en mi mano,
perlas que, en un diamante, por rubíes,
pronuncian con desdén sonoro yelo,
y razonan tal vez fuego tirano
relámpagos de risa carmesíes,
auroras, gala y presunción del cielo.

I ett trångt rum bär jag henne fången
med hela sin familj av brinnande guld,
bär jag det strålande ljusets krets,
bär jag Amors imperium i min hand.

Jag bär stjärnornas fält där djuren,
de höga, betar med lysande hud;
och gömd för himlen, gömd för Östern,
bär jag den nya och skönare dagen.

Det väldiga Indien bär jag i min hand,
där pärlor bak rubiner i hård diamant
låter höra sitt förakt i klingande is,

och så hörs argument med tyrannisk eld
från blixtrar av scharlakansröda skratt,
gryningar, högfärd och himlens prakt.

I sin studie över cirkelns figur i den västerländska lyriken, *Les métamorphoses du cercle*, urskiljer Georges Poulet en dubbel rörelse, kondenseringens och expansionens, "som alla barockdikter eftersträvar".² Begreppsparet skulle lätt kunna varieras i stil med närstudiet och fjärrsynen, den emblematiske detaljen och det pyrotekniska himlaspelet, den isolerade blicken och den kosmiska apoteosen.³ Fenomenet är närmast exemplariskt utskrivet i dikt 465. Det trånga rum eller egentligen fångelse, "cárcel", som uppträder i sonettens upptakt är, precis som redaktör Salas' rubrik låter påskina, en metafor för skaldens ring. När 1600-talets läsare väl löst den här inledande rebusen ("i ett trångt fångelse bär jag" = "i en liten ring bär jag"), torde de utan större svårigheter ha varit införstådda med vad som komma skulle. Det var nämligen inte ovanligt att seklets aristokratiska älskare infattade en liten bild av sitt hjärtas dam i sina ringar.

Det sammansatta skarpsinnet

På den inledande rumsbestämningen följer mycket riktigt ett porträtt av diktjagets älskade, tillbedd genom hela den fjärde sektionen av *El Parnaso español*, där Quevedo gav henne namnet Lisi. Men också det här porträttet är högeligen krypterat, sammansatt av en serie troper som alla tecknar vad epokens litteraturteoretiker kände som "en utdragen metafor" eller en allegori.⁴ Och inte nog med det: allegorins innebörd eller *signifié* bildar i sin tur en ny teckenföljd eller *signifiant*, som måste avkodas innan läsaren kan börja urskilja den dyrkade Lisi. Här inträder följaktligen en tredubbel figurering eller, för att åter tala med tidens egna kritiker, ett "koncept".

Den retoriska mekaniken i de bägge kvaderna ser närmare bestämt ut så här: ett antal gnistrande bilder, på det hela taget hämtade från den materiella och jordiska verkligheten, avlöser varandra i en tät svit. Där återfinns vi mineralen

guld i den andra raden, *ljuskretsen* i den tredje, det maktpolitiska *imperiet* i rad 4 och växtrikets *fält* jämte de betande *djuren* i den följande strofen (figurlig nivå I). Den här skenbart disparata bildserien har två speciella syftningar: dels betecknar de skaldens ring (nivå II), och dels bildar de en allegori för himlavalvet (nivå III). Konceptet kan schematiskt formaliseras enligt följande:

- I I ett litet fångelse bär jag a) en familj av brinnande guld b) som tillhör ljusets krets, c) allt som allt Amors väldiga imperium. Jag bär d) det stjärnbeströdda fältet där e) ”höga” djur med lysande hud går på bete.
- II Det betyder att jag bär en ring där a) en gyllene inläggning b) omger en central krets av ljus c) som är en bild av min älskade. Där finns alltså, d) mot en bakgrund av blå safir, e) en hel svit med lysande stenar.
- III Det innebär med andra ord att jag bär himlavalvet där a) en rik strålgans b) utgår från solen i mitten, c) allt som allt den platoniska kärlekens kosmos. Där avtecknar sig, d) mot den djupblå rymdens bakgrund, e) Oxens tecken, en del av zodiaken (djurkretsen), på den fixstjärnehimmel som i den gamla ptolemaiska världsbilden ansågs ligga långt ”högre” än solen.

Kvadrarnas ledande tankefigur blir därmed antitesen: i ringens trånga rum bär jaget hela det väldiga firmamentet. Men den här kosmiska utblicken har *i sin tur* ytterligare en djupare innebörd: det praktfulla himlaspel som Quevedo fångat in i ringen är ingenting annat än en allegori över Lisi eller, om man så vill, över Lisis strålande skönhet. Det är alltså hon – eller hennes behag – som sist och slutligen bildar konceptets sakled.

Den snillrika figureringen kan friläggas punkt för punkt. Till att börja med gömmer diktjagets ring ”med hela sin familj av brinnande guld / det strålande ljusets krets” (raderna 2–3). Återigen får Gonzáles de Salas hjälpa oss en bit på vägen. I sina anmärkningar till sonetten lägger han kortfattat ut den andra raden som ”con todos sus rayos” (”med alla sina strålar”) – och tycks därmed ta för givet att frasens huvudord i nästa rad avser solen. Här ställs vi följaktligen inför en retorisk omkastning. Först kommer attributet, denna metafor –

familjen av brinnande guld – som skulle syfta på ett starkt sken, och sedan kommer huvudordet, själva ljuskretsen, en tämligen genomskinlig periferas för solen.

Den retoriska konstruktionen har sin självfallna utgångspunkt i den gamla ptolemaiska världsbilden, så intensivt närvarande i barockpoesin, där solens krets framstod som den förnämsta och mittersta (den femte) av de nio celesta sfärerna. I ringens mitt finns alltså ett särskilt strålknippe, möjligt att figurera som solen på himlavalvet, omgivet av en gyllene glans. Tropens förbindelse av solen med guld kunde troligen redan på 1600-talet upplevas som en förbleknad metafor – ett epitet som ”gyllene” knyter vi ju än i dag gärna till solens sken. Fångelsebilden i sonettens upptakt understryker själva förslutningen, isoleringen av det kosmiska sammanhanget till den trånga ringen, en figur som Quevedo också kunde utnyttja i sina moraliska sonetter. ”¿Ves el sol por sus dedos repartido, / y en círculos su fuego encarcelado?” (”Ser du solen fördelad på hans fingrar, / och dess eld fånglad i cirklar?”), frågar han läsaren beträffande den fåfänge Licas i dikt 88.

Så långt är alltså figureringen tämligen enkel: den fånglade strålkretsen är liktydig med både en gyllene ring och med solens glans på himlavalvet. Sonettens fjärde rad utlägger emellertid den rymd som innesluts i ringen i termer av ”Amors väldiga imperium”. Bilden knyts nu till kärleken eller egentligen till den uppfattning om kärlekens väsen som ingick i renässans- och barockpoesins allmängods allt sedan Marsilio Ficinos nytolkning av platonismen i 1400-talets Florens. I Plotinos’ efterföljd urskilde nämligen Ficino grader och arter i universum. Närmast under dess oförgängliga och statiska, rent intellektuella sfär – *mens mundana* – sorterar världssjälens, *anima mundana*, också den oförgänglig men i stadig rörelse. *Anima mundana* var närmare bestämt Ficinos beteckning på kosmos ovan månen: den ptolemaiska och medeltida världsbildens sju planetkretsar, alltifrån Merkurius upp till fixstjärnehimlen vid gränsen mot den gudomliga empyréen. Över denna supralunära värld rådde gudinnan Venus i sin naturliga (snarare än översinnliga) gestalt, *Venus Vulgaris*, en allegorisk personifikation av det materiella kosmos’ och naturens livgivande energi. Detta är den rymd som döljs i Quevedos ring, ”Amors väldiga

imperium” med solens krets i mitten.

Det är också den här anknytningen till Ficinos nyplatoniska världsbild som – bortsett från González de Salas’ överskrift – startar sonettens erotiska figurering. Om ringens centrala ljuskrets är en sol i Amors imperium, blir solen i sin tur en bild av den älskade Lisi. Analogin mellan solen och Lisi bygger inte bara på det faktum att bägge står i centrum för var sin rymd, den supralunära världens respektive älskarens, utan också på deras gemensamma *guld*, metaforkomplexets avgörande brygga, vad Baltasar Gracián kallade konceptets ”speciella omständighet, som ger fotfäste och utgör grundvalen för skarpsinnet”.⁵

Därmed kan den trefaldiga figureringen i sonettens upptakt schematiseras sålunda: ljuskretsens ”familj av brinnande guld” = ringens innandöme = solens glans = Lisis hår. Att guldet framstår som konceptets *circunstancia especial* var så att säga en intertextuell självklarhet. Alltsedan Petrarca eller ännu längre tillbaka i litteraturhistorien hade diktarnas tillbedda dam regelmässigt framträtt som blond. Hennes gyllene hår blev en hövisk schablon långt ned i Europas sydligaste trakter. Så hade Petrarca genomgående tecknat Laura i sina sonetter och *canzoni*. Som i sången 37 ur *Rime*:⁶

Le treccie d’or che devrien fare il sole
d’invidia molta ir pieno, [...].

Flätorna av guld som borde få solen
att fyllas av mäktigt avund, [...].

Redan här återfinner vi Quevedos metaforkomplex håret-guldet-solen *in nuce*: le treccie-d’or-il sole. Enskilda textställen förefaller emellertid tämligen poänglösa i sammanhanget. Den här sortens figurering hörde till petrarkismens flitigast anlitade rekvisita. Intressantare är dess barocka kryptering och förtätning till koncept hos Quevedo. I hans tapping svarar den överraskande väl mot Graciáns definition på ”det sammansatta skarpsinnet”, *la agudeza compuesta*:⁷

La agudeza compuesta consta de muchos actos y partes principales, si bien se unen en la moral y artificiosa trabazón de un discurso. Cada piedra de las preciosas, tomada de por sí, pudiera oponerse a estrella, pero muchas juntas en un joyel, parece que pueden emular el

firmamento; composición artificiosa del ingenio, en que se erige máquina sublime, no de columnas ni arquitecturas, sino de asuntos y de conceptos.

Det sammansatta skarpsinnet består av flera handlingar och huvuddelar, som dock förenas i en löpande framställnings andliga och konstmässiga hopfogning. Var och en av ädelstenarna skulle, tagen för sig, kunna tävla med en stjärna, men när de alla förenats till ett smycke verkar det som om de kan mäta sig med himlavalvet; det är en konstfärdig komposition av snillet, där ett sublimt maskineri ställs upp, inte av kolonner och arkitraver utan av ämnen och koncept.

Just ett sådant artificiellt maskineri är det som avtecknar sig i Quevedos sonett, därtill i ställvis identiska termer. Teoretikern Gracián tvekade sällan att själv använda troper för att tydliggöra sin konceptförteckning. Här liknar han den skarpsinniga framställningen eller texten, *el discurso*, vid ett mångfasetterat smycke som kan ta upp tävlan med själva himlavalvet, och därtill jämför han dess anordning av ”ämnen och koncept” med en tempelliknande arkitektur. I bägge fallen ligger tonvikten på den konstfärdiga textens komplexitet och självhärliga utstrålning. Exakt samma barocka poetik aktualiseras och – vill jag hävda – problematiseras i Quevedos dikt 465.

Sonettens andra strof kan läsas som en utbrodering av den första. Den börjar med en dubbel figurering för att i raderna 7–8 förgrenas till ytterligare en nivå. Det stjärnbestrodda fältet där ”de höga djuren med lysande hud” går och betar torde för det första avse den grund av blå safir som omger bilden av den blonda Lisi i ringens innandöme – kavaljeren *bär* ju också detta ”fält” med sig. För det andra påpekar González de Salas att bilden betecknar ”El firmamento”. Ingenting förändras alltså i det metaforkomplex som byggs upp i sonettens inledande strof. Ringens rymd är också himlavalvets.

Nu kan även den här figurationen ställas på en solid intertextuell grund. En av den spanska barockens mest kända texter, Luis de Góngoras *Solidades* från åren 1613–14, inleds med den praktfullt utstofferade bilden av solens ställning i tjurens stjärnbild under månaden april, den tid på året då rövaren av Europa (= Zeus = tjuren) ”betar stjärnor på fält av safir”, *en campos de zafiro pace estrellas*.⁸ Denna gongorinska metaforik, Quevedos förlaga eller ”hypogram” för att tala med Michael

Riffaterre, kan i sin tur beskrivas som en halsbrytande barock förtätning av en skäligen vanlig bildserie eller *correspondencia* som låter sig avläsas genom renässanslyriken: himlen svarar mot ett jordiskt fält, stjärnorna mot fältets blomster. Här står vi helt enkelt inför Aristoteles' fjärde metaforyp i *Poetiken*, den han kallade analogins eller proportionens metafor: såsom stjärnorna på himlen, så blommorna på marken.⁹

Vi möter den i form av en kiasm i ett par rader ur den första sången av den portugisiska skalden Luís de Camões' nationalepos, *Os Lusíadas* (I:58):¹⁰

Da Lua os claros raios rutilavam
Polas argêntas ondas Neptuninas;
As Estrelas os Céus acompanhavam,
Qual campo revestido de boninas; [...]

Månens klara strålar glittrade
över Neptunus' silverne vågor;
och Stjärnorna följde Himlarna,
ett fält beklätt med tusenskönor.

Den retoriska spänningen mellan renässanseposets rundmålning av natten på havet kring Vasco da Gamas skepp och den barocka pastoralens upptakt är lika betecknande som spänningen mellan deras ämnen och huvudpersoner, mellan den triumfatoriske kolonialfararen i *Os Lusíadas* och den skeppsbrutne pilgrimen i *Soledades*. Där Camões nöjde sig med en konventionell liknelse ("Qual campo"...) har Góngora en metafor, och därtill tänjer han bilden till något av en visionär katakres: tjuren betar stjärnor på fält av safir. Stjärnorna blir såväl blomster på himlens fält som gyllene stänk på en grund av ädelsten. Himlavalvet korresponderar med både vegetationens och mineralernas rike, en artificiell domesticering av den traditionella topiken som var mycket typisk för Góngora.

Quevedo följer sin föregångare (och hatade ärkefiende på den spanska parnassen) i spåren, även om han vänder metaforen ut och in. I *Soledades* (liksom i Quevedos egen moraliska sonett III) får firmamentet låna färg av safiren, men i dikt 465 är det snarare himlavalvet, det "stjärnbestrodda fältet", som översätts till ringens blå grund – en metaforteknik "dalle maggiori alle minori" som bättre svarade mot renässanspoetikens hävdvunna

decorum. Det makrokosmiska sammanhanget står för det mikrokosmiska, den väldiga rymden för den lilla ringen.¹¹

Quevedos sonett återkallar ofrånkomligen Góngoras berömda pastoral. De "höga djur med lysande hud" han släppt på bete i diktens sjätte rad, dessa *fieras altas de la piel luciente*, är uppenbarligen besläktade med den celesta tjur, "himlens lysande heder", *luciente honor del cielo*, som betar stjärnor i *Soledades*. Bakom bägge metaforkomplexen avtecknar sig den astronomiska konstellation vi känner som Tjurens eller egentligen Oxens stjärnbild, zodiakens andra tecken, genomkorsat av solen vid mitten på april. Det är också den här gongorinska intertexten, och egentligen bara den, som låter ana solens/Lisis närvaro på detta ställe i Quevedos sonett. I *Soledades* hade Solen identifierats med strålarna från tjurens hår ("el Sol todos los rayos de su pelo"). Djuret glittrar med andra ord av solsken i den aprilskymning där dikten tar sin början. Läst mot den bakgrunden badar likaså hudarna på Quevedos lysande djur i solens ljus. Sonettens tredubbla figurering ligger alltså fast: den gyllene stenen bestrålar *ringens* blå fält (safiren), liksom den ptolemaiska *solen* kastar sitt sken långt upp mot fixstjärnorna och *Lisis* glans genomtränger älskarens universum.

Hela konceptets nyplatoniska resonans framträder ännu starkare om man läser kvadernarerna mot bakgrund av Ficinos magiska betraktelse i *De vita triplici* (1489), den analys av den intellektuella människan, hennes melankoliska konstitution och astrologiska affiniteter som nådde så vid spridning över renässansens Europa. I verkets tredje och avslutande del bär det nittonde kapitlet rubriken "De fabricanda universi figura" ("Hur man framställer en modell av världsallett"). En sådan *figura* eller modell är av yttersta vikt, eftersom den borde kunna användas för magiska ändamål, det vill säga bringa oss någon sorts välgång från det makrokosmos som avbildas. Figuren i fråga bör utföras i de tre universella färgerna, påpekar Ficino, nämligen: grönt, gyllene och safirblått. De hör ihop med var sin planet: grönt med Månen (och med gudinnan Venus), gyllene (*aureus*) med Solen och slutligen safirblått (*sapphyrinus*) med Jupiter.

Den glittrande blå prydnadsstenen *lapis lazuli* torde erbjuda ett passande material för en sådan

talisman: "nasciturque cum auro aureis distinctus notis, ita comes auri sicut Solis est Iuppiter" ("den föds med guld och är prydd med fläckar av guld; sålunda är den guldets följeslagare liksom Jupiter är Solens"). Lika adekvat vore den armeniska stenen, *lapis Armeneus*, som också skimrar i grönt. Därmed skulle de tre universella färgerna, safirblått, guld och grönt, vara representerade i modellen av världsalltet och dess sfärer (troligen representerade av ringar). Slutligen har man ansett det värdefullt, påpekar Ficino, att lägga till gyllene stjärnor, *aurea sidera*, i dessa sfärer för att ytterligare få fram likheten med himlarna där ovan, *ad ipsam coeli similitudinem*.

Följer man dessa föreskrifter blir man, konkluderar renässansfilosofen, den lycklige innehavaren av "universi figuram coloresque", den exemplariskt välordnade kopian av himlen och dess färger, ett objekt för såväl ögonens blickar som själens kontemplation.¹² Det är, vågar man anta, en liknande – och rentav likfärgad – *universi figuram* som Quevedo gör till föremål för kvadernarna i sin sonett, tömd på florentinarens uttryckliga magiskt-esoteriska spekulation men å andra sidan berikad med den älskade Lisis solära närvaro.

Den hyperboliska jämförelsen

Denna Lisi sätter oomtvtistligen sin figurliga prägel på kvadernarnas avslutande radpar:

y a escondidas del cielo y del Oriente,
día de luz y parto mejorado.

och gömd för himlen, gömd för Östern,
bär jag den nya och skönare dagen.

Min diktöversättning här ovan är i själva verket grovt förskönande: det spanska originalet borde ordagrant översättas som "och i smyg för himlen och för Östern, / [bär jag] en dag av ljus och en förbättrad förlossning", en tämligen omöjlig formulering på svenska. Ändå rör det sig bara om ytterligare en förgrening av det koncept som redan etablerats så stadigt i sonettens upptakt. Till grund för radparet ligger nämligen en retorisk antites eller snarare hyperbolisk jämförelse (*collatio*): inne i sin ring bär älskaren en dag av sällsamt

ljus, en ädlare "förlossning" än den som yttervärlden uppe i det blå eller österut kan erbjuda honom. Denna *día de luz y parto mejorado* avser sist och slutligen, naturligtvis, porträttet av hans Lisi.

Innan jämförelsen kan utredas i detalj är det viktigt att granska den symmetriska konstruktion som styr de bägge raderna. Det är möjligt, eller rentav troligt, att slutordet *mejorado* syftar både på dagen och på förlossningen, en grammatisk oegentlighet som sedan länge var känd under namn av en retorisk *zeugma*: två eller flera ord eller satser underordnas ett ord som i själva verket bara avser det/den ena av dem. I så fall framställs först den ljusa dagen inne i ringen som en bättre version av himlen, medan "förlossningen" i argumentationens nästa steg blir en förbättring av Östern eller Österlandet. Den första jämförelsen verkar någorlunda genomskinlig. Den ljusa dagen syftar på den älskade; sambandet är ju redan etablerat i förbindelsen mellan den gyllene stenen, solen och Lisi. Hennes glans, dold inne i ringen, överstiger följaktligen det celesta ljuset. Men, kan väl läsaren fråga sig, vad menas egentligen med den andra jämförelsen? Hur kan Lisi – eller porträttet av henne – skrivas om till denna märkvärdiga "förlossning", som på ett eller annat vis skulle vara bättre än "Östern"?

González de Salas ger oss ingen hjälp på den här punkten, men Quevedos säkraste kommentator i modern tid, den nordamerikanske hispanisten James O Crosby, kommer med ett tankeväckande tolkningsförslag: "*parto mejorado*: en metafor för Lisis kaméfigur som, i egenskap av en sten, är en *förlossning* ur jorden, vilken bearbetades eller *förbättrades* av det mänskliga snillet".¹³ Lisis bild inne i ringen skulle alltså i kraft av själva sin konstfärdiga bearbetning – en form av "förlossning" – överglänsa österlandets ädla metaller eller stenar.

Crosbys knapphändiga uppslag förtjänar att ytterligare utvecklas. Det råder ingen tvekan om att det mineraliska bildspråket är väl förankrat i dikt 465 som helhet, och därutöver har Quevedo en tendens att förknippa *el Oriente* med ädla metaller, i synnerhet i sin moraliska diktning, detta se- destränga motstycke till Lisisvitens amorösa utsvävningar. Österlandet kunde aldrig köpa ärbarehetens dygd för sina ädelstenar, påpekar han i sin berömda versepistel mot det spanska samhällets

förfall (dikt 146). I sonetten 68 sukter inte det rättframma och stoiskt flärdfria jaget efter Österns stenar på sina fingrar, och i nummer 61 formuleras samma kontrast mellan det avlägsna Orienten och jagets lilla klenod, som kan avläsas i dikt 465:

¡Cuántas manos se afanan en Oriente
examinando la mayor altura,
porque en tus dedos, breve coyuntura,
con todo un patrimonio, esté luciente!

Tänk, alla händer som strävar i Östern
och utforskar den allra högsta höjden,
så att den får lysa på dina fingrar,
en liten länk, med väldig arvegods!

Uttydningen av Orienten som en metonymi för österlandets gruvfyndigheter erbjuder alltså inga problem. Den var för övrigt sedan länge etablerad i den spanska guldålderstraditionen och kan lika tryggt prövas på Góngoras *Soledades*, där de ”hemliga gruvorna” i Auroras eller Soluppgångens riken bjuder den långväga resenären en gyllene infattning för pärlorna i havet.¹⁴ Starkare än sin diktarbroder och rival betonar emellertid Quevedo jordens moderliga eller kvinnliga karaktär i sammanhanget: ringens guld i dikt 465 har, som Crosby påpekar, ”förlossats” ur bergens sköte. I ett par av moralisten Quevedos lyriska indignationsnummer, dikterna 136 och 145, framställs guldets närmast som den jungfruliga naturens inälvor, ”entrañas”, brutalt uppfälta av de giriga lycksökarna från andra sidan haven. Är det att undra på om den skövlade Moder Jord, ”la primera madre”, skälver då och då, undrar skalden i det senare stycket. Hon har ju berövats sitt guld, den *förlossning* hon föredrar framför alla levande varelsor (”robada / del parto, a cuanto vive, preferido”)!

Jämförelsen mellan Östern och ringens ”bättre förlossning” i dikt 465 kan emellertid bygga på en annan likhet än den ädla metallens *sensu stricto*. Den sjunde radens metonymiska ”Oriente” behöver inte bara beteckna Österns ymniga guldfyndigheter utan kan likaså avse soluppgången – en förmodligen ännu vanligare innebörd av termen, aktualiserad i epokens kärleksdiktning, exempelvis i Quevedos egen dikt 471 där ”Orientens” skönhet fördubblas i Lisis bägge ögon.¹⁵ Med en sådan läsning kommer sonettens *parto* närmast att avse solen, den himlakropp som ”föds” över syn-

randen i öster och som metaforiskt etablerats inne i ringen. Alltså: den sol som jaget gömmer i sin ring överglänsar själva gryningsljuset. Kanske för att den, som Julian Olivares anmärker i sin diskussion kring dikt 465, aldrig går ned.¹⁶ I alla händelser stämmer den astronomiska jämförelsen bättre överens med radparets andra *collatio* (den mellan ringens ljusa dag och himlavalvet), och troligen med sonettens metaforik som helhet. Det ligger emellertid i konceptismens väsen att *bägge* innebörderna – ringens guld versus Österns gruvor, ringens sol versus Österhimlens soluppgång – aktualiseras på en och samma gång. En liknande iakttagelse kan göras beträffande Quevedos moraliska sonett 83, det angrepp på alkemisterna som inleds med raden ”¿Podrá el vidrio llorar partos de Oriente?” (”Mäktar glaset begråta Österns förlossningar?”) Kan, med andra ord, alkemisternas destillerkolvar börja droppa av guld, lika glänsande som morgonsolen och därtill en produkt av österlandets dräktiga gruvor?

I själva verket torde man kunna urskilja en alkemisk klangbotten också i dikt 465, ett symboliskt som förenar den astronomiska innebörden med den mineraliska och därmed genomtränger sonettens kvadernar i grunden. I sin studie över *Quevedo e il simbolo alchimistico* redogör Alessandro Martinengo för den doktrin som hävdade att solen under seklernas gång tryckte in sin bild i jorden för att avla guld i hennes sköte. I alkemisternas tabeller över sambanden mellan metaller och planeter identifierades solen alltid med guld, men i deras lära var den alltså närmare bestämt guldets faderliga upphov, medan jorden eller bergen blev dess moder.¹⁷ Mot den sortens doktrinära bakgrund kan tydligen Quevedosonettens *Oriente* beteckna såväl den uppgående solen (fadern) som de anrika bergsådorna (modern). Gentemot dem bägge framstår ringens förädlade, hamrade och konstmässigt smidda guld som en *parto mejorado*, en avkomma som överglänsar sitt upphov.

Ur ett sådant perspektiv mynnar kvadernarna i en figur för den rivalitet mellan ursprung och efterbildning, som tidens poetik kunde beskriva i termer av *aemulatio* eller *superatio*: ringens mikrokosmos må återspegla rymdens makrokosmos men övervinner slutligen sin modell eller urbild. Först som sist är den ett konstföremål och kan

därmed framstå som ett emblem inte bara för Lisi eller den makrokosmiska kärleken utan tillika för just konsten, för *ars* i vidare eller för poesin i trängre bemärkelse. Exploateringen av Österns rikedomar innebar ju också att naturen förädlades till konstföremål – därav, skulle jag tro, denna *parto* i dikt 465, en term som i bildlig bemärkelse kunde avse just ett artificiellt påfund, ett snillrikt infall (och som också i dagens spanska har en sådan bibetydelse: ett mänskligt påhitt, en konstprodukt).

I den meningen förekommer termen på ett av den spanska prosans nyckelställen, nämligen i förordet till *Don Quijote*, där Cervantes utreder förutsättningarna för en lyckad bok: en fridsam miljö, vackert väder jämte inre stillhet bidrar – i Edvard Lidfors' översättning – ”till att den ofruktsammaste sångmö visar sig fruktsam och erbjuder världen alster [partos] som fyller den med beundran och glädje”.¹⁸ Här är det alltså musan som blir gravid och hennes ”alster”, *partos*, är de litterära verken. Om den bibetydelsen är aktuell också i Quevedos sonett, står ringen för den konst som stammar från naturen men därtill lägger den bakom sig.

Mycket talar för en sådan inte bara erotisk-pa-neyrisk utan också metapoetisk läsning av dik- tens kvadernarer, där renässansplatonismens universum chifferats i gnistrande kod. Till att börja med kretsar de ju kring en gyllene ring besatt med ädla stenar. Det var vanligt hos renässansens och barockens diktare att likna sina produkter – eller tidens retoriskt utstofferade, tätt figurbesatta språkkonst över huvud – vid smycken. Så har vi sett Gracián lovorda diktarens *discurso* här ovan (7), så fann Georg Stiernhielm här och var ”dyrbare pärlor och kostelige ädelestenar” när han inventerade ”Svea- och Götha-Måles Fatebur” 1643, och så hade Ronsard definierat vältaligheten i sin poetik 1565:¹⁹

Elocution n'est autre chose qu'une propriété et splendeur de paroles bien choisies et ornées de graves et courtes sentences qui font reluyre les vers comme les pierres precieuses bien enchassées les doigts de quelque grand seigneur.

Vältaligheten är ingenting annat än en egenskap och glans hos väl valda ord, prydda med laddade och koncisa sentenser, som får verserna att stråla liksom väl inlagda ädelstenar lyser upp fingrarna på någon stor herre.

Mot den bakgrunden är det inte orimligt att urskilja poetologiska undertoner i kvadernarerna av dikt 465. I sin täta amalgamerings av ord- och tankefigurer som metafor, metonymi, *collatio* och *zeugma* bygger de ett närmast pyrotekniskt spel av reflexer eller korrespondenser, ett koncept där naturens och himlavalvets fysiska universum trängs samman i diktjagets ring för att slutligen överbjudas av ringens själva brännpunkt, stenen med Lisis porträtt. I det hänseendet är Quevedos sonett, skulle jag vilja påstå, en förebildligt barock skapelse. Allt eftersom periodens diktare förtätade petrarkismens troper till dessa flerskiktade koncept, till dessa avancerade intertextuella kryptogram, förstärktes renässansperiodens ännu trevande uppfattning av konsten som en *parto mejorado*, en seger över naturen.

Snart sagt samtliga av de riktigt starka lyriker som verkade under senrenässansens och barockens epok kände den här frestelsen. Kanske ingen uttryckte den klarare – och för den delen också djärvare – än den diktande lorden Philip Sidney i *An Apology for Poetry* 1596. Alla konstutövare, heter det där, är på ett eller annat sätt bundna till Naturens mönster och förebilder. Det gäller skådespelaren såväl som läkaren, musikern som naturfilosofen, logikern som metafysikern. Men det finns ett undantag: ”Only the poet, disdaining to be tied to any such subjection, lifted up with the vigour of his own invention, doth grow in effect into another nature, in making things either better than Nature bringeth forth, or, quite anew, forms such as never were in Nature”. Med Sidneys formulering är poeten inte längre beroende av Naturens gränser utan blott och bart av ”the zodiac of his own wit”.²⁰ I Spanien var det förmodligen Góngora som mer än någon annan diktare kom att förkroppsliga den här frestelsen: i hans exempellöst ornamenterade *Soledades* kunde verkligen *ars*, konsten, tyckas ha övervunnit *natura*.

Men den sortens konstmässiga excesser kunde i själva verket svårigen bringas i överensstämmelse med renässanspoetikens hävdvunna krav på decorum, *claritas* och *perspicuitas*. Det var också en huvudsynpunkt hos Góngoras många aristoteliskt-horatianska belackare: hans *verba* skymde, och rimmade för övrigt illa med, hans *res* eller ämne. *Soledades* var skrivna i den höga stilen, så hög den någonsin kunde bli, med en dittills osedd

ackumulering av ord- och tankefigurer, men verkets ämne var det enkla lantlivets pastorala fröjder. Därmed fångade Góngoras reaktionära motståndare en central paradox i *Soledades* och, menar jag, i barocklyriken över huvud. Den var fortfarande principiellt bunden till renässanspoetikens decorum, som föreskrev ett speciellt ämne – med speciella personer, teman och troper – för var och en av de tre stilarna, *sublimis*, *mediocris* och *humilis*. Det var en poetik som utgick från den naturtrogna imitationens och sannolikhetens estetik. Och den var fortfarande fullt giltig på 1600-talet; den motsägs inte på någon enda punkt av Góngora själv i hans berömda brev till försvar för *Soledades*.²¹ Men i sin egen diktning hade det cordobesiska geniet med en dödsföraktande djärvhet lagt den klassicerande poetikens decorum i spillror.

Samma motsägelse var högeligen aktuell för Quevedo. Till sin estetiska teori var han av allt att döma gediget traditionell med exempelvis en väl dokumenterad aversion mot Góngoras verbala nybildningar och syntaktiska omstuvningar. I förordet till sin utgåva av den vittre augustinermunken Luis de Leóns skrifter 1631 åberopade han såväl Aristoteles' poetik och retorik som Quintilianus' *Institutio* gentemot den grasserande gongorismen, och han pläderade för Fray Luis' klarhet och decorum som aldrig riskerade att gå förlorade i "figurernas krystade förvirring", *la confusión afectada de figuras*.²² Samtidigt stod det tropologiska raffinemanget och de konceptuella komplikationerna i Quevedos egen poesi näppeligen den andalusiske ärkerivalen efter. Han var själv lika frestad av vad man kunde kalla barocklyrikens estetiska överträdelse, och de konstfulla kvadernarerna i hans dikt 465 presenterar den så att säga i ett fullödigt retoriskt sammandrag, allegoriskt framställt i ringens *parto mejorado*.

När vi nu går vidare till sonettens terziner, ska vi se hur de blottar denna fundamentala spänning, barocklyrikens inneboende motsägelse mellan aristotelisk hävd och konceptuell figurering. Här framträder nämligen den konservative allvarsmannens reträtt, utformad som den höviske älskarens klagan över den spotska damens suveränitet. Om kvadernarerna konstruerat en utpekulerad artefakt i ringens mikrokosmos, så dekonstruerar sonettens slutstrofer listigt den här prunkande skapelsen. Där gäller inte längre den djärva

principen för upptaktens korrespondenskonsert: "detsamma här som där, fast bättre". Tvärs igenom sonettens erotiska retorik skymtar nu ett annat budskap. Ordens klang gömmer för starka motsägelser, de avslöjas som pråliga och förledande, en skön lögn med samma tonvikt på bägge termerna. Hela dikten förefaller ur det här metapoetiska perspektivet skriven vid den barocka figurerings yttersta gräns, dess *nec plus ultra*. Den vackra mun som fixerar troperna i sonettens terziner måste stävjas.²³

Det metonymiska Indien. Höviska antiteser

Även om sonetten ändrar kurs efter *la volta*, övergången från kvadernarerna till terzinerna, kan den nionde raden läsas som ett sammandrag av det föregående bildfyrvirket: "Traigo todas las Indias en mi mano", hela Indien bär jag i min hand. Här omtalas den magnifika ringen som det sagolika Indien, enligt Crosby en anspelning på det koloniala Amerikas väldiga skatter.²⁴ Det är sant att dessa *Indias* var en ofta förekommande figur – en metonymi – i barockpoesin, och vanligen avsåg den rikedomarna hos de kolonier i västerled som Columbus i förstone misstog för Indien och som överallt var kända för sina ädla metaller, flitigt exploaterade av spanjorerna. Lika sant är att traditionen i allmänhet förknippade det asiatiska Indien med kryddor snarare än gruvor. Därav John Donnes tal i "The Sunne Rising" om den älskades makalösa uppenbarelse: är det inte, undrar han, såväl kryddornas östliga som gruvornas västliga Indien, "both the'India's of spice and Myne" som ligger intill honom i bädden.²⁵

Däremot kan man undra över metonymins geografiska syftning i dikt 465. Tidigare i sonetten hade ju Quevedo anfört "el Oriente" med en åtminstone trolig hänvisning till Österns guld. Mönstret upprepar sig i ett antal formuleringar av hans hand, inte bara i de "partos de Oriente" vi träffat på i den moraliska sonetten 83 utan likaså i hans erotiska lyrik. I den vackra dikt 423 driver han en lika hyperbolisk jämförelse som Donne: må Österns gruvor förspillas av girigbukarna, *min* blick berikas av mera guld än så (det vill säga av dig, min älskade) för mindre kostnad, "Gaste el Oriente sus minas / con quien avaro las rompa, /

que yo enriquezco la vista / con más oro a menos costa.” Samma retorik, där Östern förknippas med guld och ädelstenar, präglar från början till slut en annan av sonetterna till Lisi, dikt 445, av González de Salas rubricerad ”Procura cebar a la codicia en tesoros de Lisi” (”Hur han försöker utfordra snikenheten med Lisis skatter”). Den förtjänar att återges i sin helhet:

Tú, que la paz del mar, ¡oh navegante!,
molestas, codicioso y diligente,
por sangrarle las venas al Oriente
del más rubio metal, rico y flamante,
detente aquí; no pases adelante;
hártate de tesoros, brevemente,
en donde Lisi peina de su frente
hebra sutil en ondas fulminante.

Si buscas perlas, más descubre ufana
su risa que Colón en el mar de ellas;
sí grana, a Tiro dan sus labios grana.

Si buscas flores, sus mejillas bellas
vencen la primavera y la mañana;
sí cielo y luz, sus ojos son estrellas.

Ack sjöfarare, du som prompt vill störa
havets frid, nog är du girig och trägen
när du låter tömma Österns ådror
på den blonda flammande metallen!

Så stanna nu; far inte vidare;
nøj dig med skatterna här, kort och gott,
där Lisi står och kammar sin pannas
fina fibrer i blixtrande vågor.

Söker du pärlor, visar hennes leende
långt fler än Columbus fann i deras hav;
om purpur, ger läpparna mer än Tyros.

Söker du blommor, så övervinner
hennes sköna kinder vår och gryning;
om himlens ljus, är hennes ögon stjärnor.

Sonetten förenar ett av Quevedos moraliserande favoritmotiv – anatemat över de giriga sjöfararna – med Lisidiktningens figurspråk. Den tredje radens ådror avser klart och tydligt Österlandets guldfyndigheter, som alltså bör lämnas ifred, här inte så mycket av moraliska som av erotiska skäl: de kan ändå inte mäta sig med anblicken av Lisis gyllene hår, dessa ”fina fibrer i blixtrande vågor”. Originallets *hebra* är i själva verket lika dubbeltydigt som *vena* och kan betyda såväl tråd eller fiber som malmåder. För det första står vi alltså inför en jämförelse av Lisis lockar med Österns gruvor, för det andra figureras dessa lockar direkt som guld. Bägge konstgreppen, jämförelsen (*collatio*) och

metaforen, känner vi igen från dikt 465. När Quevedo översätter ringen med Indien i vår sonetts nionde rad, är det följaktligen lika troligt att tropen pekar öster- som västerut.

Men den mindre kända dikt 445 har också anförts av andra skäl. Terzinernas figurer hör till den stående rekvisitan i petrarkismens beskrivningar av den tillbedda damen. Här registreras i tur och ordning hennes tänder, läppar, kinder och ögon, figurerade som pärlor, purpur (eller egentligen *grana*, scharlakan), blomster och stjärnor. På samtliga dessa punkter, intygar skalden, har Lisi minst lika mycket att visa upp som – i tur och ordning – havet med sina korallrev, den berömda purpurn från feniciernas Tyros, vårblommorna (eller gryningens färgprakt) respektive stjärnorna på himlen. Samma figurspråk kännetecknar nu de fem avslutande raderna i dikt 465. Ringen kopplas inte längre bara till synsinnet utan börjar tala, klinga, rentav argumentera:

perlas que, en un diamante, por rubíes,
pronuncian con desdén sonoro yelo,
y razonan tal vez fuego tirano
relámpagos de risa carmesíes,
auroras, gala y presunción del cielo.

där pärlor bak rubiner i hård diamant
låter höra sitt förakt i klingande is,
och så hörs argument med tyrannisk eld
från blixtrar av scharlakansröda skratt,
gryningar, högfärd och himlens prakt.

Pärlorna gör sig hörda igenom rubiner, i en diamant. Här pryds ringen med ytterligare ädla stenar, fortfarande med samma etablerade petrarkistiska kodspråk: pärlor = tänder, rubiner = läppar (som likaväl kunde figureras som scharlakan, purpur eller nejlikor). Inom diamanten sänder följaktligen de vackra tänderna ut ”klingande is” mellan läpparna. Konstruktionen kan förefalla svårtydd eller rentav katakretisk, men såväl diamanten som isen torde kunna förklaras med bestämningen *con desdén*, ”föraktfullt”. Det är alltså hårda och avvisande ord som ringen/Lisi låter höra. González de Salas kommenterar frasen i en not:

Es una antifrasi de *diamante* y *rubíes*. Era, pues, diamante la boca, porque lo que hablaba eran *desdenes* y significalo diciendo que *pronunciaba sonoro yelo*, y alude a la opinión de los que quieren que el *crystal* sea *yelo* intensamente congelado, y el *diamante* más intensa-

mente. Era, en fin, la boca rubies, y pronunciar por rubies es por los labios...

Det föreligger en antites mellan *diamant* och *rubiner*. Munnen var nämligen av diamant, eftersom den talade med *förakt*, vilket framgår av formuleringen *uttalade klingande is*, varvid [poeten] anspelar på åsikten hos dem som tror att *kristallen* är *is* som frusits häftigt och *diamanten* [is som frusits] ännu häftigare. Munnen var alltså till sist *rubiner*, och att *uttala genom rubiner* betyder genom läpparna...

Med andra ord: det börjar inte bara klinga utan också gå missljud i det helgjutna analogibygget från kvadernarerna. Deras fulländade nät av likheter mellan makro- och mikrokosmos har givit vika för denna hårda diamant, en metafor som visserligen fortfarande knyter an till ringen på älskarens finger men som låter ana en annan Lisi än världsjälens gudinna. Här träder hon fram både som en metaforkliché och en *pars pro toto*, en mun som visserligen är förförisk men som talar med förakt. Inledningens kosmiska skådespel har förbytts i något som liknar en hövisk genrebild: den spotska damens stolta och nedlåtande avvisning av sin uppvaktare.

Terzinerna i dikt 465 är skrivna som en enda sammanhängande fras. I den tionde raden har vi sett Lisi (eller egentligen hennes "perlas", tänderna) börja tala, och i de bägge följande raderna ut-sänder hennes mun först "klingande is" och sedan "tyrannisk eld". Det antitetiska metaformönstret kunde knappast vara bättre utprovat i senrenässansens och barockens galanta diktning; damen hettar ömsom upp sina tillbedjare, ömsom kyler hon av dem. Älskaren fixeras på en och samma gång i isens och eldens element. I Quevedos sonett underkastas också antitesens enskilda poler en viss ambivalens. Själva isen – här Lisis föraktfulla ord – klingar skönt, medan den erotiska elden å andra sidan visar sig tyrannisk: diktens sagesman måste, med eller mot sin vilja, underkasta sig dess makt. Om kvadernarerna siktade till korrespondens och analogier, den metaforiska struktur av likheter som genomträngde hela renässansplatonismen, verkar dessa terziner snarare gå i det höviska galanteriets tvetydiga tecken. Ringens mikrokosmiska knut upplöses i is och eld, i väl-ljud och tyranni.

Det blixtrande skrattets topik

Den tolfte radens eld följs i sin tur upp av den trettondes blixtrar. Här står vi förmodligen inför sonettens mest kommenterade metafor, dessa "ill-röda blixtrar av skratt", *relámpagos de risa carmestes*. Figuren ansågs länge vara av ett lika egensinnigt som genialt snitt, ett förebud till modernismens subjektivt-associativa bildspråk – en uppfattning som kan spåras hos så pass sentida forskare som Manuel Durán 1978 och Mercedes Blanco-Morel jämte Julián Olivares 1983.²⁶ Vid det här laget har de emellertid korrigerats grundligt. Redan 1967 visade Antonio Prieto hur "skrattet" kunde "blixtra till" i själva *Divina Commedia*, en metafor som sedan återkom i skiftande varianter hos i tur och ordning Petrarca, Angelo Poliziano och Quevedo. Hans iakttagelser utnyttjades senare av María del Pilar Palomo i hennes studie över den spanska barockpoesin.²⁷

Sitt första nedslag gör Prieto i Skärseldens tjugoförsta sång, där den senromerske epikern Statius berättar för Dante och Vergilius om sin exemplösa beundran för *Eneiden* och dess skapare. Ironiskt nog vet han inte att han har höga vederbörande framför sig, varför Vergilius skickar en intensiv blick till sin skyddssling med innebörden "Tig nu!" Dante kan emellertid inte undvika att le tillbaka i samförstånd, ett uttryck som inte går den uppmärksamme Statius förbi. Han iakttar i sin tur florentinaren "ne li occhi ove 'l sembiante più se ficca" – i ögonen där ansiktsuttrycket fixerats som skarpast – varvid han framkastar frågan (XXI:112–13): "perché la tua faccia testes / un lampeggiar di riso dimostrommi?", varför såg jag nyss ett leende blixtra till i ditt anlete?²⁸

Här står alltså Dantes blixtrande skratt för en närmast ofrivillig själsyttring, en ögonblicklig uppenbarelse av skaldens hemliga insikt. Hans sentide redaktör Natalino Sapegno hänvisar till *Convivio*, närmare bestämt kommentaren till den passage ur sången "Amor che ne la mente mi ragiona" där den tillbedda damens ögon och ljuva leende, *dolce riso*, sägs vittna om Paradisets fröjder. Just på dessa två ställen i ansiktet opererar själen, påpekar Dante i sin kommentar (III:VIII, 11): "E che è ridere se non una corruscazione de la dilettazone de l'anima, cioè uno lume apparente di fuori secondo sta dentro?" – "Och vad är skrattet om inte

en strålgång från själens glädje, det vill säga ett ljus som framträder utåt i enlighet med det inre?"²⁹

Här är leendets glitter eller *corruscazione* tydliga att betrakta som medvetandets oförfälskade externalisering i anletsdragen, och eftersom donans själ stammar från himlen uppenbarar det i sista hand en glimt av den gudomliga saligheten. Något utrymme för förställning finns inte i den här medeltida ikonografin. Dantes dam ger en alldeles autentisk avbildning av en bokstavligen paradisk skönhet. Därmed representerar hennes leende närmast en kulturhistorisk antites till Lisis karmosinröda "relämpagos de risa" i Quevedos barocksonett.

Figuren kan så följas över Petrarca, som drar sig till minnes Lauras "lampeggiar de l'angelico riso / che solean fare in terra un paradiso" i *Rime* 292, och över hans beundrare Angelo Poliziano, som låter sin Iulios nymf ur *Stanze* (I:50) le nästan lika överjordiskt som Dantes allegoriska personifikation ur *Convivio*:³⁰

lampeggió d'un sì dolce e vago riso,
che i monti avre' fatto ir, restare il sole:
ché ben parve s'aprissi un paradiso

hon blixtrade av ett så ljuvt och mildt leende,
att hon skulle fått bergen att gå, solen att stanna:
ty där tycktes verkligen ett paradisk öppna sig

Detta "paradis" i obestämd form är dock inte det samma som Dantes himmelska boning. Förmodligen har Palomo rätt när hon vill urskilja en tidstypisk esteticering av figuren hos Poliziano. Här har attributen *dolce* och *vago* redan blivit pålitliga petrarkistiska markörer. Det paradisk som öppnar sig i nymfens leende framstår i sig som en metafor, nämligen för hennes egen (jordiska och fysiska) skönhet. Figurens termer har alltså kastats om, men dess analogi är lika helgjuten och sprickfri som hos Dante tvåhundra år tidigare. Därmed skiljer sig också Polizianos divertissement i högre-*renässansens* Florens från Quevedos barocka tvetydigheter. Detta avstånd blir lika tydligt i oktavens andra hälft, där den dyrkade nymfen bildar ord bland pärlor och violer, det vill säga mellan tänder och läppar, och hennes tal visar sig "soave, saggia e di dolceza piena" ("milt, klokt och fullt av ljuvhet"). Om Polizianos petrarkistiska kodning av-

lägset förebådar Quevedos metaforik, så skiljer sig ändå hans dams milda ordalag rejält från den spanska skönhetsens utmanande paradoxala talekonst. Den gäckande Lisis klingande is och tyranniska eld avviker lika illustrativt från *quattrocento*-nymfens *suavitas* som från Dantes överjordiska dygdemönster.

Därutöver har Quevedoforskningen flitigt spanat efter andra blixtrande leenden i renässanslyriken – och tyvärr mestadels nöjt sig med att markera fynden, utan att närmare diskutera deras funktion och plats i denna vittförgrenade intertext. José María Pozuelo Yvancos hävdar exempelvis (i en för övrigt spännande uppsats) att konstellationen skratt-blixt i dikt 465 "har en tänkbar fond i Petrarca's *Rime* CCXCII och *Trionfi*".³¹ Med den sistnämnda uppgiften avser han rimligen det ställe ur den andra delen av "Trionfo della Morte", där Petrarca får stråla samman med sin döda Laura och passar på att fråga henne om hon verkligen haft någon medkänsla med hans långa martyrium som adorator. Ty, påpekar han med en retorisk intrumfning av hennes *dolcezza*, er ljuva vrede och ert ljuva förakt och era ögons ljuva frid höll under många år mitt begär i ovisshet (*in dubbio*).

Återigen aktualiseras alltså Dantes gamla problemställning: förhållandet mellan själ och anlete, intention och uttryck, här berört i preteritum. I Petrarca's *Trionfi* hör nämligen dubierna jordelivet till, den överståndna tillvaro där Laura såg sig tvungen att upprätta en skarp klyvnad mellan sitt stränga yttre (*fuori*) och sitt milda inre (*dentro*). Nu, efter döden, kan hon kosta på sig att tala klarspråk – och hon gör det med ett blixtrande ljuvt leende: "io vidi lampeggiar quel dolce riso".³² Mönstret är om möjligt ännu tydligare än hos Dante eller Poliziano. Efter en livstid i i dunklets riken skiner donnans sprakande anlete äntligen upp av ljuset från hennes själ. Hennes blixtrande leende formas till ett teckenspråk där det betecknade ligger fullkomligt obeslöjat, naket, i öppen dag.

Flitigast av alla Quevedoforskare i sammanhanget har Paul Julian Smith varit i sin Quevedomonografi 1987. Han förtecknar lärt och gesvint skilda varianter av blixtrande leenden i en canzone av Bembo, i åtminstone sex dikter av Tasso, i *Gerusalemme liberata*, i en madrigal av Marino och avslutningsvis i samme författares *Adone*.³³ Det är

tydligt att figuren står på den italienska petrarkismens repertoar. Här underkastas den emellertid en intressant förskjutning, avläsbar i Tassos författarskap från senrenässansens stora årtionden, ett direkt förebud till Lisis klingande men alls inte själsfina skratt i Quevedos dikt 465. Vid närmare påseende kan vi iakttä den redan i Tassos ungdomsverk *Aminta* (1573), nämligen då styckets hjältinga, herdinnan Silvia, i en narcissistisk scen speglar sig i vattnet och pryder sig med blommor. Hennes förtroliga *compagna* Dafne återger tablån (II:2):³⁴

e spesso spesso
or prendeva un ligustro, or una rosa,
e l'accostava al bel candido collo,
a le guancie vermiglie, e de' colori
fea paragone; e poi, sì come lieta
de la vittoria, lampeggiava un riso
che pareva che dicesse: "Io pur vi vinco,
né porto voi per ornamento mio,
ma porto voi sol per vergogna vostra,
perché si veggia quanto mi cedete".

Och gång efter annan
tog hon än en liguster och än en ros
och förde upp dem mot sin vita hals
och sina röda kinder, för att jämföra
färgerna; och sedan, liksom i glädje
över segern, blixtrade ett skratt
som föreföll säga: "Se, så jag besegrar er,
och jag bär er inte till min prydnad
utan bär er blott för er egen nesa,
så att alla ser hur ni viker för mig."

Visst kan också Silvias skratt tyckas avslöjande; hon vet inte att hon är bevakad och talar följaktligen för sig själv. Men hela scenen är naturligtvis ändå att betrakta som ett lovtal till det egna jaget eller närmare bestämt den egna kroppen, ett narcissistiskt utslag av retorikens *genus demonstrativum*. Silvia jämför sig själv med sina blommor i akt och mening att överglänsa dem. De tjänar bara till att framhäva hennes egen skönhet. Skratet blixtrar fram på hennes scharlakansröda kinder (*guancie vermiglie*) som ett segertecken. Hennes rodnad är starkare än ligusterns och rosens. Hennes *riso* stammar från kroppens fågring och sinnenas glädje, kort sagt från den hetsigt hedonistiska livskänsla som kännetecknar hela *Aminta*. Silvia är redan en övermodigt triumfatorisk syster till ringens härskarinna i Quevedos sonett.

Tasso var i alla händelser – eller blev allt mer – en kluven övergångsgestalt, vacklande mellan sin ungdoms sensualistiska evangelium och nyplatonismens eteriska tonarter (för att inte tala om motreformationens änglakörer). Såväl i sin lyriska diktning som i *Gerusalemme liberata* (1581) kunde han bryta de här registren mot varandra, ibland med en enastående kontrastverkan. Det är fallet i den passage ur *Gerusalemme liberata* som Smith anför (XVIII:13). Där finner vi korsriddaren Rinaldo på Oljeberget – återförd till de rättrognas led efter de syndiga äventyren med häxan Armida på Lycksalighetens ö – i meditation över den underbara natthimlen. Med den vackra trollkvinnan i färskt minne utvecklar han den oåterkalleliga konflikten (snarare än analogin) mellan firamentets beständiga och damens flyktiga Skönhet:³⁵

Fra se stesso pensava: "Oh quante belle
luci il tempio celeste in sé raguna!
Ha il suo gran carro il dì, l'aurate stelle
spiega la notte e l'argentata luna;
ma non è chi vagheggi o questa o quelle,
e miriam noi torbida luce e bruna
ch'un girar d'occhi, un balenar di riso,
scopre in breve confin di fragil viso".

För sig själv tänkte han: "Så många sköna
ljus som det himmelska templet rymmer!
Dagen har sin väldiga vagn, och natten
gyllne stjärnor med en måne av silver;
Men ingen finns som åtrår dem mer,
allt vi ser är ett grumligt, dunkelt ljus
som ett enda ögonkast, en blix av skratt
röjer i bräckligt anletes trånga krets".

Rinaldo målar upp himlavalvets väldiga rum i sina tankar, renässansplatonismens makrokosmos, ett enda tempel till Skaparens ära, klart, stabilt och oföränderligt, varaktigt i själva sin regelbundna växling mellan dag och natt. Men nuets människor, konstaterar han, vänder sig bort från den här synen. De föredrar ett annat ljus än stjärnornas gyllene eller månens silverne, nämligen den dunkla glans som flammar från ett mänskligt – och därmed bräckligt – kvinnoansikte. De söker sig mot ögonblickets förgängliga snarare än mot den kosmiska varaktighetens beständiga glädje. De lockas inte så mycket av himlavalvets vila och klarhet som av de blixtar ett vackert skratt kan

skjuta. Den gamla figuren från Dantes och Petrar-
cas *trecento* fylls med hela sinnevärldens sublunära
och oroliga sken, i skarp motsats till världsrym-
dens fromma stadga. Inom verkets kontext åter-
kallar den det skumma ljuset från den fagra men
farliga trollkvinnan, Armida, som i verkets slut-
sånger måste träda tillbaka för den ortodoxa vi-
sion som renats i den sanna katolska tron. Figuren
har flyttats över från Dantes ädla donna, genom-
lyst av "la virtù divina", till Tassos förledande skö-
na häxa.

De bägge kvinnorna förbinds i själva verket av
ytterligare en figur. Den dam som besjungs i den
andra sången ur *Convivio* övergår vårt intellekt
"come raggio di sole un frale viso" ("som en stråle
sol ett svagt synsinne"), medan Rinaldo talar om
det skumma ljus som röjs "in breve confin di fragil
viso". Tassos *fragil viso* kan utan vidare läsas som
en suggestiv reflex från Dantes *frale viso*, även om
det senare ordets mening har förskjutits från den
gamla latinska innebörden – *visus*, synsinnet – till
den moderna italienska: anletet, uppsynen. Den
här rubbningen är talande för det avstånd som
skiljer dessa medeltidens och senrenässansens lit-
terära mästerstycken.

Dantes "frale viso" har ingenting med den till-
bedda damen att göra, tvärtom: det står som en
figur för den otillräckliga mänskliga fattningsför-
mågan. De paradisiska ting som uppenbaras i
donnans ögon och ljuva skratt blir för mycket för
vårt intellekt, *liksom* en stråle sol blir för stark för
vår svaga syn. Hos Tasso, däremot, blir det kvinn-
liga anletet källan till det skumma sken som bara
alltför väl fångar våra sinnen, bortvända från him-
lavalvets sakrala "belle / luci". Dantes *frale viso*
förmår inte fånga upp utan kan bara släppa igenom
det gudomliga ljuset; på ett annat ställe i
kommentaren till samma canzone liknar han intel-
lektet vid en genomskinlig kropp träffad av en
strålkraft som bara passerar den, "non terminando"
(III:IV, 2).³⁶ Tassos *fragil viso* betecknar å sin
sida en förförisk sinnevärld utan transparens, kan-
ske också – i resonemangets förlängning – ett
figurspråk som tätat. Det bildar en effektfull
antites till inte bara Dantes epifaniska eller eide-
tiska änglagestalt utan likaså till renässansplato-
nismens makrokosmiska stjärneljus och analytiska
begreppsvärld. Därmed signalerar det på sitt sätt
en av huvudingångarna till barockkulturen.

Res och verba

Här skulle jag vilja knyta an till den diskussion
om barockpoeternas speciella retorik som förts
inom anglosaxisk litteraturforskning, och där en
av huvudtalarna är T S Eliot. Vidden av hans in-
sikter i ämnet framstod egentligen först 1993, då
Ronald Schuchard med ett drygt halvsekels förse-
ning publicerade hans så kallade "Clark lectures"
hållna vid Trinity College, Cambridge, på vårter-
minen 1926.³⁷ De italienska 1200-talsförfattarna,
den nya ljuva stilens pionjärer, var – påpekar Eliot
i en av de här föreläsningarnas nyckelpassager –
först och främst inriktade på *kontemplerationen* av
den älskade. Han citerar Cavalcanti som exempel:
"Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira, / che fa
tremar di chiaritate l'ère" ("Vem är hon som kom-
mer, som varje människa betraktar, / som får luf-
ten att darra av klarhet"). Här finns varken be-
skrivning, trånande begär eller sirlig uppvaktning.
Passagen vittnar om den roll dessa stilnovister till-
erkände den lika hängivna som vördsamma blick-
en i sin poesi:³⁸

In the best of the erotic verse of Dante, Guinizelli, Ca-
valcanti and Cino you will find nothing of the merely
courtly or eulogistic, no descriptions of the object, no
attempt to express the emotions and sensations for
their own sake, but solely an attempt to suggest the
beauty and dignity of the object contemplated by stat-
ing the effect of that beauty and dignity upon the lover
in contemplation.

Här berör Eliot en kärnpunkt i *dolce stil nuovo*-
diktarnas estetik. Idealet för denna raffinerade
medeltidsdiktning var när allt kommer omkring
en fulländad balans mellan vision och reflexion. I
en sådan poesi skulle synsinnet vara mäktigt att
troget hålla fast eller återge sitt objekt utan att
göra våld på dess himmelska natur. Där måste
troperna appliceras ytterligt varsamt utan att nå-
gonsin bli självändamål. Det är en poesi där "for-
men" – i aristotelisk bemärkelse – i varje detalj
borde genomlysa "materien", där meningen illus-
treras snarare än manipuleras av figureeringen, där
diktarens *res* är pietetsfullt återgivna men aldrig
skymda av hans hantverk, diktens *verba*.

Till stöd för en sådan beskrivning av den ljuva
nya stilen skulle man kunna anföra Dante själv,
som i *De vulgari eloquentia* visserligen rekommenderar

derade ornamentering i poesin men bara inom ramen för en restlös överensstämmelse – *convenientia* – med själva tanken, så att denna i princip alltid vore möjlig att separera från orden (II:I, 10).³⁹ Samma poetik kan urskiljas i den nyckelpassage ur *Vita nuova* som analyserar Amors väsen. Att framställa Amor som en levande och talande varelse är naturligtvis en filosofisk orimlighet, påpekar Dante. Det rör sig snarare om en ”figura o colore retorico” (i det här fallet en *prosopopeia*) av det slag som poeterna kan tillåta sig försåvitt, väl att märka, figuren kan återföras på något substantiellt resonemang, *alcuno ragionamento*: ”però che grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rettorico, e poscia, domandato, non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento” – ”ty den borde storligen skämmas, som diktar ting under en dräkt av figurer och retoriska färger, för att sedan, på förfrågan, inte förmå klä av sina ord en sådan dräkt så att de kan ges en sann innebörd” (XXV:10).⁴⁰ Diktens figurationer får alltså inte gå ut över dess inneboende logik och substans.

I den sena medeltidens och i 1500-talets mystik, och snart också hos de engelska ”metafysiska” poeterna, skulle emellertid – för att återknyta till Eliot – den här ömtåliga balansen mellan sanning och subjektivitet, liksom mellan tankeskärpa och affekter, gå över styr. Tonvikten skulle i allt väsentligt förskjutas mot det senare ledet, mot den ostentativt återgivna erfarenheten. Med Eliots medvetet anakronistiska ordval var Ignatius av Loyola, den heliga Teresa och Johannes av Korset romantiker: ”I wish to draw as sharply as possible the difference between this mysticism of Richard of St. Victor, which is the mysticism also of St. Thomas Aquinas and of Dante, and the mysticism of the Spaniards, which as we shall see later, is the mysticism of Crashaw and the Society of Jesus. The Aristotelian-Victorine-Dantesque mysticism is ontological; the Spanish mysticism is psychological. The first is what I call classical, the second romantic.”⁴¹

Begreppsparet klassiskt–romantiskt kan verka förvillande i sammanhanget och bör nog undvikas, och likaså är jag osäker på om man verkligen kan tala om en sammanhängande litteraturhistorisk process över en så lång tidrymd och så många

språk. Ändå frilägger Eliot effektivt ett centralt problemfält i den förmoderna (och i flera hänseenden transnationella) poesin, en schism mellan ontologi och erfarenhet som man lika gärna, tror jag, skulle kunna beskriva i termer av en spricka mellan retorikens *inventio* och dess *elocutio*. Det var ett kontrastförhållande som framträdde i skarptast möjliga belysning då den franske humanisten Petrus Ramus (Pierre de la Ramée, 1515–72) förlade *inventio* – jämte arrangemanget, *dispositio* – till logikens domäner, så att retoriken blev mer eller mindre synonym med *elocutio*, läran om ornamenteringen.

Spänningen ifråga är visserligen märkbar redan hos de gamla romarna, hos Cicero och Quintilianus, ja, den kännetecknar i varierande utsträckning retoriken som sådan, men den moderna spanska litteraturvetenskapens stora auktoritet på området, Antonio García Berrio, har framhävt dess unika genomslagskraft för poesins vidkommande under decennierna före och efter sekelskiftet 1600. Då framhövdes häftigare än någonsin – i såväl poetiken som i den litterära praktiken – den elokventa figurationens kraft, bland annat av författare som Tasso, Chiabrera eller Marino, av Góngora, Paravicino och Gracián.⁴² Den storstilade andalusiern Fernando de Herrera (1534–97) bär syn för sägen, en poet som – för att tala med hans sentida uttolkare Andreina Bianchini – ”helt och hållet ägnar sig åt *verba*, vilka följaktligen blir sina egna *res* [...] Den poetiska sanningen är för Herrera implicit en estetisk sanning som träder fram ur *verba* snarare än ur *res*.”⁴³ Hur problemet än formuleras kvarstår faktum: av den nya ljuva stilens transparens eller ”*chiaritate*” återstår snart sagt ingenting i senrenässansens och i 1600-talets tätare, rastlöst hektiska figurstil.

En annan infallsvinkel på samma förlopp möter vi i en modernare undersökning, David Quints *Origin and originality in Renaissance literature* (1983). Quints perspektiv är ett annat, inspirerat av den dekonstruktiva teorin. Han vill utreda källmetaforens förvandlingar i renässansens litteratur. I problemfältets förlängning kommer han därmed att beskriva bortträngningen av varje utomlitterär auktoritetsprincip i skedets diktning. Den här processen är emellertid betydligt ojämnare och ryckigare än i Eliots framställning (och kan naturligtvis bara antydast här). Den når i själva

verket en kulmen i Ariostos *Orlando furioso* (1516), där Dantes typologi och hierarkiska världsbild ohjälpligen ligger i spillror. Här finns ingen fast och stadig mening bortom texten eller snarare texterna, den poetiska traditionen, berövad varje spår av gudomligt Logos. Ariostos epos är en autonom text, lika ursprunglig eller ”originell” och därmed lika fiktiv som varje annan text.⁴⁴ Tassos *Gerusalemme liberata* kan Quint å andra sidan beskriva som en replik på Ariostos skepticism, ett försök att återupprätta den episka formel som föregångaren så effektivt dekonstruerat. Hos Ariosto saknade verkligheten nedom månen varje oomtvistlig mening, och detsamma gällde dess korresponderande supralunära rymd. I *Orlando furioso* kollapsar därför tillvarons vertikala dimension, all transcendens töms på rimlig innebörd. Hos Tasso, inskräper Quint, kan jordelivet förefalla lika meningslöst – men i *Gerusalemme liberata* har den vertikala axeln åter blivit giltig, där finns otvivelaktigt en gudomligt styrande ordning. Emellertid är också här den harmoniska ontologin från *Divina Commedia* ett minne blott. I Tassos epos har de bägge världarna, den gudomliga och den mänskliga, en gång för alla avlägsnats från varandra.

Till åskådningsexempel ur *Gerusalemme liberata* väljer Quint intressant nog den ovan citerade strofen XVIII:13.⁴⁵ Där blir stjärnornas eviga universum motpolen till den människa som, fångslad i materien, bara ser det försvinnande ljuset i den älskades anlete. Den sortens dualism sätter också renässansplatonismens system ur spel. Skaparen har skilts från sin skapelse, Tassos teologi är av det negativa slaget. Det innebär nu att såväl sinnevärlden som figurstilen i hans epos tättnar. Verkligheten i *Liberata* är högeligen osäker, full av förvirring, felsteg och labyrintiska irrvägar. Och där Gud har fått dra sig tillbaka träder demonerna in. Beteckningar för det gömda och hemliga blir nyckelord i texten (italienskans *nascosto, ascosto, celato, occulto* eller *secreto*). Det tvetydiga och fördolda – läs Armida, hennes uringning, hennes bara till hälften exponerade behag – blir därmed huvudföremålet för personernas begär. I *Liberata* kunde Tasso sammanfattningsvis ”have it both ways”: han håller sig med en meningskälla utanför själva texten, nämligen den heliga katolska trons sanning, samtidigt som han etablerar ett avstånd mellan denna källa och sin egen fiktion, så att

hans text trots allt vinner en paradoxal autonomi. Hans ständiga omarbetningar av sitt epos återspeglar den här olösta krisen, hans oförmåga att finna någon förmedling mellan den poetiska fantasin och det religiösa dogmat. ”The location of a dichotomy between poetry and truth within a more fundamental division between matter and spirit is Tasso’s clearest anticipation of the crisis of baroque poetics and thought.”⁴⁶

Petrarkismens ritratto di donna

Därmed är det hög tid att återknyta analysen till Quevedos sonett. Om dess kvadernarer rekonstruerade renässansplatonismens korrespondenslära i sitt eleganta och elaborerade figurspråk, försätts nu det här analogibygget i skälkning genom terzinerna – och i den trettonde radens ”relámpago de risa carmesíes”, har vi hört, fortplantas vibrationerna bakåt till Tasso, Poliziano, Petrarca och (åtminstone i perspektivets förlängning) till Dante och den ljuva nya stilen. Här möter vi Quevedos version av Ferrarapoetens *fragil viso*. Ringens härskarinna återkastar inte längre utan emotsäger snarare det makrokosmiska sammanhanget. Platonismens esoteriska Venus, ett sammandrag av himlavalvet, har efterträts av en hövisk prototyp, den nyckfulla dam som hettar upp och kyler av sina uppvaktare genom hela renässans- och barockpoesin. Terzinerna vänds följaktligen till en försåtlig negation av kvadernarerna – en teknik som inte var ovanlig i epokens sonettkonst men likafullt en av Quevedos specialiteter, så påtaglig i exempelvis dikt 332, förnämligt kommenterad av Alan K G Paterson.⁴⁷

På det brinnande guldets i upptakten följer nu en tyrannisk eld, stjärnornas höga krets avlöses av skrattets högröda blixtar, den uppgående solens skönhet får i slutraden ge plats för ett simulacrum av de gryende skyarna. Den kosmiska harmonin i kvadernarerna efterträds av terzinernas laddade och oförsonliga kontraster mellan föraktets is och skrattets eld. Apoteosens flerledade koncept länkas in i paradoxens mönster. Kvadernarnas strålande ljus övergår i ett flackande *sken* som – i likhet med Tassos ”torbida luce e bruna” och den barocka figureringen av sinnevärldens hektiska fröjder – visar sig starkt och begärligt, kanske oemot-

ståndligt i sin scharlakansröda lyster, men när allt kommer omkring förledande, nyckfullt växlande och bedrägligt.

Quevedos ironiska förhållande till petrarkismens schabloniserade porträttkonst kommer till sitt fulla uttryck i sonettens slutrad. Där förs Lisi på tal i tre appositioner: "auroras, gala y presunción del cielo". Hon är alltså a) gryningar, en bestämning som återkallar kvadernarernas *Oriente*, men här är österhimlarna färgade av de föregående radernas tyranniska eld och scharlakansröda blixtar – själva pluralformen, *auroras*, antyder möjligen ett misstänkt ostentativt överdåd. Uppvisningen fortsätter med b) Lisis *gala*, en term som förvisso betyder pomp och ståt, fest och elegans, men likaså gärna förknippas med någonting inbilskt, som i uttrycket *hacer gala de* (stoltsera eller briljera med). Den biklangen utvecklas för fullt i c) diktens slutord, där Lisi gör anspråk på himlen. Så läggs kvadernarernas konstmässiga analogi, där den älskade på punkt efter punkt jämförs med och rentav överträffar himlavalvet, i spillror. Termen *presunción* betecknar i första hand falska eller åtminstone pretentiösa anspråk. Här framträder den mikrokosmiska Lisi rätt och slätt som ett fagert men fåfängt och inbilskt stycke av hövisk extraktion.

I den klassiska petrarkismens *ritratto di donna*, däremot, kunde den idoliserade damen tillskrivas en sant himmelsk skönhet. Terzinerna i mästarens egen *Rime* 157 bär syn för sägen, en av de matriser som skulle lämna så många avtryck i de följande sekternas sonettkonst:

La testa or fino, e calda neve il volto,
ebeno i cigli, e gli occhi eran due stelle,
onde Amor l'arco non tendeva in fallo;
perle, e rose vermiglie, ove l'accolto
dolor formava ardenti voci e belle;
fiamma i sospir, le lagrime cristallo.

Huvudet finaste guld, och anletet varm snö,
ögonbrynen ebenholts, ögonen två stjärnor,
där Amor inte spände bågen förgäves;
pärlor, och scharlakansröda rosor, där den inre
smärtan formade brinnande och sköna ord;
suckarna en eld, och tårarna kristall.

Hårets guld, ögonens stjärnor, pärlorna och de scharlakansröda läpparna (här figurerade som rosor), ja, till och med slutradens kontrast mellan

elden och kristallen, återkommer eller varierar alla i Quevedos sonett, men som så ofta under studiet av barockpoeternas hantering av petrarkismen är avvikelserna intressantare än likheterna. Donna Laura var förvisso mån om att hålla sin uppvaktare på behörigt avstånd men något suveränt förakt i sin höviska barocksystems stil tillät hon sig aldrig. Hon framställdes kort sagt som långt mer själfull och innerlig. Den av troperna besatte Quevedo överlämnar målföret till pärlorna och rubinerna: det är de som får "uttala" Lisis klingande is och tyranniska eld. Hos Petrarca är talets subjekt ett annat, nämligen Lauras fördolda smärta. Hennes mun, pärlorna och rosorna, är bara platsen eller mediet för den inre smärtans förvandling till röst, till brinnande och sköna ord.

Vid det här laget känner vi igen mekaniken: Lauras ord förhåller sig till hennes smärta som det uppenbara till det fördolda ("l'accolto"), som tecknet till det betecknade eller som *verba* till *res* i den medeltida poetiken, det vill säga som materien till formen (observera sonettens "formava") i den aristoteliska eller tomistiska filosofin. Även om Petrarca redan börjat ställa den lyriska poesin i den sentimentala introspektionens tjänst, fungerar hans *ornamento* fortfarande som ett effektivt och följsamt medium för hans *ragionamento*. Quevedos koncept medger ingen sådan transparens. Hans figurering är avsevärt tätare, och den framställs närmast exemplariskt i terzinerna till dikt 465, som kretsar just kring Lisis tal, ett konstmässigt spel vars slutgiltiga bestämning blir just – förkonstlingen, *gala*. Dess ord må vara sköna men är knappast att lita på. Petrarcas Laura hade med rätta kunnat göra anspråk på gudomliga kvaliteter; i de rader som direkt föregår citatet här ovan måste hennes skald fråga sig om det var en dödlig kvinna eller en gudinna som fick själva himlen att klarna runt omkring ("se mortal donna o diva / fosse che 'l ciel rasserena intorno"). Quevedosonettens slutrad framställer tvärtom Lisis himmelska pretentioner som inbiliska, idel artificium.

Låt oss stanna upp på ytterligare en känd plats i den petrarkistiska intertexten, nämligen ett av Pietro Bombos bidrag till renässansens porträttkonst i sonettform:⁴⁸

Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura,
Ch'a l'aura su la neve ondeggi e vole,
Occhi soavi e più chiari che 'l sole,

Da far giorno seren la notte oscura,
 Riso, ch'acqueta ogni aspra pena e dura,
 Rubini e perle, ond'escono parole
 Sì dolci, ch'altro ben l'alma non vòle,
 Man d'avorio, che i cor dstringe e fura,
 Cantar, che sembra d'armonia divina,
 Senno maturo a la più verde etade,
 Leggiadria non veduta unqua fra noi,
 Giunta a somma beltà somma onestade,
 Fur l'esca del mio foco, e sono in voi
 Grazie ch'a poche il ciel largo destina.

Här av lockigt guld och renaste bärnsten
 som svallar och far över snön i vinden,
 milda ögon med klarare sken än solen
 som vänder mörka natten till ljustan dag,
 skratt, som lindrar hård och bitter smärta,
 rubiner och pärlor, som utstötter ord
 så ljuva, att själen aldrig vill dra bort,
 hand av elffenben, som fångar mitt hjärta,
 sång, som liknar en gudomlig harmoni,
 förnuft som mognat i grönaste åldern,
 behag som aldrig skådats här bland oss,
 högsta ärbarhet jämte högsta skönhet,
 blev alla fnöske för min eld, och hos er
 tycken som himlen sällan förunnar.

Det här antologismycket blev en given utgångspunkt för 1500-talets erotiska sonettmakare, efterbildat av många och parodierat av antipetrarkisten Francesco Berni.⁴⁹ Det dominerades av ett figurpråk som inte står Quevedos och barockens långt efter i gnistrande lyster. Vi känner igen hårets guld, ögonen som överglänsar solen, skrattet och pärlorna. Själva överdådet, den katalogartade uppräkningsen, pekar framåt i litteraturhistorien. Redan Bombos och den italienska 1500-talslyrikens donna var verkligen långt mindre änglalik och mera jordisk än mästern Petrarca. Men spåren från *Il canzoniere* är ännu påtagliga. Bombos tillbedjan är alldeles oreserverad; damens skratt kommer inte med någon tyrannisk eld utan har bara tröst och lindring att ge. Från hennes läppar (rubiner) och tänder (pärlor) utgår ingen klingande is utan bara ljuva ord till båtnad för älskarens själ. I likhet med Laura är hon alltså inte bara en upphetsande utan i lika hög grad en uppbygglig syn.

Bombos terziner drar försiktigvis åt abstraktionen och transcendensen. Talet om damens gudomliga harmoni och mogna förstånd aktualiserar det nyplatoniska modet i tidens litteratur, och på slutraden står det klart att hela katalogarian har fixerat en generös samling skänker från ovan.

Donnans "Grazie ch'a poche il ciel largo destina" kan läsas som en talande kontrast till Lisis "presunción del cielo" i finalen på Quevedos sonett. Bombos figurer har alltså börjat tätna men definitivt inte gjort avkall på sin fromt själsliga och himmelska resonans. Hans hjärtas dam lever likt Laura, men till skillnad från den spotska Lisi, ett sällsamt dubbelliv: hon är en levande frestelse som fortfarande hänvisar sin uppvaktare till sitt himmelska ursprung – eller, vilket kan vara ungefär detsamma, en levande anhopning av figurer som fortfarande hänvisar sin läsare till en över sinnlig och begreppslig innebörd. Den djupnande spricka mellan tecken och betecknat vi kunnat urskilja i Quevedo barocka bildspråk är bara knappt skönjbar i Bombos klassicerande petrarkism.

Den här klyvnaden förs på tal i en uppslagsrik essä av Claudio Guillén, där Quevedo betraktas som "den mest retoriske av de stora spanska poeterna". Guilléns utgångspunkt är på det hela taget en annan än den ovan skisserade; han intresserar sig först och främst för satirikern Quevedos paronomasier (sammanställningar av likljudande ord, vanligen ordlekar) som effektivt skar av språket från dess rötter, vederlade dess etymologier, ifrågasatte dess mimetiska räckvidd. I *Les mots et les choses* hade Michel Foucault talat om 1500-talskulturen som en kris för hela det analogiska tänkande som under sekler präglade den europeiska uppfattningen av språket och verkligheten, orden och tingen. Tidens litterära texter kom allt oftare att börja kommentera, ifrågasätta och repa upp sig själva. Från och med 1500-talet, inskräper Foucault, skulle man allt oroligare börja fråga sig hur ett tecken är förbundet med vad det betecknar. Orden, sammanfattar Guillén, hade blivit föräldralösa. Det gäller i högsta grad Quevedos diktning, såväl den satiriska som den erotiska. Den spanske poeten kom att dra sig tillbaka från en värld i galopperande förfall för att ta säte i språket och orden, som han förvred, förvände och förstörde djävare än någon annan. "De tidigare orden hade visat sig otillräckliga. För en skrift som är medveten om sin egen kraft öppnar sig obegränsade möjligheter. När språkets förtöjningar har kapats och tecknet befriats från sin vanliga träljänst, framträder påtagligheten, ljusstyrkan, ilningen, den oförlikneliga djävheten i den 'ofantliga skrift' som var don Francisco de Quevedos."⁵⁰

Ars och natura

Guillén tecknar Quevedos plats i en vidsträckt europeisk kulturtradition. Jag skulle *mutatis mutandis* vilja tillämpa hans resonemang i det mer begränsade perspektiv som löper genom den här uppsatsen, den petrarkistiska intertextens. Här får man naturligtvis räkna med olika grader av verbalt egensinne och retorisk figurering redan från första början, både hos Petrarca själv och hos den store föregångare han ville tävla med, nämligen Dante. Men i Tassos författarskap kom begreppens översinnliga glans att börja mattas bland de tätande tecknens irrbloss, och i Quevedos Lisidiktning kom själva poesin, textens egen inneboende kraft, att "befrias från sin vanliga trältjänst" under traditionens *idées reçues*. Iakttagelsen har inpräntats med viss skärpa här ovan: i senrenässansens och barockens litterära klimat kom poesins *vox* – självtillräcklig, dubbeltydig, välklingande, tyrannisk – att i tidigare okänd omfattning överglänsa dess *res*.

Dikt 465 bär syn för sägen, inte bara för att den är ett illustrativt exempel på utan också en kommentar till den här frigörelseprocessen. Ett sådant metapoetiskt betraktelsesätt har redan etablerats här ovan och förefaller mig inte särskilt långsökt. Sonetten kretsar ju uttryckligen kring *bilden* av Lisi i ringen: den behandlar henne från början till slut som konst. Den är lika mycket en – låt vara egensinnig – ekfras, en beskrivning av en konstprodukt, som ett porträtt av den älskade. Till yttermera visso rör det sig om ett extremt självhärligt artificio, en *ars* som inte bara står analogt utan likaså i ett konkurrensförhållande till *natura*. Det gnistrande smycket är liksom dikten en förädlad version av sitt ursprung, en andra natur, med den åttonde radens egna ord: *en parto mejorado*.

Guilléns iakttagelser låter sig dessutom, tillämpade på den petrarkistiska intertextens problemfält, justeras eller i varje fall förtydligas en aning. Den djärve ordlekaren Quevedo gav i den här sonetten en mer än vanligt estetiserande, elokvent och skarpsinning föreställning – vars innebörd till sist visar sig tvetydig. Hans ring sänder ut ett förledande sken, eller, rättare sagt, ringens sköna härskarinna visar sig full av spänningar och motsägelser, lika attraktiv men också hämningslöst os-

tentativ som själva dikten. Här kan det finnas anledning att erinra om en annan Quevedo än Guilléns geniale skriftmakare, nämligen den bistre moralisten. Ty ur hans synvinkel kunde strängt taget detsamma sägas om den barocka poesins som om sinnevärldens bländverk: det äger inget som helst egenvärde.

När skalden på sin ålders höst författade den rabiata antihumanistiska *Virtud militante* (postumt utgiven 1651), en av hans asketiska skrifter i motreformationens anda, gick han energiskt till rätta med människonaturen. Samtliga dess fem sinnen ligger i strid med varandra och bevakar misstänksamt varandra. Först och främst är det ädla synsinnets att klandra:⁵¹

¿Quién encarecerá la invidia que tienen los ojos, y la vista del lujurioso a los demás sentidos: pecado indigno solamente de sentido diáfano y resplandeciente, que en el cuerpo humano con la luz parece que sólo desmiente la ceniza y el polvo mortal; que en la noche de nuestra corrupción tiene presunciones de cielo; que en tanta tiniebla de tierra hace oficio de día; que por su belleza parece más de casta de alma que de cuerpo? ¡Oh, cuán indigna mancha es la invidia en tan noble parte, que por su esplendor más parece constelación que sentido, en quien parece que juntamente se ve el alma cuando con él ve el cuerpo!

Vem kan rättfärdiga den avund som ögonen och den vällustiges syn hyser mot de övriga sinnen? Det är en synd som kort och gott är ovärdig ett genomskinligt och strålande sinne, vars ljus verkar vara det enda i människokroppen som vederlägger askan och det dödliga stoftet; som i vår förruttnelses natt gör anspråk på himlen; som i så mycket jordiskt dunkel förrättar dagens ärenden; som genom sin skönhet verkar kyskare till själen än till kroppen? Ack, vilken ovärdig fläck är inte avunden hos en så ädel del av oss själva, som genom sitt ljus snarare påminner om en stjärnbild än om ett sinnesorgan, där man tycker sig se själen samtidigt som kroppen ser därigenom!

Bakom den här texten skymtar man lätt de florentinska humanisternas vision av en människa i förbindelse med himlavalvet och den översinnliga verkligheten, en allians som gärna förknippades med hennes ögon, huvudlänken mellan hennes inre och yttre verklighet, själens speglar eller fönster. Därav Quevedos tal om synsinnets transparens ("sentido diáfano") och släktskap med stjärneljuset. Men asketen inom honom blottlägger nu dessa ögons *presunciones de cielo* – ordvalet

är identiskt med den erotiska sonettens. De var i själva verket insnärjda i jordelivets angelägenheter, i en oavlätlig maktkamp med de övriga sinnena, ett inre inbördeskrig som var dem synnerligen "ovärdigt", *indigna*. Det är en bestämning som vagt återkallar Pico della Mirandas höga uppfattning av människans *dignitas* i allt, bara för att ifrågasätta eller förneka den i barockens oroligt klärobskyra rymd.

Samma kritik av människans värdighet, samma vittnesmål om en tilltagande diskrepans mellan jordiskt och himmelskt, sken och verklighet, tecken och betecknat, kan avläsas i ytterligare en asketisk Quevedotraktat, den om möjligt ännu strängare *Providencia de Dios*, tillkommen under de svåra och bittra fängelseåren i León (strax efter 1640). Här går författaren till angrepp på den mänskliga fåfängan, avbildad i den kvinna som klär upp, smyckar och sminkar sig efter alla konstens regler. Hon försöker därmed, ur Quevedos moraliserande infallsvinkel, undertrycka sitt mänskliga predikament för att (inbilskt) illudera himlavalvets skönhet:⁵²

Añade a su blancura el ampo artificial, baña de resplandor sus mejillas, enciende en rubíes sus labios, apriétase el cabello con un zodiaco de diamantes, en que no arde menos encendido el sol. Con joyas y manillas, arracadas y sortijas remeda el firmamento, sembrada de constelaciones centelleantes, persuadiendo a los ojos que es esfera racional: con que hipócrita de divinidad, es maravilla tirana de los sentidos y potencias más bien reportados, [...]. Esta, pues, ilusión vanagloriosa (que a fuerza de martirios en su persona, embustera de divinidad, siendo tierra amasada en carne y huesos, apuesta con el cielo más bien enjoyado a luces, y se hace más apetecible a los apetitos más desenfrenados) no sólo se afrenta de ser cuerpo, no sólo presume de ser cielo, sino de ser preferida a él.

Till sin egen vithet lägger hon en bländande artificiell, hon badar sina kinder i glans, tänder sina läppar i rubiners färg, fäster upp håret med en djurkrets av diamanter, där solen inte brinner med mattare låga. Med smycken och armband, örhängen och ringar härmar hon himlavalvet, bestrött med gnistrande stjärnbilder, och övertygar ögonen om att hon är en rationell sfär: på det viset hycklar hon gudom och blir ett underverk som tyranniserar också tyglade sinnen och själsförmögenheter. [...] Den här fåfänga gyckelbilden utger sig för en gudom fast hon bara är jord knådad till kött och blod; därigenom förorsakar hon så många martyrier, att hon kan tävla med den stjärnbestrodda himlen, och framstår som ännu läckrare för de tygglösaste av drifter.

Hon nöjer sig inte med att ta anstöt av sin kropp och låtsas vara himmel: hon vill rentav överglänsa himlen.

Här trummar Quevedo in en läxa som föga överraskande påminner om budskapet i hans moraliska poesi, till exempel den varnagel i sonettform han riktade mot rikemannen Licas i dikt 109: "pues mente el oro estrellas a su modo" ("ty guld det ljuger ihop stjärnor på sitt eget sätt"). Märkligare är att den asketiska textens vokabulär ligger så påfallande nära den erotiska sonetten 465! Den kalftrade skönhetsens läppar tonar ju fram som rubiner, hennes hår fästs upp med ett diadem som formar "en djurkrets av diamanter", badande i solens glans, och hela hennes gestalt efterbildar – falskeligen – det stjärnbestrodda firmamentet.

Om sonetten mynnade i Lisis "presunción del cielo", sätter prosastycket in exakt samma kritik mot den förrädiskt glittrande damen: också hon gör anspråk på himlen, *presume de ser cielo*. Det är ingen slump att de här – ur flera synvinklar artskilda – texternas termer ligger så nära varandra. Flera av de bästa sonetterna i *El Parnaso español* kan beskrivas som heterodoxa mötesplatser för Quevedos moraliska och erotiska muser, för Polymnia och Erato. Där lånar den amorösa koden klanger och ord från den asketiska. Genrernas tyranni var trots allt inte orubblig. Om man kan ana en ohjälplig fascination inför den vackra kvinna som avhyvlas så grundligt i *Providencia de Dios*, gäller också den motsatta energiöverföringen: ett stråk av moralisten Quevedos mörka världsförakt smyger in i den tindrande Lisisonetten.

Lika märklig är den bistra traktatens terminologiska närhet till några av renässanspoetikens nyckelbegrepp, nämligen imitation, rivalitet och övervinnande. Alltså: den sköna damen i fråga efterbildar ("remeda") himlavalvet, en *imitatio* som strax övergår i *aemulatio* ("apuesta", egentligen "håller vad") med anspråk på *superatio* ("ser preferida a él"). Den asketiska textens förtäckta bruk av det här litteraturkritiska eller poetologiska registret berättigar oss till att läsa också dikt 465 i den estetiska besinningens ljus. En sådan läsart skulle kunna lära oss att *alla* demonstrativa uppvisningar, såväl de gongorinskt-retoriska som de höviskt-erotiska, löper risk att hamna i prålsjukt överdåd.

Om Lisi i den här sonetten tydligare än någon annanstans i *El Parnaso español* tonar fram som en

allegori över den barocka poesin, vars konstfärdiga koncept utmanar traditionens hänsyn till *perspicuitas* och *decorum*, bevittnar vi i diktens slutrader hur poeten drar denna moderna skapelse i tvivelsmål. Den sköna munnens blixtar visar sig vara riskabla frestelser, idel ”gala” som bara skymmer eller grumlar firmamentet, den klara himmel vi känner igen från Dante, Petrarca och flera av renässansplatonismens klassiska texter. Därmed inte sagt att Quevedo skulle inta någon traditionell eller ens någon entydig position i sin sonett. Hans starkaste dikter lever just i kraft av sin ambivalens och sina inre spänningar. De korsar gärna motstridiga metafor- och tankemönster i en tät retorik eller egentligen *agudeza*, subtilitet, som sist och slutligen lämnar registrens konflikter oförsonade.

Gongorinsk resonans och konkurrens

Det tål att ytterligare understrykas hur nära Quevedo kommer sin cordobesiske ärkerival Luis de Góngora i dikt 465. Sonetten vederlägger effektivt den boskillnad mellan konceptism och kulteranism (gongorism) som gärna gjordes i äldre spanska litteraturhistorier. Hela stycket kan gott tydas som en gongorinsk *exercis* med insmugglade reservationer, ett vittnesbörd om författarens motvilliga beundran och klivna respekt för den landsman som mer än någon annan barockpoet tycktes ha gjort retorikens ord- och tankefigurer till självändamål. Det praktfullt utstofferade porträttet av den älskade, med anknytning till såväl petrarkismens bildspråk som till renässansplatonismens korrespondenslära, var visserligen en populär genre inom dåtidens sydromanska diktning över huvud – men inte desto mindre en av just Góngoras specialiteter. I en *romance* utmålade han exempelvis en mörkögd skönhet som ett koncentrat av himlen:⁵³

En dos lucientes estrellas,
y estrellas de rayos negros,
dividido he visto el Sol
en breve espacio de cielo.

I tvenne lysande stjärnor,
ja, stjärnor med svarta strålar,
såg jag Solen delad mitt itu
i en himmels trånga rymd.

Adjektivet *breve* (kort, liten, trång) i kontrast till himlavalvet hörde uppenbarligen till topikens standardiserade epitet. Framför allt älskade Góngora att spela ut sin hyllade dam mot den astronomiska, naturliga och elementära världen för att visa hur hon överglänsar allt i sin omgivning. Han excellerade alltså i samma slags hyperboliska jämförelse, *collatio*, som Quevedo skulle pröva i dikt 465. Den ligger till grund för den mest berömda av Góngoras kortare dikter över huvud, förgängelsemeditationen ”*Mientras por competir con tu cabello*”, men gör sig faktiskt gällande över hela linjen i hans erotiska sonettdiktning. I ”*Tras la bermeja Aurora el Sol dorado*” får jaget bevittna hur unga Leonora går ut om morgonen: då hör han inte fåglarna mer, ser inte längre Gryningen. Österhimmels scenari, där Solen går upp bakom Morgonrodnaden (Aurora), kommer ofrånkomligen i skymundan för den dyrkade flickans uppenbarelse.⁵⁴

Tablån i en annan sonett, ”*Al tramontar del sol, la ninfa mía*”, utspelar sig tvärtom i solnedgången, där en bedårande nymf går på ängen och plockar blommor som hon fäster vid sina tinningar. När hon på det här viset satt en gräns ”för guld och snön” – det vill säga: låtit blommorna teckna en skiljelinje mellan sitt gyllene hår och sin vita panna – kan jaget gå ed på att hennes girlang lyser starkare ”*con ser de flores, la otra ser de estrellas, / que la que ilustra el cielo en luces nueve*” (”än den som skiner på himlen med nio ljus, fast denna var av blommor och den andra av stjärnor”).⁵⁵ Återigen måste det stjärnbestrodda himlavalvet (närmare bestämt konstellationen Ariadnes krona) komma till korta vid en jämförelse med den jordiska flickans fågning.

En tredje genrebild föreställer doña Brianda de la Cerda, alias Kloris, i färd med att kamma sitt hår i solskenet. Hennes händer är så vita, konstaterar skalden, att man inte ser elfenbenskammen, och han fortsätter med en lika hejdlös som vanlig hyperbol: hennes gyllene lockar förmörkar själva Solen. Strax förflyttar han sin uppmärksamhet till Kloris’ ögon, ett ännu kraftigare ljus inför vilket Solen krymper till en stjärna – den kan bara återkasta denna jordiska blicks sköna strålgång. Samma *collatio* utvecklas i sonettens första *terzin*:⁵⁶

divinos ojos, que en su dulce Oriente
dan luz al mundo, quitan luz al cielo,
y espera idolatrallos Occidente.

gudomliga ögon, som i sitt ljuva Östern
ger världen ljus, berövar himlen ljus,
och Västern väntar på att få dyrka dem.

Raderna är mångbottnade. Deras *Oriente*, Österhimmel eller Soluppgång, kan självfallet beteckna den benådade stund när ögonen slås upp. I det perspektivet blir Kloris ett sannskyldigt substitut för solen på himlen: hennes blick ger världen ljus. Sonettens elfte rad torde emellertid kräva historisk bakgrundsbelysning. När dikten skrevs, år 1607, höll doña Brianda, dotter till markisen av Ayamonte, just på att förbereda sin avresa till Mexiko. En konkret geografisk axel skrivs alltså in i dikten: än så länge befinner sig Kloris öster om Atlantiska oceanen, men Nya Spanien i väster ska strax få dyrka hennes ögon. Bägge läsarna gör klart att kvinnan med elfenbenskammen betecknar en – med Quevedos ord ur dikt 465 – *parto mejorado* i jämförelse med solen på himlavalvet, också den på väg västerut.

Så skulle man kunna fortsätta att klarlägga Quevedosonettens gongorinska resonans, hörbar redan i den inledande utläggningen av ringens ”fängelse”, påtaglig redan i den mångbottnade figureringen – där en metafor bildar det ena ledet i en ny metafor – och i det våldsamt panegyriska anslaget.⁵⁷ Den cordobesiske poeten älskade att åkalla sina kvinnliga adressater i gnistrande, såväl kosmiska som mineraliska metaforsviter. Hans ”*Ilustre y hermosísima María*” porträtteras med den rosafärgade gryningen på kinderna, Febus i ögonen och själva dagen över pannan – samtidigt som vinden sveper genom ”la hebra voladora / que la Arabia en sus venas atesora” (”de flygande fibrer, som Arabien samlar på hög i sina ådror”), en tämligen genomskinlig omskrivning för guld, i sin tur en metafor för doña Marías blonda hår.⁵⁸

Här ackumulerar visserligen Góngora flitigt anlidade troper i både den italienska och den spanska renässansens lyrik, men hans ovanligt intensiva ljusspel, förtätning och chiffering förebådar redan Quevedos sonett. Också där framträder – i tur och ordning – guld, solen, gryningen och dagen som en serie perifraser för den blonda da-

mens skönhet, alla uppradade i kvadernarerna. I terzinerna, däremot, dämpar bägge poeterna det underbara ljusspelet. Góngora underkastar det sin vana trogen förgängelsens lag, medan Quevedo steg för steg både förtämler och undergräver den erotiska retoriken på de subtila vägar som kännetecknar hans tveeggade konceptism.

I själva verket understryker Quevedos gongorinska återkoppling i dikt 465 flera av de strategier som skiljer honom från den illa tålde men troligen också beundrade konkurrenten. De blir tydliga efter en blick på ytterligare en av Góngoras sonetter, daterad 1582 och strax ett problem för periodens censorer. Temat varierar den gamla *al-bans* scenario: under en het kärleksscenen bryter den svartsjuka solen fram och sticker älskaren i ögonen, så att han blir tvungen att avbryta sina ömma aktiviteter. Det utstuderade pikanteriet var på det hela taget Quevedo främmande – men knappast själva metaforiken. Sonettens kvadernar utmålar vållustigt de ljuva famntagen och kyssarna:⁵⁹

Ya besando unas manos cristalinas,
ya anudándome a un blanco y liso cuello,
ya esparciendo por él aquel cabello
que Amor sacó entre el oro de sus minas,
ya quebrando en aquellas perlas finas
palabras dulces mil sin merecello,
ya cogiendo de cada labio bello
purpúreas rosas sin temor de espinas, [...].

Redan kysste jag två händer av kristall
och tryckte mig mot en vit och slät hals,
och redan löste jag upp detta hår
som Amor bröt ur sina gruvors guld,
redan krossade jag tusen ljuva ord
oförtjänt mot dessa ädla pärlor,
redan bröt jag från varje vacker läpp
rosor i purpur utan skräck för taggar, [...].

I dessa strofer plockar Góngora för sig ur den nedslitna petrarkismens repertoar efter behov. Mineraliseringen är påtaglig i händerna av kristall, håret av guld och pärlorna till tänder. Återigen förs gruvorna på tal, denna gång inte österlandets utan Amors egna – en galant tribut till damens skönhet. Men här undslipper sig hennes mun bara ”ljuva ord” och hennes läppar bjuder rosor utan taggar, i skarpast möjliga kontrast till den tvetungade Lisi. Allt på hennes kropp tjänar blott och bart som lockelse för älskarens oförställt köttsliga

åtrå, vad renässansplatonismen kallade *amor ferinus*, ett begär som strax blockeras av diktens svart-sjukt lysande sol, "claro sol invidioso". Den tillbedda damen reduceras till ett fagert blickfång, ett åtråvärt men fullständigt passivt föremål för den rivalitet som blir ämnet för Góngoras terziner, där kampen står mellan den besvikne älskaren och himlakroppen, metonymiskt framställd som Apollon.

Också Quevedos Lisi framträder naturligtvis som en erotisk frestelse, i kvadernarena gestaltad som ringens sammandrag eller till och med förbättring av världsalldet, i terzinerna som ett enda strålknippe av både himmelsk och mineralisk glans. Men hon är ofrånkomligen dubbeltidig, otillförlitlig, oberäknelig. Quevedo framställde henne regelmässigt i troper, först och främst som en serie *partes pro toto*. I terzinerna av dikt 465 har hon reducerats till en talande mun: hennes pärlor till tänder låter höra en is som klingar och en eld som härjar. Ur kvadernarernas visuella och analogiska perspektiv, där Lisi förblir ett stumt objekt, tonar hon fram som en helgjuten bild av det himmelska, men när terzinerna låter henne öppna munnen – och hon hotar att få status av subjekt – klyvs hon i paradoxala konstruktioner och övergår i en ambivalent gestalt, inbjudande fast avvisande, skön fast förledande. Hennes anblick är himmelsk, men hennes ord vittnar snarare om förrådiska anspråk på himlen.

Därmed är dikt 465 sällsynt avslöjande, vill jag hävda, för Quevedos manipulationer av den gongorinska esteticismen. Den blev aldrig hans kritiska ideal, som tvärtom låg i linje med renässanspoetikens *perspicuitas* och *decorum*. I ett av de nyare bidragen till Quevedoforskningen vill Ignacio Navarrete i en Harold Bloom-inspirerad analys rentav se hans erotiska och satiriska diktning som en strategi att åsidosätta rivalen Góngora och andra spanska föregångare för att etablera sig själv som Petrarca:s sanne arvtagare i västerled. I protest mot de överornamenterade landsmännens "feminiserade" skrivsätt, "blott och bart *verba* förutan *res*", skulle Quevedo ha velat återföra den spanska lyriken till "den manliga handlingens och imperiets kraftfulla värld".⁶⁰

Saken är knappast så enkel. Genusperspektivet i Navarretes tes är uppslagsrikt, men det gör inte rättvisa åt den komplexe och ironiske poetens ge-

nomgripande klyvnad. Han var i själva verket inte en utan flera, ja, en hel litteratur, för att återkalla Jorge Luis Borges' ofta anförda karaktäristik, och han sätter vårt moderna begrepp om ett enhetligt författarsubjekt eller ett sammanhängande författarskap ur spel.⁶¹ Quevedos konservativa estetik stod inte i vägen för hans egen diktning, som bara sällan lät sig tuktas av epokens traditionella konstlära. Där nöjde han sig inte med avfärdande speglosor utan antog utmaningen från *Soledades* och kulteranismen i en kraftmätning som förblev oavslutad. Där kunde han både tillämpa och undergräva, både pröva och gendriva det gongorinska paradigmet. Mot den bakgrunden framstår dikt 465 närmast som förebildlig. Quevedos sonett är inte bara en kluven hyllning till Lisi, med sekelgamla uppslag i sydeuropeisk kärlekslyrik, utan likaså en tablå – och, vill jag hoppas, en lärorik sådan – över den barocka figurerings vindlande vågspel.

NOTER

- 1 Jag återger såväl själva dikten som González de Salas' överskrift och anmärkningar efter José Manuel Blecuas standardutgåva av Quevedos *Poesía original completa*, Barcelona 1983 (1971), 506 f. I fortsättningen iakttar jag praxis inom Quevedoforskningen och hänvisar till dikternas numrering (i stället för sidnummer) i Blecuas utgåva.
- 2 Georges Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, Paris 1979 (1961), 77.
- 3 Så finner man spänningen mellan den trånga ringens krets och solens sfär i en sonett av Marino, "Breve cerchio d'or fin, che di splendore / con la spera del sol contese, e vinse", *Rime*, Venetia 1608, 38. Dikten är ett fyndigt divertissement över en ring som älskaren fått av sin tillbedda, dock utan den anknytning till petrarkismens *descriptio* av kvinnans anlete som kännetecknar Quevedos sonett. Den anförs av Paul Julian Smith, *Quevedo on Parnassus. Allusive context and literary theory in the love-lyric*, diss, London 1987, 85.
- 4 Redan i den klassiska retoriken kunde allegorin definieras som en metaforvit; jfr Quintilianus' tal om "continuatis translationibus" (VIII, 6, 44), här återgivet efter *Institutio oratoria. Books VII–IX*, övers H E Butler, London och Cambridge, Massachusetts, 1996 (1921), 326. Tasso tog upp tråden i sina *Discorsi del poema eroico* (1594): "allegoria è la metafora continuata", *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, red L Poma, Bari 1964, 183. Jfr Alonso López Pincianos definition av allegorin som en "junta de metáforas" i *Philosophía antigua poética. III*, red A Carballo Picazo,

- Madrid 1953, 55.
- 5 Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio. I*, red E Correa Calderón, Madrid 1969, 171.
 - 6 *Rime*, red G Bezzola, Milano 1985 (1976), 145.
 - 7 *Agudeza y arte de ingenio. I*, 63.
 - 8 Luis de Góngora, *Soledades*, red J Beverley, Madrid 1982, 75.
 - 9 Jfr Michael Riffaterre, *Semiotics of poetry*, Bloomington och London 1978, 23 ff, och vidare Aristoteles, *Poetikén* 21, i svensk översättning av Jan Stolpe under rubriken "Om diktkonsten", återgiven i *Texter i poetik. Från Platon till Nietzsche*, red P E Ljung & A Mortensen, Lund 1988, 38.
 - 10 Luís de Camões, *Os Lusíadas*, red E P Ramos, Porto 1987 (1974), 85.
 - 11 Jfr Tassos *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, 182.
 - 12 Marsilio Ficino, *Three books on life*, red och övers C V Kaske & J R Clark, Binghamton, New York, 1989, 346 (III:19, 38 f). Kjersti Bale vid Universitetet i Oslo gjorde mig uppmärksam på Ficinors resonemang kring guldet och safiren på ett sonettseminarium i Bergen den 13 mars 1996.
 - 13 *Poesia varia*, red J O Crosby, Madrid 1982, 252.
 - 14 *Soledades*, 94 ff (I:457 ff).
 - 15 Figuren hör till de solitt petrarkistiska. I *Rime* 255 gläder sig Petrarca åt sina två *levanti*, "soluppgångar", den ena på himlen och den andra på jorden (Laura). Bägge är fullt jämbördiga i skönhet och ljusstyrka, men andra gånger kan donnan utan vidare överglänsa himlakroppen. Det är fallet i en tidigare sonett ur samma diktbok (156), där hennes ögon figureras som två ljus, ett pålitligt föremål för Solens avundsjuke. Konkurrenten mellan den tillbeddas gyllene hår och solen, som utfaller till den förras fördel, expanderas till huvudtema i Góngoras sonett "Al Sol peinaba Clori sus cabellos", *Sonetos completos*, red B Ciplijauskaité, Madrid 1983, 154.
 - 16 *The love poetry of Francisco de Quevedo. An aesthetic and existential study*, Cambridge, Massachusetts, 1983, 68.
 - 17 *Quevedo e il simbolo alchimistico. Tre studi*, Padova 1967, 31.
 - 18 "El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y de contento." *Don Quijote de la Mancha. I*, red M de Riquer, Barcelona 1985 (1955), 19. Jag återger Lidfors's översättning efter den bearbetade och förkortade Forumutgåvan *Don Quijote av la Mancha*, red S Björck, Stockholm 1968, 17.
 - 19 Ronsards "Abbregé de l'art poétique français" citeras efter *Œuvres complètes. II*, red G Cohen, Paris 1950, 1002. Jag återger Stiernhielms företal till *Gambla Svea- och Götha-Måles Fatebur* efter *Samlade vitterhetsarbeten af svenska författare från Stjernhjelm till Dalin. I*, red P Hanselli, Uppsala 1871, 181. Ronsard et alia återgår på antikt föredöme. Redan Cicero liknade talets ornament vid ädelstenar ("ornatus quasi margaritarum") i traktaten *Orator*, XXIII:78, se *Brutus. Orator*, övers G L Hendrickson & H M Hubbell, London och Cambridge, Massachusetts, 1988 (1939), 362
 - 20 Philip Sidney, *An Apology for Poetry or The Defence of Poesy*, red G Shepherd, London 1965, 100.
 - 21 Jfr Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, 190 ff, samt Góngoras tal i egen sak ("Carta de don Luis de Góngora, en respuesta de la que le escribieron"), återgivet i *Soledades*, 170 ff.
 - 22 Francisco de Quevedo, *Obras completas. Obras en prosa*, red F Buendía, Madrid 1986 (1966), 524.
 - 23 Den veterligen ende forskare som tidigare anlagt ett dylikt perspektiv på dikt 465 är Paul Julian Smith, inte så mycket i doktorsavhandlingen om Quevedo som i studiesamlingen *Writing in the margin. Spanish literature of the Golden Age*, Oxford 1988, där han (hypotetiskt) sammanställer tre läsningar av sonetten, vad han kallar en "traditional" (nykritisk), en "Renaissance rhetorical" och en "modern theoretical", 9. Det är den sistnämnda läsarten som aktualiserar "the problem of representation itself", 14, dock utifrån andra (närmast Lacanska) utgångspunkter än mina retoriska och intertextuella.
 - 24 I kommentaren till dikt 465 i Quevedos *Poesia varia*, 252.
 - 25 *The complete English poems of John Donne*, red C A Patrides, London 1985, 54.
 - 26 Såväl Durán som Blanco-Morel ägnar sig huvudsakligen åt slutstrofen i Quevedos dikt 339, där Floris skrattar "con relámpagos", och bägge anför de Pablo Nerudas ord "Tu estás de pié sobre la tierra, llena / de dientes y relámpagos" ur *Residencia en la tierra*, Madrid 1981 (1935), 114, som belysande jämförelsematerial. Blanco-Morel hävdar att denna metafor – skrattet/ blixten – är ett av Quevedos lyckokast, "Métaphore et paradoxe dans deux sonnets de Quevedo", *Bulletin Hispanique* 1983, 92. Durán påpekar att Quevedo i dikt 339 direkt förknippar Floris' skratt med blixterna utan att ta omvägen över en liknelse. Därmed skulle han frigöra sig från en konventionell och försagd tradition för att djärt utöva sin poetiska frihet, *Francisco de Quevedo*, Madrid 1978, 94 f. Olivares, slutligen, hävdar att bilden av skrattets scharlakansröda blixter i dikt 465 "approaches an avant-garde synaesthesia", a a, 69.
 - 27 Antonio Prieto, "Sobre literatura comparada", *Miscellanea di studi ispanici*, Pisa 1966, 340 ff, María del Pilar Palomo, *La poesía de la edad barroca*, Madrid 1975, 125 ff.
 - 28 *La Divina Commedia. Purgatorio*, red N Sapegno, Firenze 1985 (1956), 239.
 - 29 *Convivio*, red P Cudini, Milano 1992 (1980), 139 f, 174.
 - 30 Angelo Poliziano, *Poesie italiane*, red S Orlando, Milano 1988 (1976), 56.
 - 31 "Sobre la unión de teoría y praxis literaria en el concepto: un tópico de Quevedo a la luz de la teoría

- literaria de Gracián”, *Cuadernos hispanoamericanos [Homenaje a Quevedo en su IV centenario (1580–1980)]* nr 361–62 1980, 48.
- 32 Jag återger ”Trionfo della Morte”, II:76 ff, efter *Trionfi*, red G Bezzola, Milano 1984, 86 f.
- 33 Smith, a a, 86 f.
- 34 *Aminta*, red B Maier, Milano 1987 (1976), 102 (rader-na 863–72).
- 35 *Gerusalemme liberata. II*, red B Maier, Milano 1982 (1963), 639.
- 36 *Convivio*, 153.
- 37 Huvudlinjen i Eliots Cambridgeföreläsningar tecknas i min recension ”Idén tar kropp i poetens ord”, *Dagens Nyheter* 29,5 1994.
- 38 *The varieties of metaphysical poetry*, red R Schuchard, London 1993, 107 f. Jag återger Cavalcantis sonett efter *Rime*, red M Ciccutto, Milano 1989 (1978), 75.
- 39 ”Et ubi dicitur quod quilibet suos versus exornare debet in quantum potest, verum esse testamur; [...] est enim exornatio alicuius convenientis additio. [...] Unde cum sententia versificantium semper verbis discrete mixta remaneat, [...]”, *De vulgari eloquentia*, red V Coletti, Milano 1991, 54.
- 40 *Vita nuova*, red M Ciccutto, Milano 1984, 196.
- 41 *The varieties of metaphysical poetry*, 103 f.
- 42 Antonio García Berrio, *Introducción a la poética clasicista (Comentario a las Tablas Poéticas de Cascales)*, Madrid 1988 (1986), 78. Jfr – exempelvis – Ciceros *De oratore*, där det just talas om en ”spricka”, *discidium*, mellan språket och förståndet, ”linguae atque cordis”, närmare bestämt mellan retoriken och filosofin, i det klassiska Aten, III:16, *Dell'oratore. Con un saggio introduttivo di Emanuele Narducci*, Milano 1995 (1994), 612 f.
- 43 Andreina Bianchini, ”Fernando de Herrera's *Anotaciones*: a new look at his sources and the significance of his poetics”, *Romanische Forschungen* 1976, 29 f.
- 44 David Quint, *Origin and originality in Renaissance literature*, New Haven och London 1983, 83 ff.
- 45 *Ibid*, 104.
- 46 *Ibid*, 132.
- 47 ”’Sutileza del pensar’ in a Quevedo sonnet”, *Modern language notes* 1966, 131 ff.
- 48 Pietro Bembo, *Opere in volgare*, red M Marti, Firenze 1961, 456 f.
- 49 Bernis sonett ”Chiome d'argento fino, irte e attorte” är lättast tillgänglig i Giulio Ferronis antologi *Poesia italiana del Cinquecento*, Milano 1978, 272.
- 50 ”Quevedo, así, se nos aparece como el más retórico de los grandes poetas españoles. [...] Las palabras anteriores se habían quedado cortas. Las posibilidades de una escritura consciente de su fuerza son ilimitadas. Cortadas las ataduras del lenguaje, liberado el signo de sus servidumbres convencionales, se hacen concebibles la palpabilidad, la iluminación, el estrecimiento, la osadía sin igual de la 'inmensa escritura' de don Francisco de Quevedo.” Claudio Guillén, ”Quevedo y los géneros literarios”, ur *Quevedo in perspective. Eleven essays for the quadricentennial. Proceedings from the Boston Quevedo symposium, October 1980*, red J Iffland, Newark 1982, 12, 16.
- 51 *Obras completas. Obras en prosa*, 1367.
- 52 *Ibid*, 1550 f.
- 53 Luis de Góngora, *Romances*, red A Carreño, Madrid 1982, 292.
- 54 *Sonetos completos*, 119.
- 55 *Ibid*, 120.
- 56 *Ibid*, 154.
- 57 I en sonett på det pikanta temat ”De una dama que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler” (”Om en dam som, när hon tog av sig en ring, stack sig på en kråsnål”) omtalar Góngora kvinnans diamant som ett *Prisión* för hennes finger, ett ”fängelse” som i sin tur är fångslat (alltså inlagt) i ringens guld, *ibid*, 160.
- 58 *Ibid*, 231.
- 59 *Ibid*, 125.
- 60 Jag följer den spanska översättningen av Navarretes *Orphans of Petrarch. Poetry and theory in the Spanish Renaissance* (1994), *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, övers A Cortijo Ocaña, Madrid 1997, 302 ff.
- 61 Jorge Luis Borges, ”Quevedo”, *Otras inquisiciones*, Madrid 1985 (1952), 51.