

La enunciación en los poemas de Quevedo sobre la muerte¹

Samuel Parada Juncal
(Grupo de Investigación Francisco de Quevedo;)
(Universidade de Santiago de Compostela)

Desde la perspectiva actual podría suponerse que carece de novedad un estudio acerca de la poesía de Francisco de Quevedo relacionada con la muerte. No obstante, existe en este ámbito un aspecto literario aún no estudiado en profundidad por la crítica pese a su notable interés: la enunciación poética. La herramienta enunciativa permite aproximarse a esta literatura desde un punto de vista diferente; esto es, desde una perspectiva estrictamente literal. Pese a tener en cuenta asuntos como las fuentes o el contexto de producción literaria del escritor, que jamás se pueden deslindar de su obra poética, abordo este estudio literario a través de criterios poéticos. Tal planteamiento recuerda a lo que Spitzer (40) denominó como “procedimiento ‘inmanente’”; es decir, el texto como un ente autárquico y autónomo, capaz de explicar de forma autorreferencial la literatura de un escritor. En mi análisis cobran especial importancia asuntos pertenecientes a la disciplina de la teoría literaria: la voz poética y el receptor (o receptores) poéticos; en definitiva, los interlocutores que aparecen en los poemas quevedianos en relación con la muerte.² Como se verá, en este rasgo reside una parte de las peculiaridades de esta lírica, pues, pese a que el tema de la muerte se repite en todas las composiciones, la enunciación poética permite discernir distintos tipos de muerte según el poema al que se aluda.³

El corpus poético al que me referiré está integrado por veinte poemas quevedianos pertenecientes a las musas *Polimnia*, *Calíope* y *Urania*. En ellos, predomina la materia moral y el estilo elevado. Para abordar mi análisis, he dividido los poemas quevedianos en relación con la muerte en dos grupos, que se diferencian según la actitud que muestra en ellos la voz poética y la impresión que causa en su destinatario.⁴ Así, hago una primera

¹ Este artículo es resultado de los proyectos de investigación “Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 1: las silvas” (PGC2018-093413-B-I00; AEI/FEDER, UE), del Programa Estatal de Generación del Conocimiento, del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades; y “Grupo GI-1373, Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo (EDIQUE)” (ED431B 2018/11), del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia para el año 2018.

² Vinculo la idea de interlocutor poético a la de receptor; es decir, a quién se dirige la voz poética y cuál es el efecto que desea causar en su oyente, en estos casos, un ente metapoético ficticio. Sobre el aparato formal de la enunciación, véanse Benveniste (82-91), Maingueneau (27-52) y Paz Gago (98-137), entre otros. Para este estudio empleo la distinción del primero entre “historia” y “discurso”; en este caso, los poemas quevedianos son discursos que se producen bajo una “condición específica de la enunciación” (Benveniste, 83). Cada poema posee una significación propia de la muerte, una voz determinada y un receptor poético independiente que se alejan de la “historia”, del locutor real, debido al carácter metaliterario de los textos. Por lo tanto, la enunciación poética reside en este *discurso*: “Lo que en general caracteriza a la enunciación es la acentuación de la relación discursiva al interlocutor, ya sea éste real o imaginado, individual o colectivo” (Benveniste, 88).

³ Cabe recordar que en este tipo de lírica no importa tanto el *qué* sino el *cómo*: lo realmente original no es el contenido, sino el estilo, el plano de la *elocutio*. La novedad en la poesía quevediana no reside en el tema, sino en el estilo; véanse Navarro de Kelley, Alonso y Rey (1995), entre otros.

⁴ López Casanova (59-82) distingue diversos tipos de enunciador lírico, desechando la superada idea de que es el propio escritor quien se muestra directamente en el poema. Remito solo por ejemplo a Cabo, Abuín y Pozuelo Yvancos (55), quien llega a cuestionar la existencia de una voz poética y acuña el término “indeterminación enunciativa”. No obstante, considero que, en una literatura clásica como es la del barroco español, el pensamiento del autor sí se trasluce en la voz poética. Quevedo parece mostrar en sus poemas

división entre lo que he denominado “Poemas-apóstrofe” y “Poemas íntimos”, apartados que explicaré a continuación.

POEMAS-APÓSTROFE

Los poemas quevedianos que recojo bajo este epígrafe apuntan directamente hacia esta figura discursiva que consiste en una apelación a un destinatario presente en el texto. El objetivo es dotar de verosimilitud a lo que se está contando, enfatizar el discurso y acercarlo al lector. La voz poética exhorta a alguien y lo aconseja o censura. No tiene por qué ser un interlocutor humano o terrenal, sino que puede apelar a algún concepto abstracto o conceptual. Lo determinante es que el enunciador lírico solicita la atención de un oyente que aparece en el poema, y se dirige abiertamente a él: “en todos los casos el destinatario, sea un pronombre, un personaje expresamente denominado o una personificación, es invocado para recibir una crítica, un consejo o una alabanza” (Rey 1995, 114).

El análisis propuesto aconseja delimitar dos subgrupos, con divergencias que se derivan del tipo de receptor lírico al que vaya dirigido el apóstrofe: “Receptores propios” y “Receptores impropios”.⁵

Receptores propios

Los receptores poéticos propios son aquellos que representan a un interlocutor moral físico, existente. En la mayoría de las composiciones de este subgrupo se alude a un destinatario concreto, un hombre con nombre propio al que se interpela y aconseja. Cabrían aquí también otro tipo de destinatarios más generales, como la propia humanidad o el conjunto de seres humanos. Rey (1995, 113) ratifica esta idea: “El destinatario puede poseer un nombre propio, consistir meramente en un pronombre (*tú, vosotros*), o ir implícito en un *nosotros*”.

En el soneto “Señor don Juan, pues con la fiebre apenas”,⁶ la voz lírica se dirige a un interlocutor muy concreto: “Señor don Juan” (v. 1), al que ya identifica y ubica desde

morales una forma determinada de concebir la vida, pese a que incurra en algunas aparentes contradicciones, máxime cuando trata el azaroso tema de la muerte (Kelley, 52-58). Sobre este último aspecto, y pese a que su estudio trata otras cuestiones, recuérdense las palabras de Pérez Bowie (1993, 778) sobre la poesía del Siglo de Oro: “lo habitual es que el *yo* lírico funcione como máscara del *yo* del autor, ya sea como una enunciación fuertemente convencionalizada (el caso de la poesía petrarquista), ya como un personaje totalmente desgajado (el poema concebido como monólogo dramático); el caso extremo lo constituye el de los heterónimos donde el discurso del sujeto de la enunciación enunciada genera a su vez una personalidad ficticia a la que se adjudica la responsabilidad de la enunciación efectiva”.

⁵ Para esta subdivisión tomo la terminología de Luján Atienza (1999) que, partiendo de los postulados teóricos expuestos por Levin, distingue dos tipos de receptores: cuando la voz poética se dirige a alguien concreto, como un ser humano, “segunda persona determinada o propia” (1999, 235-237); o cuando se refiere a un concepto abstracto, “segunda persona imposible o impropia” (1999, 238). En un estudio posterior, Luján Atienza (2005) matizará las significaciones a propósito del receptor poético —consúltese su capítulo quinto: “Figuras del receptor lírico” (2005, 209-253), concretamente, el apartado dedicado a la “Segunda persona distinta del lector” (2005, 219-250)—. Pérez Bowie (1990), remitiendo a Levin, también menciona estos esquemas enunciativos mediante asociaciones ficcionalizadas más enrevesadas. Otra terminología posible que remite a la misma idea es la que Spang (167-171) propone entre el “tú extratextual” y el “tú intratextual”; es decir, aquellos poemas en los que la voz se dirige a un interlocutor ausente o presente en el texto. Sin embargo, considero que un análisis primario a través de una terminología más general (poemas-apóstrofe con receptores propios o impropios) permite diferenciar de manera diáfana estos dos tipos de interlocutores líricos en la poesía quevediana sobre la muerte.

⁶ Sigo la edición de Rey para todos los poemas de la musa *Polimnia* (1999, 176).

el primer verso.⁷ Destacan las personificaciones de la “sangre desmayada” (v. 2) y de la “edad desabrigada” (v. 3), que acercan al lector al contenido del poema a través de un estilo muy peculiar.⁸ Tampoco hay que olvidar la mención de las arterias y las venas (v. 4), recurso peculiar en Quevedo y que es otro ejemplo de cómo el escritor utiliza un léxico que suscita la sorpresa del lector, por su materialidad y cotidianeidad, con formulaciones que cabe considerar extrapoéticas.⁹ En el segundo cuarteto se aceleran las imágenes que evocan esa fugacidad temporal. La vejez se acentúa por las canas: “de nieve están las cumbres llenas” (v. 5), por la pérdida de la dentadura: “la boca de los años saqueada” (v. 6) y por la ceguera: “la vista, enferma, en noche sepultada” (v. 7); y todo se resume en que la vitalidad ya es algo que no pertenece al hombre cuando envejece: “y las potencias de ejercicio ajenas” (v. 8). En los tercetos la voz poética vuelve a interpelar al receptor lírico a través de un imperativo: “salid a recibir la sepultura” (v. 9) y lo invita a aceptar la muerte en vida y prepararse virtuosamente para su llegada: “que morir vivo es última cordura” (v. 11). El último terceto sintetiza la idea senequista de que la mayor parte de la muerte pasa durante la vida, aunque solo sea reconocida por el último suspiro: “La mayor parte de la muerte siento/ que se pasa en contentos y locura,/ y a la menor se guarda el sentimiento” (vv. 12-14). Además, cabe mencionar el epígrafe, que también es revelador a propósito de las ideas que la voz poética quiere transmitir en relación con el neoestoicismo: “Enseña a morir antes y que la mayor parte de la muerte es la vida, y ésta no se siente; y la menor, que es el último suspiro, es el que da pena”.¹⁰

En este apartado también entraría el poema “Falleció César, fortunado y fuerte”.¹¹ A diferencia del anterior, el apóstrofe no aparece en el primer verso, sino que permanece oculto hasta el último. La voz lírica presenta una idea general que alcanza hasta el primer terceto: el paso del tiempo y la cercanía de la muerte; en el verso décimo esta idea abstracta se rompe mediante una alusión particular a través del verbo “lloras”, para, finalmente, apuntar hacia su verdadero interlocutor moral en el último verso. Es un soneto sintético, que condensa toda su información en un epifonema final. El primer cuarteto alude al tópico clásico del *Ubi sunt?* Este *locus a tempore* alude al poder igualatorio de la muerte, que también acaba con la vida de los hombres gloriosos y de los esplendores humanos. En este caso, se menciona a César, que, pese a ser “fortunado y fuerte” (v. 1), ha fallecido. Pero el enunciador lírico renueva el tópico, porque incluso el sepulcro de César muere (v. 4): “porque también para el sepulcro hay muerte” (Rey 1999, 283, nota 4). El segundo cuarteto mantiene la técnica descriptiva de la muerte, empleando verbos en tercera persona: “muere” (vv. 5, 6), “calla” (v. 8) o “vierte” (v. 8). También presenta dos construcciones antitéticas que intensifican el dolor del ser humano debido al paso del tiempo. La idea paradójica de la muerte de la vida, “muere la vida” (v. 5), una formulación en oxímoron, reafirma las ideas senequistas; pero más peculiar es la imagen del tiempo silenciando las glorias terrenales: “La hora, con oculto movimiento,/ aun calla el grito que la fama vierte” (vv. 7-8). Los opuestos “calla” y “grito” (v. 8) acentúan la idea de que las manecillas del reloj, a través de la metonimia de la hora, tapan la boca a una fama efímera,

⁷ Sobre el nombre de este sujeto y la vinculación de este poema con *La cuna y la sepultura*, véase Rey (2005, 301).

⁸ En cuanto a las divergencias estilísticas entre Séneca y Quevedo, son importantes las matizaciones de Rey (2000, 24).

⁹ Véase Levisi (356) a propósito de las imágenes prosaicas y concretas de Quevedo. Recuérdese el famoso soneto “Cerrar podrá mis ojos la postrera” (Quevedo 2013, 119), en el que las venas, en lugar de la vejez, transportan el sentimiento amoroso del amante ardiendo en llamas.

¹⁰ Sobre el neoestoicismo en la literatura moral española, véanse dos trabajos fundamentales: Blüher (1983) y Ettinghausen.

¹¹ Rey (1999, 283).

que no puede celebrar sus triunfos porque la presencia de la muerte es algo insondable que nunca abandona a la existencia humana. En el primer terceto aparece una metáfora que es, al mismo tiempo, costumbrista y mitológica, la del sol y la luna hilvanando el paso del tiempo, representados por la noche y el día: “Devanan sol y luna, noche y día” (v. 9), que recuerda a las Parcas de la mitología clásica, tejedoras de la existencia humana. Sin embargo, a partir de los verbos en segunda persona se puede advertir por primera vez que la voz lírica, en realidad, se está dirigiendo a alguien: “y lloras/ las advertencias que la edad te envía” (vv. 10-11). El último terceto vuelve a exponer una imagen clásica pero contaminada de la melancolía que ha ido destilando el poema; la aurora como enfermedad, debido a que anuncia el amanecer de un nuevo día y, por tanto, del paso del tiempo: “Risueña enfermedad son las auroras,/ lima de la salud es su alegría” (vv. 12-13). Finalmente, aparece con forma de epifonema final la mencionada advertencia al receptor lírico: “Licas, sepultureros son las horas” (v. 14).¹²

Otro poema que cabría incluir en este subgrupo es “Vivir es caminar breve jornada”.¹³ En este poema, el interlocutor al que exhorta el enunciador lírico es “Lico” (v. 2), a quien informa de que la vida es un camino metafórico cuyo final llega presto y no es otro que la muerte definitiva. El primer cuarteto presenta el conocido verso “Vivir es caminar breve jornada” (v. 1), que evoca el tópico antiguo de la vida como camino.¹⁴ Sin embargo, la novedad estilística reside en que esa senda por la que el ser humano pasea ya es la propia muerte, y la voz poética avisa a Lico: “y muerte viva es, Lico, nuestra vida” (v. 2). Se trata de una idea silogística: si la vida es el camino, y la vida es muerte, necesariamente el camino deberá ser ya la propia muerte. Lo habitual sería que el camino condujese a ella, pero aquí la senda que recorre el individuo ya se está muriendo a la par que él. El verso cuarto reafirma esta idea de la vida sepultándose en el propio cuerpo: “cada instante en el cuerpo sepultada”, muy recurrente en Quevedo (Moreno Castillo, 98, nota 4). El segundo cuarteto comienza con un verso paradójico que encierra una idea puramente quevediana: “Nada que, siendo, es poco y será nada” (v. 5). Como hará en otras ocasiones, la políptoton verbal del verbo *ser* reafirma la idea de la existencia de algo, que a su vez se ve reducida por los adverbios: *nada* y *poco*; es decir, la existencia material de las cosas se ve reducida, finalmente, a la nada. Además, la personificación de la tierra, “tierra animada” (v. 8), contribuye a aclarar la idea de la muerte en vida del individuo, que ya desde el nacimiento apunta hacia la tumba.¹⁵ Los tercetos presentan la idea del desengaño, tópico puramente barroco reiterado por Quevedo. En el primero, la voz poética avisa de que la inocente vida, distraída y ciega, “tropezará con el mismo monumento” (v. 11), con la tumba. El segundo terceto es una comparación con el primero y presenta el tópico del hombre como navegante, que surca “divertido” (v. 12) el mar de su existencia hasta que la muerte, elidida en el último verso, aparece para llevárselo: “y, antes que piense en acercarse, llega” (v. 14).

El resto de poemas quevedianos que integro en este subgrupo ya no son sonetos, sino silvas o canciones.¹⁶ Pese a que la forma estrófica sea diferente, el estilo es semejante y, a partir de él, se alcanza la novedad en la materia tratada. En primer lugar, se analizará la canción titulada “El escarmiento”, cuyo primer verso es “¡Oh tú, que, inadvertido,

¹² En la poesía quevediana resulta habitual la relación jerárquica entre el tiempo y la muerte: las horas son obreras asalariadas a las órdenes de la muerte. Sobre esta idea, remito a Moreno Castillo (41-42).

¹³ Rey (1999, 293).

¹⁴ Clamurro (408) estima que este tópico descuella entre los poemas morales quevedianos.

¹⁵ Véase Moreno Castillo (98, nota 5-8) para una paráfrasis de esta complicada estrofa.

¹⁶ Utilizo la canónica edición de Blecua (1969) para el estudio de las silvas y canciones, pues no pertenecen a la musa *Polimnia*.

peregrinas”.¹⁷ Este poema no se encuentra inserto en la musa *Polimnia*, sino que aparece, en esta versión que se ha seleccionado, en la musa octava, *Calíope*.

Esta complicada composición alude ya a un interlocutor moral desde el primer verso: “¡Oh tú, que, inadvertido, peregrinas”. A diferencia de los casos anteriores, la voz poética no interpela a un hombre concreto, por su nombre, sino que menciona a un caminante de forma general a través de ese pronombre indeterminado. Es una canción que recoge los tópicos literarios predilectos de Quevedo en relación con la muerte para conminar a ese receptor lírico a que viva virtuosamente.¹⁸ Por lo tanto, ya son presentados unos personajes en un espacio determinado, en este caso un lugar hostil, una especie de *locus eremus*: “peña tosca y dura,/ que, de naturaleza aborrecida,/ invidia de aquel prado la hermosura” (vv. 11-13). Después, la voz poética ordena al peregrino que se detenga: “detén el paso y tu camino olvida,/ y el duro intento que te arrastra deja,/ mientras vivo escarmiento te aconseja!” (vv. 14-16). La primera estrofa de la canción es una exclamación retórica que ubica a los personajes en un espacio y que muestra la intención de la voz lírica: aconsejar al caminante. Hasta aquí el poema recrea de forma peculiar el motivo del epitafio, que en la poesía griega y en los epigramas latinos favorece la amonestación moral: el muerto da consejos al vivo para que no repita sus errores. Sin embargo, el poema quevediano entraña una paradoja: el muerto no ha fallecido y escarmienta mientras vive en una metafórica cueva.¹⁹ El protagonista es un personaje desengañado, próximo a la muerte. Se trata de un hombre retirado, biológicamente vivo pero muerto en una metafórica sepultura, que habla con el peregrino, con el caminante, para que no repita sus errores y aprenda. En la segunda estrofa se focaliza todavía más el espacio, se pasa de la sórdida y desdeñosa montaña a la oscura cueva: “En la que oscura ves, cueva espantosa,/ sepulcro de los tiempos que han pasado,/ mi espíritu reposa, dentro en mi propio cuerpo sepultado” (vv. 17-20). La cueva es el propio sepulcro que se compara con un cuerpo que ya se consume en sí mismo como si estuviese muerto, en una nueva referencia al tópico del cuerpo como sepulcro, tan recurrente en Quevedo. También se inserta otro tópico, el de la vida como guerra: “y gozo blanda paz tras dura guerra” (v. 26), en el que se expone la idea de que la vida del ser humano es un luchar constante contra sí mismo. A continuación figura una referencia al tópico del menosprecio de Corte: “hurtado para siempre a la grandeza,/ al envidioso polvo cortesano,/ al inicuo poder de la riqueza,/ al lisonjero adulador tirano” (vv. 27-30), apuntalado por la estructura anafórica, y que conduce al *beatus ille*. La voz poética no echa en falta las ventajas de los nobles porque ha aprendido que ellos tampoco pueden deslindarse de la muerte que llevan consigo mismos. En la tercera estrofa se inserta el tópico de los viajes marítimos y de los restos del barco naufragado colgados como exvotos. La novedad reside en que, en palabras de Moreno Castillo (105):

en este caso, no están en un templo o en una iglesia; el poeta, salvado del naufragio de este mundo, ha colgado los símbolos de los peligros que corrió en las paredes de su propia morada, considerada como templo del desengaño, para tener siempre ante sus ojos, como advertencia, el recuerdo de los males pasados.

Así, la voz poética menciona sus prendas: “Estas mojadas, nunca enjutas, ropas,/ estas no escarmentadas y deshechas/ velas, proas y popas” (vv. 33-35) como ofrenda a

¹⁷ Blecua (1969, 157-164). Remito al exhaustivo análisis de Moreno Castillo (100-118).

¹⁸ Esta idea la explora Moreno Castillo (101, nota 1).

¹⁹ Sobre el epitafio en la poesía barroca, consúltense los trabajos de Blanco y López Poza.

los dioses, que cuelga para acordarse de sus males pasados y no volver a caer en ellos: “lamentables despojos,/ desprecio del naufragio de mis ojos” (vv. 39-40).

La cuarta estrofa muestra la desazón del enunciador lírico al darse cuenta de lo efímero de la existencia humana y completar su desengaño espiritual. La muerte es una entidad ineludible que habita junto a la voz poética, y eso le desasosiega porque su devenir es algo incierto: “No lloro lo pasado,/ ni lo que ha de venir me da cuidado” (vv. 57-58). Todo posee un sentido negativo, en contraposición con los ideales estoicos, que invitan a vencer los miedos: “y mi loca esperanza, siempre verde,/ que sobre el pensamiento voló ufana,/ de puro vieja, aquí su color pierde,/ y blanca puede estar de puro cana” (vv. 59-62).

La siguiente estrofa presenta una situación paisajística. Comienza con una imagen arbórea: los fresnos, que representan el paso del tiempo porque permanecen incorruptos a sus inclemencias, beben la sangre de la guerra mientras el olmo y la vid se aman (vv. 65-68).²⁰ Después se menciona al ruiseñor como “Orfeo del aire” (v. 75), pero que en su canto le ofrece consuelo en su dolor al enunciador lírico (vv. 76-77), pues “el canto del ruiseñor es el lamento de Filomena” (Moreno Castillo, 111).

La sexta estrofa inserta el tópico de la navegación codiciosa, de la que el sujeto lírico, escarmentado, reniega tras padecer los males de la búsqueda del oro: “ni a Fortuna me entrego, con la codicia y la esperanza ciego,/ por cavar, diligente,/ los peligros precisos del Oriente;/ no de mi gula amenazada vive/ la fénix en Arabia, temerosa,/ ni a ultraje de mis leños apercibe/ el mar su inobediencia peligrosa” (vv. 87-94).

En la penúltima estrofa la voz poética se sosiega y, con serenidad, se dispone a esperar la inevitable llegada de la muerte: “Nací muriendo y he vivido ciego,/ y nunca al cabo de mi muerte llego” (vv. 111-112). Es una idea estoica, que Quevedo recupera entre los postulados senequistas: se nace con la muerte, por lo que resulta absurdo afligirse por ella. Además, el verso 104 merece una mención especial: “la alma, que anudada está en la vida”, pues esta idea platónica del nudo será expuesta por Quevedo en otras de sus composiciones.²¹ La estrofa final vuelve a aludir a su interlocutor, “¡Tú, pues, oh caminante, que me escuchas” (v. 113), para sintetizar las ideas principales que le ha planteado. Le pide que salga a recibir la muerte pues es imposible vencerla: “si pretendes salir con la victoria/ del monstruo con quien luchas,/ harás que se adelante tu memoria/ a recibir la muerte” (vv. 114-117). También le aconseja que deje de lado las riquezas y los tesoros, pues todos ellos son vanos ante la amenaza de la hora postrera: “Cánsate ya, ¡oh mortal!, de fatigarte/ en adquirir riquezas y tesoro;/ que últimamente el tiempo ha de heredarte,/ y al fin te dejarán la playa y oro” (vv. 123-126). Los versos finales resumen toda la composición. La voz poética aconseja al caminante en particular —y a la humanidad en general, ya que “El escarmiento” no deja de ser un himno con un afán globalizador— que viva en virtud consigo mismo, ya que la muerte también lo está royendo a él mismo: “Vive para ti solo, si pudieres;/ pues sólo para ti, si mueres, mueres” (vv. 127-128). El carácter sentencioso se potencia con la reiteración de la palabra “mueres” con que se cierra el poema, pero también por el contenido antitético de los términos que inician y concluyen la máxima a modo de epifonema (“Vive”/ “mueres”).

Otro poema que se puede encuadrar dentro de este subgrupo es la silva titulada “El reloj de sol”, cuyo primer verso es “Ves, Floro, que, prestando la Arismética”.²² La composición comienza con una interrogación retórica en la que ya se introduce al

²⁰ Véase el trabajo de Egido sobre el motivo de la vid y el olmo.

²¹ Por ejemplo en “Desata de este polvo y de este aliento/ el nudo frágil en que está animada” (Quevedo 1999, 214, vv. 9-10); y “espíritu en miserias anudado” (Quevedo 1999, 246, v. 11).

²² Blecua (1969, 273-274).

interlocutor moral, “Floro” (v. 1), a quien la voz poética tratará de aleccionar. Continúa con una imagen matemática mediante la mención de la “Arismética” (v. 1) y la “Geometría” (v. 2). Se muestra el paso del tiempo y la puesta de sol desde un punto de vista puramente científico: se mencionan los números (“números a la docta Geometría”, v. 2), la línea del ocaso (“¿Ves por aquella línea, bien fijada”, v. 4) y la velocidad (“del sol la velocísima hermosura”, v. 6).²³ Después la voz poética lanza otra pregunta retórica, cuestionándose si de verdad Floro se complace en conocer cuánto vive y el paso del tiempo: “¿Agradeces curioso/ el saber cuánto vives,/ y la luz y las horas que recibes?” (vv. 8-10), para terminar con una metáfora solar con la que se identifica la voz poética, pues el ocaso del sol se vincula con la cercanía del fin de su trayectoria vital: “pues tu vida, si atiendes su doctrina,/ camina al paso que su luz camina” (vv. 15-16). Finalmente, el enunciador lírico vuelve a interpelar a su receptor moral: “No cuentes por sus líneas solamente las horas, sino lógrelas tu mente” (vv. 17-18); esto es, exhorta a su interlocutor a que no se limite a utilizar el reloj solo para llevar el cómputo de las horas que pasan, sino para aprovechar moralmente esas horas de vida.²⁴ Los versos finales son totalmente desoladores y reivindican esta idea en torno a la muerte, pues la última hora que marque el reloj será la de la llegada de la “sombra” que le arrebatará su vida: “desde un número en otro tu camino/ corres, y pasajero/ te aguarda sombra el número postrero” (vv. 24-27). En síntesis, Floro está sujeto a la misma ley científica que el reloj de sol, por lo que su interlocutor le aconseja que exprima cada segundo de vida antes de que la muerte lo arrebatase.²⁵

La última silva quevediana incluida entre los poemas con “Receptores propios” es la que lleva por verso primero “Estas que veis aquí pobres y oscuras”.²⁶ La complejidad de esta silva es formal, pues el contenido es diáfano: la voz poética encuentra un sepulcro de un monarca, que induce una reflexión acerca de lo importante en la vida humana: la virtud del individuo, pues ni siquiera los poderosos pueden eludir el poder igualatorio de la muerte.²⁷ Esta composición entraría dentro de lo que Rey (1995, 115-117) denominó poemas de “dos destinatarios”. En ellos, la voz poética alude a un destinatario general, en este caso, un *vosotros*, la humanidad; sin embargo, en un momento del poema interpela a otros, concretamente a la muerte con numerosas exclamaciones retóricas (vv. 23-44).

La silva comienza evocando al tópico clásico de las ruinas en relación con el paso del tiempo, que corroe las piedras, a través de la técnica de la *evidentia*: “Estas que veis aquí pobres y oscuras/ ruinas desconocidas,/ pues aun no dan señal de lo que fueron;/ estas piadosas piedras más que duras,/ pues del tiempo vencidas,/ borradas de la edad, enmudecieron” (vv. 1-6). Después la voz poética menciona unos “güesos” (v. 9) que pertenecieron a una persona ilustre. Era un rey, que se identifica por metonimia (“Tuvo cetro temido”, v. 13), pero ahora está sepultado y ya no es poderoso. La evocación se sustenta en el tópico del *Ubi sunt?*, aunque cabría apreciar posibles alusiones a la idea del menosprecio de la Corte: “¡y verla agora abierta,/ palacio, cuando mucho, ciego y vano/ para la ociosidad de vil gusano!” (vv. 18-20). Acto seguido el poema se quiebra (vv. 23-44), y la voz lírica deja de apuntar a un interlocutor moral para hacer un alegato en favor de la muerte a través de exclamaciones retóricas: “¡Oh muerte, cuánto mengua en tu

²³ Sobre esta idea espacio-temporal del poema, más próxima a las ciencias, véase Gargano (189-193).

²⁴ Este imperativo estoico de aprovechar virtuosamente la vida lo estudia Veyne (87).

²⁵ Sobre el nombre del protagonista de la silva y el paso del tiempo, véase Gargano (193).

²⁶ Blecua (1969, 275-277).

²⁷ Sobre esta idea y en comparación con un soneto de Saavedra Fajardo, consúltese el estudio de Díez de Revenga, en el que se analizan las concomitancias de ambas composiciones bajo el motivo temático de las ruinas, el emblema de la calavera y el tópico de la *vanitas*, junto a la mención de otros escritos de diferentes autores del Siglo de Oro.

medida/ la gloria mentirosa de la vida!” (vv. 23-24). Se presenta en estos versos el poder de la muerte para alcanzar a todo tipo de personas, sin que siquiera las más poderosas puedan escapar. Son un conjunto de ideas que se podrían considerar enmarcadas en el *contemptus mundi*, esto es, la vanidad de los bienes terrenales y lo efímero de la existencia ante la capacidad destructora del tiempo que termina segando la muerte. El poema continúa, y el enunciador lírico vuelve a apuntar a su interlocutor: “Mirad aquí el terror a quien sirvieron” (v. 45). Deja de lado las alabanzas a la muerte para seguir enseñando a su receptor poético principal: el género humano. Utiliza el recurso de la ironía en relación con tópicos clásicos como la *aurea mediocritas* o la navegación codiciosa, para mostrar lo que no se debe hacer: “Id, pues, hombres mortales;/ id, y dejaos llevar de la grandeza/ y émulos a los tronos celestiales,/ vuestra naturaleza/ desconoced, dad crédito al tesoro,/ fundad vuestras soberbias en el oro” (vv. 52-57); “Solicitud los mares,/ para que no os escondan los lugares” (vv. 66-67). Todas estas ideas se sintetizan con el *exemplum* final, que no es otro que la propia imagen del monarca enterrado al que la voz poética se refería al principio de la composición: “Vivo en muerte lo muestra/ este que frenó el mundo con la diestra;/ [...] y en nuevas formas va peregrinando/ del alta majestad que tuvo ajenas” (vv. 84-94). La metáfora del rey y de sus riquezas vanas a la hora de la muerte ejemplifica lo absurdo que es poseer bienes materiales en la vida terrenal. La voz lírica ofrece un consejo en los últimos dos versos: “Reina en ti propio, tú que reinar quieres,/ pues provincia mayor que el mundo eres” (vv. 95-96), con probables ecos del tópico del hombre como microcosmos o universo pequeño, aunque aquí el imperio moral del individuo sobre sí mismo le haría mayor que el propio mundo. Nuevamente, persiste la virtud personal como medio para afrontar sin titubeos la llegada implacable de la muerte.

En todos los casos analizados, figura una mención concreta a un destinatario humano, con independencia de su posición en el poema. Resulta indiferente si se trata de un nombre propio (Floro, Licas, etc.) o de un pronombre con afán totalizador: *tú, vosotros*, que apele a la humanidad entera. El interlocutor moral es alertado para que atienda a su consejero y enmiende sus costumbres perniciosas.

Receptores impropios

Siguiendo la ya mencionada terminología de Luján Atienza (1999, 238), los poemas caracterizados por la presencia de receptores impropios serían aquellos en los que la voz poética no se dirige a una persona física, terrenal, sino que alude a conceptos abstractos como el tiempo, la muerte o Dios, pero no ya para aleccionarlos. La diferencia radica en que la entidad física y tangible deja paso a un ente abstracto e ideal.

Un poema que se puede adscribir a este subgrupo es “Ven ya, miedo de fuertes y de sabios”.²⁸ Este soneto comienza con una apelación directa, un apóstrofe violento: “Ven ya” (v. 1), y se dirige metafóricamente a la muerte: “miedo de fuertes y de sabios” (v. 1). Se presenta el carácter totalizador de su poder, ya que la temen hasta los más poderosos. Los siguientes versos de este primer cuarteto presentan una ambientación pagana, con la idea del cuerpo temeroso, en tanto que perecedero, “huya el cuerpo indignado con gemido” (v. 2), una probable reminiscencia de la *Eneida* de Virgilio; y una mención especial al Leteo, río del olvido de la mitología clásica, del que beben los labios del protagonista para olvidar: “debajo de las sombras, y el olvido/ beberán por demás mis secos labios” (vv. 3-4).²⁹ El segundo cuarteto presenta el ya mencionado tópico del *Ubi sunt?*, con el recuerdo de “los Curios y los Fabios” (v. 5), sinécdoque de linajes poderosos

²⁸ Rey (1999, 214).

²⁹ Para una explicación pormenorizada de estos versos remito a Rey (1999, 215, notas 2-4).

de la antigua Roma. Igualmente, la perífrasis metafórica sobre el héroe macedonio apunta hacia Alejandro Magno que, pese a su poder, tampoco pudo escapar del dominio de la muerte: “y no pesa una libra, reducido/ a cenizas, el rayo amanecido/ en Macedonia a fulminar agravios” (vv. 6-8). En el primer terceto se muestra, a través de una imagen metafórica, la idea platónica de la vida como nudo que se desata para liberar el alma y permitirle cobrar vuelo: “Desata de este polvo y de este aliento/ el nudo frágil en que está animada/ sombra que sucesivo anhela el viento” (vv. 9-11).³⁰ En el último terceto la voz poética se lamenta de la tardanza de la muerte por medio de una interrogación retórica, y se angustia porque ya le está pagando a la tumba (a la muerte) la deuda pendiente, su propia vida: “¿Por qué emperezas el venir, rogada,/ a que me cobre deuda el monumento,/ pues es la humana vida larga y nada?” (vv. 12-14).³¹

El siguiente poema que analizo dentro de este grupo es el conocido soneto “¡Cómo de entre mis manos te resbalas!”.³² La composición comienza con una exclamación retórica cuyo destinatario aparece en el verso segundo: “¡Oh, cómo te deslizas, edad mía!”. Sin embargo, el destinatario es dual, pues en los dos siguientes versos se interpela a la muerte: “Qué mudos pasos traes, ¡oh muerte fría!./ pues con callado pie todo lo igualas” (vv. 3-4).³³ En el segundo cuarteto la voz poética ya solo se dirige a la muerte, que escala un metafórico y débil muro de tierra, que no es otro que la vida, el hombre hecho de polvo y abocado a quedar reducido a polvo según la caracterización bíblica: “Feroz, de tierra el débil muro escalas” (v. 5).³⁴ Igualmente, se alude al alma escapando con sus alas hacia el mundo etéreo: “mas ya mi corazón del postrer día/ atiende el vuelo, sin mirar las alas” (vv. 7-8). En el primer terceto el enunciador lírico se lamenta de su condición de mortal, pues no puede dejar de pensar en su hora postrera: “¡Oh condición mortal, oh dura suerte!/ Que no puedo querer vivir mañana/ sin la pensión de procurar mi muerte” (vv. 10-11). En la última estrofa, la voz poética llega a una conclusión: “Cualquier instante de la vida humana/ es nueva ejecución” (vv. 12-13); es decir, el tiempo y las horas como subordinados de la muerte, siguiendo sus instrucciones como lacayos y ejecutando sus mandatos. Finalmente, el poema termina con una enumeración trimembre, realzada por la repetición anafórica: “cuán frágil es, cuán mísera, cuán vana” (v. 14). La materia se va desvaneciendo entre las manos de la voz poética; es un final circular, que apunta directamente al inicio de la composición y a ese resbalar del tiempo, que el sujeto lírico no es capaz de detener.

Otro poema que podría analizarse en la modalidad de “Receptores impropios” es “Bien te veo correr, tiempo ligero”, perteneciente a *Urania*, la musa religiosa quevediana.³⁵ En este soneto, la voz poética se dirige directamente a su interlocutor en el primer verso: el tiempo (v. 1). Los demás versos del primer cuarteto recrean el tópico de la vida como navegación, que surca los anchos mares de la existencia a gran velocidad, pero desaparece sin dejar huella: “cual por mar ancho despalmada nave,/ a más volar, como saeta o ave/ que pasa sin dejar rastro o sendero” (vv. 2-4). En el segundo cuarteto el foco se pone sobre el propio enunciador poético, que decide, “tinto de manchas y de

³⁰ Sobre esta imagen platónica del alma cobrando vuelo, acúdase a Schwartz y Arellano (97).

³¹ Véanse Deyermond (146) y Balcells (83) sobre la idea petrarquista de la muerte como entidad cobradora en vida.

³² Rey (1999, 225).

³³ Rey (1995, 115-117) denomina a este tipo de composiciones “poemas de dos destinatarios”, puesto que se apela a dos entidades, en este caso, al tiempo (edad) y a la muerte, dualidad que suele presentarse de forma simultánea en la literatura de Quevedo en torno a la muerte.

³⁴ Sobre el “muro”, presente también en el célebre soneto “Miré los muros de la patria mía”, véase Fernández Mosquera y Azaustre, ya que es un recurso que Quevedo incorpora en algunos poemas.

³⁵ Bleuca (1969, 195-196).

culpas” (v. 6), esperar “el día postrero” (v. 8), a sabiendas de que es necesario que se limpie: “es forzoso que me limpie y lave” (v. 7). Es decir, se ve en la obligación de depurar sus pecados, pero prefiere aguardar hasta el día de su muerte. En el primer terceto la voz poética se muestra incierta, porque no sabe cuándo llegará su muerte: “Este [su día postrero, la muerte] no sé cuándo vendrá” (v. 9), aunque se da cuenta de que “es ya quizá llegado/ y antes será pasado que creído” (vv. 10-11). El rápido avance temporal implica que la muerte lo acometerá pronto, pero ya es consciente de que está muriendo en vida. Finalmente, en el último terceto se encomienda a Dios: “Señor, tu soplo aliente mi albedrío” (v. 12),³⁶ para finalmente pedirle que limpie su alma de pecados y lo reconforte ante la venida de la muerte: “y limpie el alma, el corazón llagado/ cure, y ablande el peño endurecido” (vv. 13-14).

El último poema sobre la muerte que comentaré en este subgrupo es la silva titulada “El reloj de arena”, perteneciente a la musa octava, *Calíope*, y cuyo primer verso es “¿Qué tienes que contar, reloj molesto”.³⁷ Como ocurre en otras composiciones analizadas, la voz poética interpela desde el primer momento a su receptor lírico, en este caso, el reloj, símbolo barroco por excelencia del paso del tiempo: “reloj molesto” (v. 1). La interrogación retórica llega hasta el verso sexto, y en ella se intercala el tópico de la vida como camino, que recuerda a otros poemas ya analizados: “en un camino que es una jornada” (v. 4). Se presenta a continuación el instrumento de medición del tiempo, la arena: “Que, si son mis trabajos y mis penas,/ no alcanzarás allá, si capaz vaso/ fueses de las arenas/ en donde el alto mar detiene el paso” (vv. 7-10). La hipérbole pondera la magnitud del dolor de la voz poética, para el cual no existe recipiente capaz de abarcarlo, tomando como referencia la arena que alberga el reloj. La voz poética le pide que no le dé cuenta del tiempo que pasa, porque eso acarrea la cercana venida de la muerte: “Deja pasar las horas sin sentir las,/ que no quiero medirlas,/ ni que me notifiqués de esa suerte/ los términos forzosos de la muerte” (vv. 11-14). La primera parte remata con un alegato; le pide al tiempo que no le importune con su correr ligero, ante la perspectiva ineludible de la muerte: “que harto tiempo me sobra/ para dormir debajo de la tierra” (vv. 17-18). En la segunda parte, la voz lírica introduce transitoriamente la materia amorosa, que se abandonará en los compases finales del poema. Le dice al tiempo que, si insiste en contar los segundos, rápido descansará: “Pero si acaso por oficio tienes/ el contarme la vida,/ presto descansarás” (vv. 19-21), pues su corazón está alimentado por la pena, debido al desdén de la dama: “que los cuidados/ mal acondicionados,/ que alimenta lloroso/ el corazón cuitado y lastimoso” (vv. 21-24). La voz poética arde en llamas amorosas, que consumen su sangre, y eso la acerca a la muerte: “y la llama atrevida/ que Amor, ¡triste de mí!, arde en mis venas/ (menos de sangre que de fuego llenas),/ no sólo me apresura/ la muerte, pero abréviame el camino” (vv. 25-29). Así, de esta manera, se acerca a la tumba: “con pie doloroso,/ mísero peregrino,/ doy cercos a la negra sepultura” (vv. 30-32). Los últimos cuatro versos presentan una conclusión, espoleada por la gradación intensificadora del verso 34, que se apuntala con una estructura tripartita en la que descuella la reiteración anafórica de un adverbio que insiste en la inmediatez de la muerte: “ya sé, ya temo, ya también espero”. La voz poética conoce su fin y lo teme, pero lo espera de una manera resignada. Finalmente, los últimos dos versos en estructura bimembre reafirman la idea de que el hombre es un tiempo desbocado que avanza hasta el fin: “que he de ser polvo, como tú, si muero,/ y que soy vidrio, como tú, si vivo” (vv. 35-36). La voz poética termina fundiéndose con el instrumento, en la medida en que

³⁶ En este caso también aparece más de un destinatario: al tiempo (primer cuarteto) habría que sumarle Dios, en el último terceto.

³⁷ Blecua (1969, 270-272).

comparte los mismos materiales de fabricación. El reloj de arena, cuyo interior es polvo que cae y se amontona, en representación de un tiempo que no volverá, contrasta con el exterior, un vidrio que contiene la vida que se va consumiendo por dentro. El cristal y la arena apuntan a la fragilidad de la vida humana y a su condición de mero “polvo”, con resonancias bíblicas en ambos casos.

Como se puede apreciar, en este tipo de composiciones se produce un cambio en el interlocutor con respecto al primer grupo de los “Receptores propios”: en estos poemas, la voz lírica ya no se dirige hacia una persona real ni hacia el conjunto de la humanidad, sino que apela a un ente abstracto, supraterráneo, inalcanzable, como puede ser la muerte, el tiempo o Dios.

POEMAS ÍNTIMOS

Si los “Poemas-apóstrofe” se caracterizan porque en ellos la voz poética apela directamente a un interlocutor, en los que denomino “Poemas íntimos” la función del enunciador lírico es bien distinta. En ellos, el sujeto poético describe la llegada de la muerte. A diferencia de los del primer grupo, ya no se dirige a alguien o a algo, sino que presenta una situación personal propia, en relación con el paso del tiempo y/o la inexorable llegada de la muerte. Cabe distinguir también ahora dos subgrupos fundamentales: “Poemas reflexivos” y “Poemas emocionales”.

Poemas reflexivos

Empleo el título de “Poemas reflexivos” para reunir un conjunto de composiciones en las que la voz poética establece una meditación racional a propósito de la llegada de la muerte, con resonancias senequistas: la resignación del sabio ante lo que es inevitable y la búsqueda de la virtud para afrontar de la mejor manera posible la venida de la muerte.³⁸ La voz poética puede denotar cierto temor humano, pero la razón le ayuda a sobrellevarlo, pues se ha preparado intelectualmente para la llegada de la muerte.

El primer poema que será analizado en este subgrupo es “Todo tras sí lo lleva el año breve”.³⁹ Es un canto estoico aleccionador que se sintetiza con el epifonema final: “Mas si es ley y no pena, ¿qué me aflijo?” (v. 14). La voz poética se está quejando de la inoportuna venida de la muerte, que la inquieta y acobarda, pero al final del soneto se da cuenta de que, al ser algo irremediable, de nada sirve quejarse. El primer cuarteto muestra el paso del tiempo enmarcado por el tópico virgiliano del *tempus fugit*. El tiempo, como un ciclón, arrasa todo lo que encuentra a su paso y lo inclina hacia la muerte: “Todo tras sí lo lleva el año breve/ de la vida mortal, burlando el brío/ al acero valiente, al mármol frío,/ que contra el tiempo su dureza atreve” (vv. 1-4). Cabe destacar la estructura bimembre del verso tercero, mediante sendos recursos metonímicos (acero y mármol), pues hiperboliza la ferocidad de la muerte, que nos inclina hacia la tumba. El segundo cuarteto presenta la idea senequista del *cotidie morimur*, esto es, el ser humano comienza su camino hacia la muerte nada más nacer: “Antes que sepa andar, el pie se mueve/ camino de la muerte” (vv. 5-6).⁴⁰ Esta imagen se acentúa con la metáfora clásica de la vida como un río que desemboca en el mar de la muerte: “mi vida oscura, pobre y turbio

³⁸ Blüher (1979, 301) sintetiza estas ideas: “trois aspects jouent un rôle prépondérant dans la réflexion néo-stoïcienne de Quevedo: la connaissance de soi, l’idée de la désillusion (*desengaño*) et la pensée de la mort”.

³⁹ Rey (1999, 221).

⁴⁰ Sobre el tópico del *cotidie morimur*, véase Blüher (1983, 444).

río/ que negro mar con altas ondas bebe” (vv. 7-8).⁴¹ En el primer terceto aparece el recurrente tópico de la vida como jornada que se recorre, dinamitada por la movilidad exultante de la vida: “Todo corto momento es paso largo/ que doy a mi pesar en tal jornada,/ pues, parado y durmiendo, siempre aguijo” (vv. 9-11). La última estrofa es, como se dice en el epígrafe, “una sentencia senequista”. La voz poética se desengaña y constata que lamentarse no vale de nada, pues no podrá poner solución a los problemas ocasionados por la muerte. La pregunta retórica con la que concluye enmarca esta idea: “Breve suspiro y último y amargo/ es la muerte, forzosa y heredada./ Mas si es ley y no pena, ¿qué me aflijo?” (vv. 12-14). El enunciador lírico se da cuenta, racionalmente, de que carece de sentido importunarse por la llegada de la muerte, ya que es algo ineludible con lo que se convive diariamente.

Otro poema que diserta sobre la manera de afrontar la llegada de la muerte es “¿Qué otra cosa es verdad sino pobreza”.⁴² En el primer cuarteto la voz poética enseña la fragilidad de la existencia humana, que se reduce a pobreza. El desapego de los bienes materiales es una idea estoica que preconiza Quevedo y que se reafirma en los versos tercero y cuarto: “Los dos embustes de la vida humana,/ desde la cuna, son honra y riqueza”. En la segunda estrofa se muestra el poder devastador del tiempo, que, como una Parca de la mitología clásica, devana la vida humana: “El tiempo, que ni vuelve ni tropieza,/ en horas fugitivas las devana” (vv. 5-6), mientras la fortuna se desbarata con el paso del tiempo: “y en errado anhelar, siempre tirana,/ la Fortuna fatiga su flaqueza” (vv. 7-8). El primer terceto muestra la idea senequista de que la muerte vive “callada” en el ser humano, pues pasa inadvertida: “Vive muerte callada y divertida/ la vida misma” (vv. 9-10). Tesis que se reafirma con la imagen bélica de la salud y la guerra, pues, mientras el hombre se siente sano, se va muriendo: “la salud es guerra/ de su propio alimento combatida” (vv. 10-11). El último terceto muestra la ingenuidad del hombre, y vuelven a aparecer los postulados senequistas: el ser humano no muere solamente cuando la vida cae en la tierra, es decir, cuando se le entierra; pues él ya vive muriendo: “Que en tierra teme que caerá la vida/ y no ve que, en viviendo, cayó en tierra” (vv. 13-14). Moreno Castillo (76) sintetiza esta idea: “se mezcla el tema típicamente quevediano de la vida como muerte con el de la vanidad de los bienes mundanos —honra y riqueza— y el de la esclavitud del ambicioso a la Fortuna”.

Otro soneto similar es el soneto “Si no temo perder lo que poseo”.⁴³ El primer cuarteto es una oda estoica al desapego de los bienes materiales; el sabio debe estar preparado ante la destructividad de la fortuna y la constatación de que esas riquezas son fútiles: “Si no temo perder lo que poseo/ ni deseo tener lo que no gozo,/ poco de la Fortuna en mí el destrozo/ valdrá cuando me elija, actor o reo” (vv. 1-4).⁴⁴ El segundo cuarteto vuelve a insistir en la idea de que la virtud solo se alcanza mediante la resignación y el rechazo de lo que no es necesario. El deseo se ha subordinado a la razón, y la voz lírica ha aprendido a dominar sus emociones: “Ya su familia reformó el deseo./ No palidez al asunto, o risa al gozo/ le debe de mi edad el postrer trozo” (vv. 5-7); incluso le es indiferente la tardanza de la muerte: “ni anhelar a la Parca su rodeo” (v. 8). El primer terceto reafirma los postulados estoicos: “Sólo ya el no querer es lo que quiero” (v. 9), con una políptoton que juega con la afirmación y la negación de la voluntad del sujeto; y

⁴¹ Recuérdense los famosos versos de Manrique (116): “Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar en la mar,/ que es el morir”. Quevedo recupera esta idea, renovándola, ya que en su soneto el mar no es un mero agente pasivo que recibe la vida del río, sino que lo bebe directamente, absorbe la vida.

⁴² Rey (1999, 233).

⁴³ Rey (1999, 237).

⁴⁴ Para una posible paráfrasis de este primer cuarteto remito a Moreno Castillo (78).

se insiste en la idea de la muerte como cobradora: “cobre el puesto la muerte, y el dinero” (v. 11). El último terceto es una conclusión serena de la prevención que el enunciador lírico ha ofrecido sobre la vida y la muerte. Se expone una novedosa metáfora a través del término “promesas”, que aluden a algún bien material del que la voz poética desconfía: “A las promesas miro como a espías” (v. 12). El penúltimo verso recuerda la nota senequista tan recurrente en Quevedo de que se muere a medida que se vive: “morir al paso de la edad espero” (v. 13); una muerte que el sujeto poético está dispuesto a esperar serenamente, mientras aguarda que el metafórico paso del tiempo, representado por los días, actúe sobre él: “Pues me trujeron, llévenme los días” (v. 14).

El último soneto que se comentará entre los “Poemas reflexivos” es “Ya formidable y espantoso suena”.⁴⁵ Nuevamente, el epígrafe ya es revelador: “Conoce la diligencia con que se acerca la muerte, y procura conocer también la conveniencia de su venida y aprovecharse de ese conocimiento”. El primer cuarteto presenta una imagen lóbrega, a través de una gama cromática oscura que denota la negatividad de la llegada de la muerte a través de un léxico sombrío: “formidable”,⁴⁶ “espantoso” (v. 1), “postrer día” (v. 2), “última hora”, “negra”, “fría” (v. 3), “temor” y “sombras” (v. 4). Sin embargo, en el segundo cuarteto la voz poética quiebra las notas negativas asociadas a la muerte y se congratula de su llegada. La imagen del “traje de dolor” (v. 5), a través de la paronomasia en ausencia por *color*, suscita la idea de una muerte engalanada, que acerca su presencia al lector, mientras cortésmente envía paz serena y descanso agradable. La venida de la muerte se define como algo positivo, pues “más tiene de caricia que de pena” (v. 8). El primer terceto es una interrogación retórica en la que se interpela al temor como causante de los males asociados a la muerte: “¿Qué pretende el temor desacordado/ de la que a rescatar, piadosa, viene/ espíritu en miserias anudado?” (vv. 9-11). Nuevamente, se juega con la imagen del nudo que ciñe la vida al cuerpo humano. La muerte, según la voz poética, tiene un papel liberador, y su actuación sirve para desatar al espíritu y que sea libre. La última estrofa concluye con esta idea positiva en torno a la muerte, un ente fáctico que actúa en provecho de la humanidad: “Llegue rodada, pues mi bien previene,/ hálleme agradecido, no asustado;/ mi vida acabe y mi vivir ordene” (vv. 12-14). Es un poema que rompe con el horizonte de expectativas al que apunta el primer cuarteto a través de las expresiones negativas. Aparentemente, la muerte debería ser algo negativo, y así es como aparece asociada en el primer cuarteto a través de un léxico fúnebre; sin embargo, estas ideas se truncan en las tres estrofas siguientes, en las que se abraza la venida de la muerte como un hecho positivo y liberador.

Aparte de los sonetos mencionados, dos silvas quevedianas podrían enmarcarse en este grupo. La primera es “Cuando me vuelvo atrás a ver los años”,⁴⁷ perteneciente a la musa novena, Urania. Los primeros seis versos ya presentan tópicos puramente barrocos. En primer lugar, aparece el paso del tiempo a partir del *tempus fugit* virgiliano. La voz poética mira retrospectivamente hacia el pasado con un deje de amargura: “Cuando me vuelvo atrás a ver los años/ que han nevado la edad florida mía” (vv. 1-2). Esta idea se acentúa en los versos siguientes, ya que, al haber alcanzado un desencanto espiritual, el enunciador lírico se siente en paz consigo mismo: “cuando miro las redes, los engaños/ donde me vi algún día,/ más me alegro de verme fuera dellos,/ que un tiempo me pesó de padecellos” (vv. 3-6). Estas alusiones a la velocidad temporal y al huir de una vida que no regresará se subrayan continuamente: “Pasa veloz del mundo la figura,/ y la muerte los pasos apresura;/ la vida nunca para, ni el tiempo vuelve atrás la anciana cara”

⁴⁵ Rey (1999, 246).

⁴⁶ Como dice Rey (1999, 246), con el valor de ‘temible’, como *formidabilis*.

⁴⁷ Blecua (1969, 174-175).

(vv. 7-10). Los siguientes versos refuerzan estas aseveraciones de la fragilidad de la vida humana y del huir temporal, y vuelven a aparecer tópicos recurrentes en este tipo de poesía sobre la muerte, como el de la vida como camino, el de la cuna y la sepultura o el de la vida como jornada, que transcurre en un solo día desde el nacimiento (oriente) hacia el ocaso (muerte): “Nace el hombre sujeto a la fortuna,/ y en naciendo comienza la jornada/ desde la tierna cuna/ a la tumba enlutada;/ y las más veces suele un breve paso/ distar aqieste oriente de su ocaso” (vv. 11-16). Los siguientes versos son un homenaje al *carpe diem* horaciano: “el necio mancebo/ que corona de flores su cabeza” (vv. 17-18). Se trata, según Moreno Castillo (139, nota 18), de un “símbolo de la entrega a los placeres y a la fruición del instante”. Sin embargo, no por ello deja de ser “necio”, dado que se entrega a ensoñaciones pasajeras y banales. El pareado final reitera una conclusión grata a los postulados filosóficos de Séneca: “pues si la vida es tal, si es de esta suerte,/ llamarla vida agravio es de la muerte” (vv. 21-22). Llamar vida a la propia vida es injuriar a la muerte, pues la vida es ya en sí misma muerte y merece ser nombrada como tal.

El último poema es la silva “Quién dijera a Cartago”.⁴⁸ Se trata de uno de los poemas quevedianos más representativos del tópico clásico del *Ubi sunt?*, ya que rememora ciudades emblemáticas pero también personas poderosas que sucumbieron ante el poder avasallador de la muerte. Las primeras ciudades aparecen englobadas en diversas interrogaciones retóricas (vv. 1-12), que denotan la incertidumbre y la incredulidad de la voz poética ante el efecto infausto del paso del tiempo. La primera ciudad a la que se alude es Cartago (v. 1), poderosa en la antigüedad pero ya reducida a cenizas (vv. 2-3): “¿Quién dijera a Cartago/ que, en tan poca ceniza, el caminante,/ con pies soberbios, pisaría sus muros?”. Lo mismo ocurre con Troya (v. 5) y la arrogante Jerusalén (v. 8), ciudades que parecían invencibles pero fueron sometidas por el devenir temporal. También se menciona Roma (v. 10) y a los grandes personajes de la historia romana: “con tanto César, Mario, Bruto y Decio” (v. 12). Todas estas ciudades y todos sus poderosos gobernantes fueron destruidos por la pertinaz e incombustible presencia de la muerte. Cabría también mencionar el tópico clásico de las ruinas desmoronadas, con una presencia relevante en la literatura barroca. Tras las interrogaciones retóricas la voz poética hace un reflexión filosófica: “Y ya de tantas vanas confianzas/ apenas se defiende la memoria/ de las oscuras manos del olvido” (vv. 13-15); es decir, el recuerdo metonímico de esas ciudades no puede defenderse de las inclemencias del olvido, que todo lo arrasa. Las exclamaciones retóricas que siguen demuestran la desesperación de la voz poética ante la efímera gloria de la terrenal vida: “¡Qué burladas están las esperanzas/ que así se prometieron tanta gloria!/ ¡Cómo se ha reducido/ toda su fama a un eco!” (vv. 16-19). El protagonismo del tópico del *Ubi sunt?* se prolonga cuando se pone en tela de juicio el papel histórico de la heroica ciudad valenciana: “Adonde fue Sagunto es campo seco:/ contenta está con yerba aquella tierra,/ que al cielo amenazó con ira y guerra” (vv. 20-22); y se menciona a través de una paronomasia a la pareja “Creso y Craso” (v. 23), figuras simbólicas, según Moreno Castillo (152), de la riqueza material en vida.⁴⁹ Posteriormente la voz poética nombra a los príncipes de Macedonia y Persia, cuyos restos, otrora poderosos, descansan blanquecinos: “De Alejandro y Darío/ duermen los blancos huesos sueño frío:/ porque con todo juega la Fortuna/ cuanto ven en la tierra sol y luna” (vv. 25-28). Finalmente, en la última parte del poema, el enunciador lírico “se aplica a sí mismo la lección de desengaño y de fugacidad que se desprende de lo anterior” (Moreno Castillo, 149). Es una síntesis estoica, pues en cada momento el ser humano muere, y

⁴⁸ Blecua (1969, 178-179).

⁴⁹ Cabría proponer también que el sonido de la paronomasia “cras” evoca un adverbio en desuso que significaba ‘mañana’. El devenir temporal también se manifiesta en estos recursos y en la selección léxica.

cada instante de la existencia supone un renacer: “tengo tantas vidas/ como tiene momentos cada un año” (vv. 30-31). Agradece a la muerte, aunque con cierto temor, el haberle enseñado cómo aprovechar los minutos de su vida: “agradezco a la muerte,/ con temor excesivo,/ todas las horas que en el mundo vivo” (vv. 34-36), porque más vale aceptar su llegada de una manera resignada que pasar la vida contando los minutos y las horas “en temores de perdellas” (v. 38). Como se puede comprobar, en este último poema vuelven a aparecer las ideas que definen a este subgrupo de “Poemas reflexivos”: la exposición de un problema por parte de la voz lírica y la consiguiente reflexión.

La voz poética no alecciona, no se dirige a ningún interlocutor moral para señalar sus perniciosas costumbres: simplemente, describe de una manera racional y sosegada la llegada de la muerte. El enunciador es el propio protagonista del poema, que se ve afectado por el paso del tiempo y la amenaza constante de la muerte; sin embargo, su preparación espiritual le permite afrontar su llegada de una forma serena, tranquila y resignada. Se pueden apreciar de forma evidente las ideas estoicas, destiladas mediante un alambique senequista que caracteriza en gran medida la poesía moral de Quevedo.

Poemas emocionales

El último grupo de poemas de Francisco de Quevedo sobre la muerte, el de los “Poemas emocionales”, no postula una reflexión únicamente racional acerca de la llegada de la muerte. En ellos se exageran los sentimientos, y el temor de la voz poética ante la diligente llegada de la muerte se traslada al lector, generando una sensación de desasosiego total. Cabe incidir en que estos poemas muestran lo que algunos críticos, como Rey (1995, 106, 129) o Navarro de Kelley (52-58), entre otros, denominaron las contradicciones de Quevedo.

El primer poema que será analizado dentro de este subgrupo es el conocido soneto “¡‘Ah de la vida’! ¿Nadie me responde?”.⁵⁰ El inicio es paradójico y anticlimático (v. 1). El uso de una expresión coloquial, utilizada al llegar a una casa para llamar a su dueño pero apuntando aquí hacia la ausencia de vida, sorprende en un poema de materia moral, donde el registro culto y el léxico elevado son norma. La ruptura de expectativas favorece la reacción a un lector al que el conceptismo apela siempre como cómplice en el desentrañamiento del sentido del poema.⁵¹ En este primer cuarteto destacan la sustantivación del adverbio “antaños” (v. 2) y las personificaciones de la “Fortuna” (v. 3) y las “horas” (v. 4). La voz poética trastoca el lenguaje para expresar el veloz paso del tiempo. El segundo cuarteto enfatiza las ideas propuestas en el primero: el enunciador lírico muestra su desconcierto a través de una ingenua exclamación retórica, pues no comprende hacia dónde huye su vida: “¡Que sin poder saber ni cómo, ni adónde,/ la salud y la edad se hayan huido!” (vv. 5-6). Igualmente, la estructura bimembre en antítesis enmarcada por la políptoton verbal, “Falta la vida, asiste lo vivido” (v. 7), apuntala lo efímero de la existencia humana. Los tercetos presentan diferentes fases temporales a partir de la confusión verbal que provoca un caos en la voz lírica.⁵² Se vuelve a subvertir el lenguaje sustantivando adverbios: “Ayer”, “mañana”, “hoy” (vv. 9-10), y también verbos: “fue”, “será” y “es” (v. 11). Con este recurso, la voz poética expone una cruenta

⁵⁰ Rey (1999, 186).

⁵¹ El concepto aparece ya al comienzo del poema, pues el primer verso inserta una expresión extrapoética, “¡Ah de la casa!”, de gran expresividad. El ingenio de Quevedo es tal que en composiciones puramente morales y de cariz serio es capaz de insertar una frase folclórica sin que la estructura trascendental del poema se vea afectada.

⁵² Sobre estos famosos tercetos, véase Marcilly (78).

lucha entre elementos temporales que chocan entre sí en diversos planos, pero cuyo único vencedor es la muerte. La políptoton del verbo *ser* y el marcado polisíndeton aceleran esa idea de la fugacidad de la vida, que se escapa irremediabilmente: “Ayer se fue, mañana no ha llegado,/ hoy se está yendo sin parar un punto./ Soy un fue y un será y un es cansado” (vv. 9-11).⁵³ El poema se cierra con una imagen de desolación, por medio de una correlación temporal a través de las diferentes fases que se mostraron en el terceto anterior, que denotan que el enunciador lírico ya no es capaz de discernir en qué tiempo vive: “En el hoy y mañana y ayer junto” (v. 12). Igualmente, esos “pañales y mortaja” (v. 13), a través de un sintagma paradójico, evocan el tópico de la cuna y la sepultura, y reiteran la idea de la muerte desde el nacimiento del individuo. Finalmente, el último verso actúa a modo de epifonema, y en él se concentra la nota senequista: “presentes sucesiones de difuntos” (v. 14). Resulta indiferente saber en qué tiempo vive el ser humano, puesto que el presente es una sucesión de muertes, ya que el individuo, desde su nacimiento, asiste activamente a una carrera pasiva hacia la muerte.

El segundo soneto que tomo en consideración, “Fue sueño ayer, mañana será tierra”,⁵⁴ es muy semejante al anterior en su contenido general. En el primer cuarteto se enfatiza la idea del paso del tiempo y del huir temporal a través de las estructuras bimembres en antítesis: “Fue sueño ayer, mañana será tierra;/ poco antes nada, y poco después humo” (vv. 1-2). Nuevamente, la políptoton verbal coadyuva a alcanzar esa idea de una confusión en el plano del tiempo. También es destacable en este primer cuarteto la imagen senequista de los círculos concéntricos que delimitan la vida humana: “¡Y destino ambiciones! ¡Y presumo,/ apenas punto al cerco que me cierra!” (v. 4).⁵⁵ El segundo cuarteto presenta dos tópicos que denotan el desconsuelo barroco ante el desengaño de la vida, como son el de la vida como guerra y el del cuerpo como sepulcro: “Breve combate de importuna guerra,/ en mi defensa soy peligro sumo” (vv. 5-6); “y mientras con mis armas me consumo/ menos me hospeda el cuerpo que me entierra” (vv. 7-8). El primer terceto construye una imagen semejante a la del poema anterior, a través de la sustantivación de los mismos adverbios y la políptoton del verbo *ser*, que conduce vertiginosamente al sujeto poético al final de su existencia: “Ya no es ayer, mañana no ha llegado,/ hoy pasa y es y fue, con movimiento/ que a la muerte me lleva despeñado” (vv. 9-11). Finalmente, en el último terceto aparece una referencia cotidiana, basada en un léxico común (“azadas”, “jornal”), que disuena en un contexto moral, suscitando la sorpresa y acentuando la eficacia de los sintagmas creados. El tiempo cava la tumba de la voz lírica con una actividad incesante que permite a la muerte ir cobrando el jornal le que apetece, la vida de la voz poética: “Azadas son la hora y el momento/ que, a jornal de mi pena y mi cuidado,/ cavan en mi vivir mi monumento” (vv. 12-14). Nuevamente, aparece la idea de la muerte como cobradora y del tiempo trabajando a sus instancias, señora y lacayo inseparables en la destrucción de la vida humana.

Otro soneto que cabe integrar en este subgrupo es el que empieza “Huye sin percibirse, lento, el día”.⁵⁶ Desde el primer cuarteto se muestra esa fugacidad del tiempo a la que alude el primer verso. El lento día se esfuma sin que nadie se dé cuenta, y la metafórica muerte, esa “hora secreta y recatada” (v. 2), se acerca y eclipsa la lozanía de

⁵³ Véase Navarro de Kelley (149), a propósito de los tiempos verbales en este soneto.

⁵⁴ Rey (1999, 188).

⁵⁵ Habinek estudia el motivo del punto que se cierra conforme se reduce la vida humana y sus reminiscencias senequistas. También Rey (2005, 301) menciona otra fuente importante en Quevedo: el padre Nieremberg. Además, cabe destacar que las referencias a la “tierra”, “humo” y “presumo” (vv. 1-3) suponen una gradación intensificadora sobre la muerte, y recuerdan el final del famoso poema gongorino “Mientras por competir con tu cabello”: “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada” (Góngora, 92, v. 14).

⁵⁶ Rey (1999, 239).

la voz poética: “con silencio se acerca y, despreciada,/ lleva tras sí la edad lozana mía” (vv. 3-4). El segundo cuarteto es un lamento por ese *tempus fugit*. La sensación cálida de la juventud de la voz poética y la robustez vital se contraponen al frío invierno de la vejez, que apaga las brasas del ser humano y lo confina a la oscuridad eterna de la muerte: “La vida nueva, que en niñez ardía,/ la juventud robusta y engañada” (vv. 5-6); “en el postrer invierno sepultada,/ yace entre negra sombra y nieve fría” (vv. 7-8). Es un juego metafórico en el que, antitéticamente, se enfrentan las dos grandes edades del hombre: la juventud y la vejez, saliendo esta última victoriosa. En el primer terceto la voz poética se acerca al lector y se lamenta por no haberse dado cuenta del paso del tiempo: “No sentí resbalar mudos los años” (v. 9); en consecuencia, percibe que esos años se ríen de sus desgracias mientras ella llora y sufre: “hoy los lloro pasados, y los veo/ riendo de mis lágrimas y daños” (vv. 10-11). Una vez más se contraponen en antítesis las lágrimas del enunciador lírico y la socarrona sonrisa de los años, que vence en su contienda. En el último terceto se produce el desengaño total. Rey (1999, 240) interpreta así los versos doce y trece: “Debo mi penitencia a mi deseo, ya que mis engaños me deben la vida”. Ahora que la voz poética se da cuenta del efecto del paso del tiempo sobre sí misma, se lamenta de haberse autoengañado. Igualmente, el último verso es desolador: “y espero el mal que paso, y no le creo” (v. 14). Pese a concienciarse sobre lo que le espera, la voz poética no es capaz de asimilar la presteza de la inminente llegada de la muerte. El poema es un continuo debate dialéctico entre el sujeto, que siempre acaba derrotado, y el tiempo, que resulta victorioso de forma indefectible.

Para terminar, me refiero a uno de los sonetos morales más conocidos de Quevedo: “Miré los muros de la patria mía”.⁵⁷ El propio epígrafe señala el propósito de la voz poética, desde el primer verso hasta el último: “Enseña cómo todas las cosas avisan de la muerte”.⁵⁸ El primer verso es célebre, entre otras razones, por la pluralidad de posibilidades interpretativas que ha generado el vocablo “patria”.⁵⁹ Independientemente de su preciso significado, este poema destaca por el *zoom* descriptivo que la voz lírica lleva a cabo desde lo más externo hacia lo más interno y que conduce, inevitablemente, a la imposibilidad de escapar de la muerte. En el primer cuarteto el sujeto contempla unos muros devastados por el paso del tiempo; es decir, desde fuera, el enunciador lírico observa cómo el tiempo ha corroído las piedras de su casa: “Miré los muros de la patria mía,/ si un tiempo fuertes ya desmoronados,/ de la carrera de la edad cansados,/ por quien caduca ya su valentía” (vv. 1-4). En el segundo cuarteto, comienza a focalizarse en objetos concretos. Presenta una imagen fría, la del sol libando las primeras aguas del deshielo, y los ganados, quejándose por la falta de luz y la sensación gélida: “Salime al campo. Vi

⁵⁷ Rey (1999, 258).

⁵⁸ Pese al tema mortuorio que vertebraba la composición, Rey (1997, 192-193) advierte que este poema podría representar una especie de retiro espiritual del sabio bajo un prisma senequista; esto es, la lectura del *beatus ille* de Horacio desde los postulados neoestoicos de Séneca. Así, Quevedo muestra una innovación con respecto a la tradición clásica, aunando ambas ideas —no excluyentes— de los escritores romanos.

⁵⁹ Sobre el polémico significado del vocablo “patria”, véanse Buchanan (145), Price (194-199), Blecua (1972, 71), Darst (334-336), Wilson (304), Rodríguez Rodríguez (245), Maurer (433), Jauralde (185-186), Schwartz y Arellano (94), Rey (1999, 259; 2005, 307) o Tobar (241-256), entre otros. Personalmente, me inclino por la interpretación de Rodríguez Rodríguez y Rey; es decir, *patria* con el significado de ‘casa, hogar’ o, más bien, ‘lugar habitable’, debido a dos motivos fundamentales: en primer lugar, la semejanza con la *Ep.* 12 de Séneca, su fuente principal; y en segundo lugar, porque tal y como aclara Rey (2005, 307), Quevedo emplea la palabra *patria* con el significado de ‘casa, mansión’ en otras composiciones. Añado la interesante matización de Tobar (256) en clave espiritual: “la lectura de los textos del propio autor parece sugerir en *patria*, junto a su significado recto como ‘casa’, una alusión figurada al alma.” De esta forma, se plasmaría una imagen autocontemplativa de la voz lírica, que observaría en la destrucción material de su casa un desmoronamiento espiritual propio.

que el sol bebía/ los arroyos del hielo desatados” (vv. 5-6); “y del monte quejosos los ganados/ que con sombras hurtó su luz al día” (vv. 7-8). Es decir, el *zoom* ha variado; de una panorámica general de la casa en ruinas ha señalado determinados entes concretos de la naturaleza: el sol (v. 5) y los ganados (v. 7). En los tercetos la voz poética entra en su casa (v. 9) y focaliza todavía más su atención en objetos clave, con los que se identifica en su fracaso existencial. Ya no son parte del entorno natural, sino de sus enseres más cercanos y del espacio en el que habita. Entra en una “anciana habitación” que ya “era despojos” (v. 10), un lugar que fue habitable y habitado, y observa un objeto muy particular, su báculo, “más corvo y menos fuerte” (v. 11). El paso del tiempo hace mella en todos los objetos de la estancia, y el bastón que otrora empleaba ya no puede sustentarlo ni física ni espiritualmente. Finalmente, el *zoom* cinematográfico apunta directamente a un objeto clave: “Vencida de la edad hallé mi espada” (v. 12); el arma, símbolo del triunfo juvenil y de la virilidad ha sido derrotada por el paso del tiempo, y la voz poética se identifica totalmente con ella. Los dos últimos versos actúan a modo de conclusión sentenciosa: “y no hallé cosa en que poner los ojos/ que no fuese recuerdo de la muerte” (vv. 13-14).⁶⁰ El *zoom* aproxima lo externo a lo interno, lo ajeno a lo propio, pero, igualmente, en todas esas imágenes aparece el rostro enjuto de la muerte, a la que el protagonista del soneto no es capaz de elidir.

Como se puede comprobar, en estas composiciones que he tildado como “Poemas emocionales” se pueden ver las características del pavor y del desasosiego interno del enunciador lírico ante el miedo que lo ocasiona la muerte. Es cierto que a veces aparecen motivos senequistas, pero el temor de la voz poética se muestra mayor, y diluye las reflexiones estoicas sobre la correcta manera de afrontar la llegada de la muerte.

CONCLUSIONES

El horizonte de expectativas creado por la lírica de Quevedo en relación con la muerte se destroza y se vuelve irreconocible una vez que se analiza de forma pormenorizada. Tras este análisis desde una perspectiva enunciativa, se confirma que la esencia principal de la poesía moral quevediana —y, muy especialmente, la relacionada con la muerte— subyace en un plano ulterior a la mera observación superficial. Como se ha comprobado, la novedad de este tipo de composiciones no reside en el propio asunto que se trata, sino en cómo se disponen los elementos en el poema para alcanzar un grado de comprensión superior, que va más allá de las convenciones y los tópicos reiterados en la poesía barroca. Como es lógico, la singularidad de estas composiciones no reside en la temática abordada. La novedad en la lírica quevediana resulta de trastocar el plano de la *elocutio* para alcanzar un nuevo sentido en el de la *inventio*. El estilo del escritor aurisecular es totalizador: en su poesía cabe todo y a la vez no da cabida a nada que no sea único, especial. Retuerce el lenguaje hasta destilar asociaciones de aguda retórica realmente asombrosas, que, combinadas con la gravedad del asunto de esta materia moral, ofrecen un resultado sorprendente y trascendental. Pero Quevedo aún bucea más allá de estas turbulentas aguas, y dota a sus composiciones de una tonalidad original, personal, añadiendo imágenes cotidianas y expresiones coloquiales que contrastan con la severidad de los poemas morales, provocando una intensificación expresiva. Ese “¡Ah de la vida!”, esas arterias y venas transportando la vejez en sus conductos, esas horas cosechando en el campo de la muerte se muestran ajenas a la literatura moral, territorio del estilo elevado;

⁶⁰ Me he centrado en la focalización cuasicinematográfica de los objetos con los que la voz poética se identifica y en los que ve representada la muerte. Para un exhaustivo análisis del soneto, remito a los trabajos antes citados.

sin embargo, Quevedo es capaz de incorporarlas a su poesía sin que el objetivo de la composición se trastoque ni un ápice. En este rasgo reside su grandeza como poeta, que lo encumbra al Parnaso español de los grandes escritores de todos los tiempos.

En relación con el objetivo principal del estudio, se ha analizado un corpus selecto de veinte poemas quevedianos en relación con la muerte. Esta aproximación me ha permitido apreciar una diferencia evidente entre dos tipos de composiciones: aquellas que apelan a un interlocutor para explicarle las ventajas o inconvenientes de la venida de la muerte, los “Poemas-apóstrofe”; y aquellas que no apuntan hacia un receptor en concreto, sino que describen abiertamente la llegada de la muerte, los “Poemas íntimos”. Dentro de los “Poemas-apóstrofe”, he distinguido los que incluyen receptores propios, que se caracterizan por postular una lección por parte del enunciador lírico, que interpela y advierte a un oyente concreto. Por el contrario, en los que apostrofan a receptores impropios la voz poética ya no se dirige a alguien en concreto, sino que apela a conceptos abstractos como el tiempo, la muerte o Dios. En el caso de los “Poemas íntimos”, la modalidad reflexiva presenta como cualidad distintiva la exposición sobre la estrategia que debe adoptar el ser humano para la llegada de la muerte y las ventajas de afrontar su presencia de una forma serena. Dentro de este grupo, etiqueto algunos poemas bajo el nombre de “reflexivos”, porque en ellos se pueden apreciar de forma manifiesta las ideas neoestoicas de las que se imbuje Quevedo para forjar su pensamiento moral. Por otro lado, en la vertiente más “emocional” prima el sentimiento irracional, y las emociones afloran por doquier ante el temor de la inevitable y cercana llegada de la muerte. Las reflexiones estoicas en torno a ella pueden aparecer, pero ya no son un asidero estable sobre el que la voz poética se sustente de una forma segura para afrontar su venida.

En síntesis, he tratado de explicar estos poemas a partir de una terminología que juzgo efectiva para el análisis propuesto. Soy consciente de que existen otros criterios de clasificación, pero considero que dotar al poema de autorreferencialidad y autosuficiencia es la mejor manera de comprender el verdadero significado que el propio autor quiso darle a sus composiciones. Para definir la poesía de Quevedo siempre es bueno recordar los famosos versos de Cavafis, el gran poeta helénico del siglo XX. Lo realmente importante de la poesía quevediana no es el fin, sino el medio; no es llegar a Ítaca, sino el viaje a través de sus versos.⁶¹ El tema de la muerte siempre está presente como destino, pero lo más satisfactorio resulta de la navegación por sus versos, de los que mana un estilo ingenioso que brilla incandescente sobre el conjunto de su poesía en relación con la muerte.

⁶¹ Véase Cavafis (61): “Ten siempre a Ítaca en tu pensamiento./ Tu llegada allí es tu destino./ mas no apresures nunca el viaje./ Mejor que dure muchos años/ y atracar, viejo ya, en la isla,/ enriquecido de cuanto ganaste en el camino./ sin aguardar a que Ítaca te enriquezca”.

Obras citadas

- Abuín González, Anxo. "El poeta como *homo dúplex*: ironía romántica y multiplicidad enunciativa." En Fernando Cabo Aseguinolaza & Germán Gullón eds. *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Amsterdam: Rodopi, 1998. 111-134.
- Alonso, Dámaso. "El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo." En Dámaso Alonso ed. *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1976. 497-580.
- Balcells, José María. *Quevedo: Antología poética*. Madrid: SGEL, 1982.
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general, II*. México D. F.: Siglo Veintiuno, 1979.
- Blanco, Mercedes. "L'epitaphe baroque dans l'œuvre poétique de Góngora et Quevedo." En *Actes du Colloque International de la Baume-les-Aix*. Provence: Université d'Aix-en-Provence, 1984. 179-194.
- Blecua, José Manuel ed. Francisco de Quevedo. *Obra poética*. Madrid: Castalia, 1969, vol. 1.
- . Francisco de Quevedo. *Poemas escogidos*. Madrid: Castalia, 1972.
- Blüher, Karl A. "Sénèque et le 'desengaño' néo-stoïcien dans la poésie lyrique de Quevedo." En Agustín Redondo ed. *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*. Paris: J. Vrin, 1979. 299-310.
- . *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*. Madrid: Gredos, 1983.
- Buchanan, M. A. *Spanish Poetry of the Golden age*. Toronto: University Press, 1942.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando. "Entre Narciso y Filomela." En Fernando Cabo Aseguinolaza & Germán Gullón eds. *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Amsterdam: Rodopi, 1998. 11-39.
- Cavafis, Constantino. Pedro Bádenas de la Peña trad. *Poesía completa*. Madrid: Alianza, 1991.
- Clamurro, William H. "La cosificación del tiempo en unos poemas de Quevedo." En A. David Kossoff, Ruth H. Kossoff, Geoffrey Ribbans & José Amor y Vázquez coords. *Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (22-27 de agosto de 1983, Brown University, Providence, Rhode Island). Madrid: Istmo, 1986. 1, 407-413.
- Darst, David H. "Quevedo's 'Miré los muros de la patria mía.'" *Neuphilologische mitteilungen* 77 (1976): 334-336.
- Deyermond, Alan D. *The Petrarchan Sources of "La Celestina"*. London: Greenwood Press, 1975.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. "Una silva de Quevedo y un soneto y una empresa de Saavedra Fajardo." *La Perinola* 2 (1998): 43-59.
- Egido, Aurora. "Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: *Amor constante más allá de la muerte*." En *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982. 213-232.
- Ettinghausen, Henry. *Quevedo neoestoico*. Pamplona: EUNSA, 2009.
- Fernández Mosquera, Santiago & Azaustre Galiana, Antonio. *Índices de la poesía de Quevedo*. Santiago de Compostela-Barcelona: Universidad de Santiago-PPU, 1993.
- Gargano, Antonio. "Quevedo y las 'poesías relojeras.'" *La Perinola* 8 (2004): 187-199.
- Góngora, Luis de. Antonio Carreira ed. *Antología poética*. Barcelona: Austral, 2015.

- Jauralde Pou, Pablo. “‘Miré los muros de la patria mía’ y el *Heráclito cristiano*.” *Edad de Oro* 6 (1987): 165-187.
- Levin, Yuri. “La poesía lírica sotto il profilo della comunicazione.” En Carlo Prevignano ed. *La semiotica nei Paesi slavi*. Milán: Feltrinelli, 1979. 426-442.
- Levisi, Margarita. “La expresión de la interioridad en la poesía de Quevedo.” *MLN* 88. 2 (1973): 355-365.
- López Casanova, Arcadio. *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1994.
- López Poza, Sagrario. “El epitafio como modalidad epigramática en el Siglo de Oro (con ejemplos de Quevedo y Lope de Vega).” *Bulletin of Hispanic Studies* 85. 6 (2008): 821-838.
- Luján Atienza, Ángel Luis. *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Síntesis, 1999.
- . *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco/Libros, 2005.
- Maingueneau, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris: Bordas, 1990.
- Manrique, Jorge. Augusto Cortina ed. *Obra completa*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.
- Marcilly, Charles. “La angustia del tiempo y de la muerte en Quevedo.” En Gonzalo Sobejano coord. *Francisco de Quevedo*. Madrid: Taurus, 1978. 71-85.
- Maurer, Christopher. “Defeated by the Age: On Ambiguity in Quevedo’s ‘Miré los muros de la patria mía.’” *Hispanic Review* 54 (1986): 427-442.
- Moreno Castillo, Enrique ed. *Poemas metafísicos y Heráclito cristiano*. Pamplona: EUNSA, 2012.
- Navarro de Kelley, Emilia. *La poesía metafísica de Quevedo*. Madrid: Guadarrama, 1973.
- Paz Gago, José María. *La recepción del poema. Pragmática del texto poético*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1999.
- Pérez Bowie, José Antonio. “La complejidad del esquema comunicativo lírico como refuerzo de la ficcionalización. Algunos ejemplos de la poesía del Siglo de Oro.” En *Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica* (5-7 de diciembre de 1988, Madrid). Madrid: UNED, 1990. Vol. 2, 247-256.
- . “Pragmática de la lírica: la enunciación en primera persona ajena en la poesía funeraria y mitológica de los Siglos de Oro.” En Manuel García Martín coord. *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993. Vol. 2, 777-786.
- Pozuelo Yvancos, José María. “¿Enunciación lírica?”. En Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón eds. *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Amsterdam: Rodopi, 1998. 41-75.
- Price, R. M. “A Note on the Sources and Structure of ‘Miré los muros de la patria mía.’” *Modern language notes* 78 (1963): 194-199.
- Quevedo, Francisco de. Alfonso Rey ed. *Poesía moral: (Polimnia)*. Madrid: Támesis, 1999.
- . Alfonso Rey & María José Alonso Veloso eds. *Poesía amorosa: “Canta sola a Lisi” (Erato, sección segunda)*. Pamplona: EUNSA, 2013.
- Rey Álvarez, Alfonso. *Quevedo y la poesía moral española*. Madrid: Castalia, 1995.
- . “Vida retirada y reflexión sobre la muerte en ocho sonetos de Quevedo.” *La Perinola* 1 (1997): 189-211.
- ed. Francisco de Quevedo. *Poesía moral: (Polimnia)*. Madrid: Támesis, 1999.
- . “La poesía moral de Quevedo.” *Ínsula* 648 (2000): 23-26.
- . “Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (II).” *La Perinola* 9 (2005): 299-314.

- Rodríguez Rodríguez, Raúl. “Observaciones sobre la poesía de Quevedo desde ‘Miré los muros de la patria mía.’” *Anuario de estudios filológicos* 2 (1979): 239-249.
- Schwartz, Lía & Arellano, Ignacio eds. *Francisco de Quevedo. Poesía selecta*. Barcelona: PPU, 1989.
- Spang, Kurt. “‘La voz a ti debida’. Reflexiones sobre el tú lírico.” En Sebastián Neumeister coord. *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (18-23 de agosto de 1986, Berlín). Frankfurt am Main: Vervuert, 1989. Vol. 1, 165-176.
- Tobar, María José. “‘Miré los muros de la patria mía’ y la reescritura en Quevedo.” *La Perinola* 6 (2002): 239-261.
- Spitzer, Leo. *Estilo y estructura en la literatura española*. Barcelona: Crítica, 1980.
- Veyne, Paul. *Séneca y el estoicismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Wilson, Edward M. *Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española*. Barcelona: Ariel, 1977.