

“LOS MUROS DE LA PATRIA MÍA” Y LA AUTORREFLEXIÓN COMO CUALIDAD DISCURSIVA EN EL SALMO “SALMO XVII” DE QUEVEDO

“LOS MUROS DE LA PATRIA MÍA” AND THE SELF-REFLECTION AS
A DISCURSIVE VALUE IN QUEVEDO’S “SALMO XVII”

Dayron Carrillo Morell

Universidad de Zúrich
dcarrillo.morell@rom.uzh.ch

Fecha de recepción: 24/09/18
Fecha de aceptación: 20-01-19

doi: <http://dx.doi.org/10.30827/TNJ.v2i1.7963>

Resumen:

Este trabajo examina la autorreflexión como una clave discursiva implícita en el «Salmo XVII» de Francisco de Quevedo, donde nuestro poeta se sirve de la polisemia y la *dispositio* argumentativa para conferir una plurisignificación al contenido textual y crear embragues textuales que hacen coincidir el nivel del enunciado y el de la enunciación poética. A partir de estos recursos retóricos, Quevedo establece paralelismos discursivos entre la vida humana y el soneto, que imprimen al poema un ulterior sentido metaliterario.

Palabras clave: Quevedo; *Heráclito cristiano*; Soneto; *Salmo XVII*; Embrague textual; Autorreflexión.

Abstract:

This paper examines the self-reflection as an implicit discursive key in the «Salmo XVII» of Francisco de Quevedo, where our poet uses both the polysemy and the argumentative *dispositio* to confer several meanings to the textual content, and to create textual couplings that assert further coincidences between the level of the enunciation and that of the poetic

declaration. Based on these rhetorical devices, Quevedo establishes discursive analogies between human life and the sonnet to inscribe the poem with a later metaliterary sense.

Keywords: Quevedo; *Heráclito Cristiano*; Sonnet; *Psalm XVII*; Textual coupling; Self-reflection.

Celebrado como uno de los grandes maestros de la imitación poética en la tradición lírica española, Francisco de Quevedo representa a aquellos autores que, a juicio de Santiago Fernández Mosquera, “fundamentan en la *imitatio* buena parte de su proceso creativo [...], [haciendo] de la intertextualidad y la reescritura su seña de identidad literaria” (22). Baste recordar, por ejemplo, que el “Soneto I” del *Heráclito cristiano* (“Señor Don Juan, que con la fiebre apenas”) retoma explícitamente el “Soneto XXIII” de Garcilaso de la Vega (“En tanto que de rosa y azucena”), aunque corrigiendo el tópico del *carpe diem* desde una postura neoestoica. En su relectura del archiconocido soneto garcilasiano, Quevedo acude a la imitación como clave compositiva para conseguir equiparaciones entre el plano del enunciado y el de la enunciación, mediante embragues textuales que le permiten homologar el discurrir de la existencia humana a las cualidades del texto lírico¹. Una vez fijado este recurso como figura de definición, nuestro poeta logra finalmente acceder a un nivel de significación metaliterario, a partir de reflexiones fenomenológicas que apuntan hacia la autorrepresentación² genérica del soneto y su propia trascendencia como composición poética (Grupo Z 189-195)³.

En un estudio seminal sobre la autorreflexión literaria, Dorea Dauner examina los grados de complejidad en los que en un poema puede llegar a abordarse la autorrepresentación. Al margen de las disecciones interpretativas que tienden a subscribirle elementos autobiográficos traslúcidos al enunciado poético, la autorreflexión parece apuntar invariablemente a la existencia de un sujeto literario, cuya potenciación en el discurso lírico acusa una expresa conciencia escritural dentro de los márgenes del poema (Dauner). Esta es una cuestión que, en el caso de Quevedo, bien podría abrir un capítulo prolongado sobre las estrategias de reafirmación autorial en la poesía del Bajo Barroco.

Ahora bien, si tal y como afirma el estudio de Alfonso Rey (2000), nuestro poeta hace gala de un *usus scribendi* que “denota la existencia de una personalidad proclive a rehacer un texto a la menor oportunidad” (317), no resultaría desencaminado pensar que en

1 Sobre el concepto de *embrague* en las cualidades semióticas del texto véase Greimas y Talens.

2 Cabe señalar que el concepto de “autorrepresentación” en este caso se encuentra muy próximo a la noción de “autorretrato”.

3 Como ya se puede advertir en el ejemplo garcilasiano, la disposición estrófica del soneto originó en la tradición española cierta tendencia a la iconicidad del poema con las partes de la figura humana tematizada.

Molina, se encuentra ya codificado en el título original del poemario (*Heráclito cristiano y segunda arpa a imitación de la de David*), el cual indicaría el "tono de arrepentimiento y desánimo con el que tradicionalmente se considera que fue confeccionada gran parte del arpa bíblica" (50).

Sin desestimar el tono pesimista del soneto, Dámaso Alonso adujo tempranamente que "gran parte de esa desazón de Quevedo le viene de las peculiares condiciones de España en el siglo en que vivió: de su desilusión política" (577). Y aunque parece que los "fantasmas" de una España decadente ocupan la desesperanza del poeta y recorren el "Salmo XVII", ya en su edición del *Cancionero de 1628* Blecua (1945) puso en tela de juicio este criterio, ciñéndose a cuestiones estilísticas y de transmisión en las versiones manuscritas del poema (17)⁶. En cualquier caso, los lapidarios versos "Miré los muros de la patria mía / si un tiempo fuertes, ya desmoronados" han seguido dando suficiente que comentar a la crítica literaria⁷. Por ejemplo, en su ensayo "'Miré los muros de la patria mía' y el *Heráclito cristiano*", Jauralde advierte una correlación semántica entre los términos "muro", "patria" y "espada", que aludiría a la crisis económica, social y político-religiosa de un Imperio bajo el dominio de los Austria y sumido entonces en un conflicto bélico contra la mayoría de las casas reales europeas (185-186)⁸. Frente a esta perspectiva socio-histórica, Candelas Colodrón ha defendido el carácter intertextual del poema, atendiendo al patetismo de la dedicatoria "al lector" que aparece en la versión del *Heráclito cristiano* recogida en el *Cancionero de 1628* y su semejanza con el espíritu de arrepentimiento del "Soneto 229" de Petrarca, para concluir que también "Quevedo, en ocasiones, prescinde incluso de la amada o de cualquier signo amoroso para definitivamente hablar de sí mismo, como un ser solitario, perdido, muerto incluso en vida" (Candelas 334-336)⁹. Y desde luego, la subjetividad instalada en esta dedicatoria encuentra efectivamente una resonancia en la imagen del muro corroído, que ilustra la madurez etaria del yo lírico y recalca su altura moral. Candelas

6 "Solamente en un caso, en el del soneto 'Miré los muros de la patria mía', si la segunda versión es del autor del *Buscón*, se puede observar cómo va paulatinamente olvidándose de su circunstancia personal, para llegar, en cambio, a conclusiones de tipo político y nacional". Sobre el significado de la ubicación del soneto en el manuscrito de Zaragoza, véase (Blecua 1978, 287-290). Allí niega la alusión a una España decadente, arguyendo cuestiones históricas: "Nada más lejos de una intención política, imposible en 1613". Véase Roncero para una profundización en el pensamiento político de Quevedo.

7 Alfonso Rey ofrece un inventario pormenorizado de las diversas lecturas que ha recibido el sintagma "muros de la patria mía" (Quevedo 1999, 258-259).

8 Al respecto, Lía Schwartz e Ignacio Arellano (Quevedo 1998) defienden una plurisignificación de los vocablos *muros* y *patria*, que remitiría metonímicamente tanto a España como a la vivienda del poeta (37). Por su parte, Alatorre (2000), afirma que la clave interpretativa de estos dos términos está en el romance "Son las torres de Joray", donde también "se menciona la enojosa sombra de un monte" (328-329). En todos los casos, esta interpretación se ha visto especialmente favorecida por la similitud entre el asunto del "Salmo XVII" y la "Epístola XII" de Séneca.

9 En tal dedicatoria se lee: "Tú, que me has oído lo que he cantado y lo que me dictó el apetito, la pasión o la naturaleza, oye ahora, con oído más puro, lo que me hace decir el sentimiento verdadero y arrepentimiento de todo lo demás que he hecho: que esto lloro porque así me lo dicta el conocimiento y la conciencia, y esas otras cosas canté porque me lo persuadió así la edad" (Blecua 1945, 155).

también destaca que esta metáfora, junto el uso de la voz "patria" con la doble connotación de *casa* y *cuerpo*, tiene su fuente en *Secretum meum* de Petrarca:

En un pasaje concreto, algo largo, Agostino, que representa la voz del conocimiento y la virtud, refiere los estragos de la edad y emplea, como hará Quevedo, esa imagen aquí-latada de la patria para referirse al cuerpo que alberga el alma: "Audi modo vocantem ingiter hortantemque spiritum et dicentem: hac iter est in patriam", para más adelante repetir la ilustración de las paredes del cuerpo temblando con la llegada de la vejez y la muerte: "pañetes tremunt in quibus obsessus es" (Candelas 339-340).

El rastreo de fuentes bíblicas y de otras huellas de reescritura en la terminología poética utilizada por Quevedo ha permitido a Tobar Quintanar esclarecer la polisemia de "los muros de la patria mía". La autora le atribuye a este sintagma una referencia directa al cuerpo como "la casa del alma", una estructura semántica que, según ella, ya aparecía en el propio *Sermón estoico* escrito por nuestro poeta. Desafortunadamente, semejante cotejo filológico no aporta mayor precisión sobre el significado de los términos "casa" y "habitación" en los vv. 9 y 10, ni aclara su posible correlación. Habida cuenta de que Quevedo tiende a eliminar reiteraciones léxicas y semánticas en versiones revisadas de sus poemas, Tobar Quintanar apenas alcanza a deducir que el significado de aquellas voces en el "Salmo XVII" es, por sinécdoque, semánticamente análogo al matiz (in)material de la metáfora compleja "muros de la patria", en tanto que lugar corpóreo donde habita el espíritu (Tobar 244-256).

Aunque los estudios filológicos hayan abordado ampliamente el contenido de estos *loci*, las intersecciones de su función trópica con la *dispositio* de la estructura textual requieren aún un examen más acucioso. El marco referencial que establece Laura Scarano sobre la interdependencia "entre el poema como *signo* y el contexto extratextual como *signatum*" bien podría servirnos para este fin, pues nos posibilitaría pensar a Quevedo no como poeta autobiográfico, sino como un autor que estimula "la capacidad interpretativa del destinatario" mediante la cosificación de la poesía como objeto artístico (Scarano 53-54). Se trata, por lo tanto, de apreciar el poema no como un documento testimonial, mas sí como un monumento donde –retomando a Philippe Hamon– descripción y tautología inciden sobre las estrategias hermenéuticas del lector, privilegiando los "lazos que unen metalenguaje y sistema descriptivo" (Hamon 88). Considerando que esta relación incluye elementos indispensables para el análisis discursivo del poema, intentaré demostrar cómo la distribución del campo semántico en la evolución de la secuencia narrativa arroja indicios de una coincidencia entre el nivel del enunciado y el de la enunciación; esto es, una correspondencia entre lo que el poema *dice* y lo que el poema *hace*. Para ello, propongo en lo que sigue atender a un modelo de segmentación discursiva hasta ahora desatendido por la crítica precedente:

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.		A1
Salíme al campo, vi que el sol bebía los arroyos del yelo desatados, y del monte quejosos los ganados que con sombras hurtó su luz al día.	5	A2
Entré en mi casa; vi que, amancillada, de anciana habitación era despojos; mi báculo, más corvo y menos fuerte; vencida de la edad sentí mi espada,	10	
Y no hallé cosa en que poner los ojos que no fuese recuerdo de la muerte.		B

A diferencia de lo que ocurre en los “sonetos argumentativos” quevedianos, la ordenación retórica del “Salmo XVII” no sigue la fórmula compositiva definida por Pozuelo Yvancos (*argumentum + appellatio + conclusio*), y en la que suelen coincidir de manera exacta los cuartetos con el *argumentum*, el primer terceto con la *apellatio* y el segundo con la *conclusio* (Pozuelo Yvancos 249-267)¹⁰. Tampoco mantiene la estructura que, basándose en el matiz condicional de la argumentación, atiende Antonio Alatorre dentro del repertorio de los “sonetos de hipótesis” (Alatorre 1999, 369-384). En el caso particular de este soneto, la estructura textual nos impele a trazar un esquema de segmentación discursiva diferente: el primer segmento –que llamaremos A– contiene la *descriptio* argumentativa a modo de *exemplum*, y abarca las tres primeras estrofas y el primer verso del segundo terceto (vv. 1-12). El segundo segmento, denominado B, la *conclusio*, ocupa los últimos dos versos del segundo terceto (vv. 13-14).

Obsérvese la cohesión semántica que mantienen los segmentos A y B en el plano del contenido, determinada por la presencia de verbos y frases asociados al sentido de la vista (“miré”, “vi” y “poner los ojos”). Sin embargo, en el plano de la expresión, ambas secuencias se distinguen considerablemente: mientras en la primera se acumulan adje-

10 Para un cotejo analítico de ambas categorías, véase Lombó Mulliert (97-114).

tivos que califican explícitamente los efectos de la edad ("desmoronados", "cansados", "amancillada", "anciana", "corvo", "menos fuerte" y "vencida"), en la segunda cesa la adjetivación y el verbo "hallé" alude a la ubicuidad de la muerte (v. 13). En su estudio sobre *La poesía metafísica de Quevedo*, Navarro de Kelley considera que en esta última fase "[...] el poeta, al aceptar su destino, define su vida como una rápida e inexorable sucesión de muertes violentas y punitivas" (42). De esta manera se afirma la idea de "la vida como un proceso de muerte continua", una preocupación constante de la poesía moral y metafísica de Quevedo. En cuanto a esta, algunos estudios han resaltado la similitud temática entre el primer cuarteto de "Miré los muros de la patria mía", el encabezamiento de la silva "Miré ligera nave" y los versos iniciales del "Salmo IX" ("Cuando me vuelvo atrás a ver los años"), por el carácter retrospectivo y el tono pesimista con que los tres poemas abordan el tópico del *tempus fugit* (Molina 54-55; Candelas 337; Fisher 80)¹¹. Para Tyler Fisher es significativa la distancia conceptual que el individuo penitente y maduro guarda con respecto a su yo joven en estos versos de Quevedo, con lo cual:

el detenerse o pararse a mirar retrospectivamente no encajaría con las imágenes quevedianas del continuo avance temporal, pero el hablante sí vuelve a considerar el pasado desde una atalaya madura y contempla a un "necio mancebo" que hace caso omiso del paso inexorable del tiempo (Fisher 81).

En el "Salmo XVII", Quevedo coteja el *mirar* de Petrarca con el *contemplar* garcilasiano y su propio *volver a ver*, sustituyendo el matiz iterativo del presente por el retrospectivo del pretérito indefinido ("miré"). Con ello, por lo tanto, el tiempo de la enunciación (*yo digo*) y el del enunciado (*que hice*) dejan de ser idénticos. El yo se anuncia hablando de sí mismo retrospectivamente en los tiempos del pasado y crea de esta forma una temporalidad ficticia que, unida al recuento de sus posesiones, reproduce el tono íntimo de una confesión. Y acaso lo es, si recordamos que en la dedicatoria "A doña Margarita de Espinosa, mi tía" que acompaña a la colección de salmos, Quevedo comienza diciendo: "Esta confesión, que por ser tan tarde hago no sin vergüenza, envío a V. M. [...]. Sólo pretendo, ya que la voz de mis mocedades ha sido molesta a v. m. y escandalosa a todos, conocer por este papel mis diferentes propósitos" (Quevedo 2004, 17). Según Anne J. Cruz, la retracción inicial que le facilita la palinodia petrarquista "se presta a la construcción de una autobiografía poética", que bien podría haberla tomado Quevedo como recurso directamente del *Canzoniere*

11 La fuente directa de esta retrospectiva ya ha sido fijada en el "Soneto I" de Garcilaso de la Vega ("Quando me paro a contemplar mi estado"), que imita a su vez al "Soneto CCLVII" del *Canzoniere* ("Quando io mi volgo indietro a mirar gli anni"). Además, se debe resaltar la cuestión de la *emulatio* de Quevedo con contemporáneos suyos como Lope de Vega, quien también imita el mismo "Soneto I" de Garcilaso en uno suyo: el "Soneto I" de la *Rimas Sacras* (1614). Cabe señalar también que los sintagmas "de la carrera de la edad cansados / por quien caduca ya su valentía" (vv. 3-4) vendrían a sintetizar intertextualmente el aspecto metafísico del *tempus fugit* y del *quotidie morimur* planteados a lo largo de todo el "Salmo IX".

ejecutando “mudos pasos” con “callado pie”, introducen en el plano del contenido otras referencias a los aspectos formales de la composición. La dilogía de la voz “pie” aludiría implícitamente al esquema métrico que rige e indica el avance del ritmo versal del soneto en el tiempo. Así, tanto el “paso” como el “pie” convierten a la muerte en un demarcador espacio-temporal afín al molde estrófico que determina la existencia del yo y la del propio poema.

Mientras el primer cuarteto –por decirlo en palabras de Navarro de Kelly– lamenta el “deslizarse ininterrumpido de la vida hacia la muerte, enfocado como proceso natural, gradual e inevitable, y no como ataque decidido y brutal” (Navarro 141), en el segundo cuarteto se modifica ostensiblemente este contenido. La posición cimera que ocupan las voces “feroz” y “escalas” al comienzo de la estrofa, enfatiza el movimiento ascendente de una muerte que, ubicada ya a la altura del tercer verso, amenaza con alcanzar la cúspide del poema. La complejidad del oxímoron que supone el descenso de la edad frente a la trayectoria ascendente de la muerte, sirve de base al dilema del yo, que se muestra ahora doblemente angustiado tras una sorpresiva inflexión tópica de su discurso (Navarro 150-151)¹⁴. Semejante iconicidad en la disposición del mensaje poético refuerza la imagen del soneto como un muro construido con palabras y, por designación análoga, como la figura humana tematizada. Mediante esta representación visual del texto, Quevedo consigue equiparar magistralmente lo que predicen el enunciado y la enunciación lírica, estableciendo implícitamente una reflexión metaliteraria sobre su propia temporalidad.

El primer cuarteto del “Salmo XVII” (subsegmento A1) muestra un paralelismo similar entre el plano del contenido y el de la expresión. La precariedad de “los muros de la patria mía” se evoca mediante significantes enfáticos que modifican la disposición de la sintaxis estrófica. Los abundantes incisos versales crean pausas con las que se representa, rítmica y visualmente, la alusión a la fragmentación de un muro y, por analogía, a la decrepitud de un cuerpo envejecido. De este modo, el enunciado poético alcanza una identidad con la estructura sintáctica, incluso en ausencia de demarcadores espaciales que indiquen explícitamente la aproximación de la muerte y acompañen –como sí ocurre en el “Salmo XIX”– su avance por el período discursivo de la composición.

En cuanto a la inserción de una relación contrastiva con el paisaje, ya Alatorre justificó esta aparente discontinuidad lógica, alegando que “por regla general, a partir del segundo cuarteto –y aun antes– [Quevedo] abandona el modelo inicial y continúa con desarrollos propios” (Alatorre 2000, 324). Ateniéndonos a este criterio y aceptando que la *derivatio*

14 Para Navarro, “en el segundo cuarteto el poeta destruye esta impresión, tan cuidadosamente elaborada anteriormente, mediante la introducción de la idea de agresión, que el verbo ‘escalas’ sugiere y refuerza el adjetivo ‘feroz’. La angustia que este nuevo elemento provoca es doble, precisamente por haber venido precedida por una estrofa en la cual este factor no entraba en juego en modo alguno”.

y la *inventio* son las dos fórmulas compositivas más utilizadas por el autor de *El Buscón* para emular los cánones poéticos y colocarlos al servicio del pensamiento barroco, parece lógico pensar que el segundo cuarteto del "Salmo XVII" introduce otra actualización tópica de la *aurea mediocritas*, resemantizando el aspecto bucólico del *locus amoenus* para ahondar en la psicología del desengaño (Rey 1997, 190-191; Roig 177)¹⁵.

En efecto, tal y como apunta Price, los indicios sobre las características del campo no impugnan ni atenúan el desconsuelo del sujeto lírico, sino que proporcionan elementos demostrativos para la constatación de su estado físico (Price 198). Sobre esta particularidad, Roig Miranda nos recuerda que en gran parte de la poesía amorosa quevediana "la naturaleza aparece como testigo o compadecida; siente simpatía hacia el amante, sufre con él y como él" (Roig 172). El modo en que el tiempo afecta a esta naturaleza empática, cuyo desgaste –siguiendo a Roig Miranda– es el resultado de una especie de conmiseración por la angustia del hablante, también encuentra una equivalencia en el plano de la expresión. En el encabalgamiento suave de los vv. 5 y 6 ("Salíme al campo, vi que el sol bebía / los arroyos del yelo desatados"), se puede advertir un efecto de fuga sintáctica, donde la prolongación del predicado hasta el verso siguiente imprime cierta celeridad al mensaje poético y logra que la enunciación imite la brevedad del lapso descrito.

El escrutinio de las fuentes filológicas de este segundo cuarteto –incluida la versión que recoge Blecua en el *Cancionero de 1628*–, ha permitido demostrar cómo la estrofa condensa semánticamente una yuxtaposición entre la temporada primavera-otoño y las horas transcurridas en una jornada, pasando del amanecer al ocaso en un único verso: "que con sombras hurtó su luz al día" (Price 195-196)¹⁶. Sobre este aspecto diacrónico del poema, Navarro de Kelley opina que "lo doloroso de la vida no radica precisamente en su brevedad, sino en la rapidez con la que se desenvuelve. Esta sensación de vertiginosidad que el poeta experimenta constantemente es la verdadera fuente de su angustia" (Navarro 43)¹⁷. Al cotejar ambas consideraciones, emerge del segundo cuarteto la clave interpretativa para una decodificación conceptual de todo el soneto. Tan pronto como se amplían los detalles sobre el aspecto de la figura humana a través del campo, la desoladora imagen

15 Rey considera "evidente el deseo de evitar lo que el uso amenazaba con hacer trivial. Pero esa renovación, ya consistiese en la síntesis de lo conocido, ya en su sustitución por otros elementos, es el paso previo para crear un nuevo marco meditativo. Responde, por lo tanto, a una intención ideológica, que trata de conducir la aurea mediocritas hacia la reflexión en torno a la muerte". Por su parte, Roig apunta que "la segunda originalidad quevediana, dentro de la *imitatio*, es el realizar cierta desviación genérica de la poesía amorosa. El fenómeno no es propio del único Quevedo, pues, al principio del siglo XVII, los géneros poéticos se están definiendo de nuevo (soneto, romance y silva en particular), pero Quevedo es seguramente el poeta en que se nota más".

16 Otros criterios justificativos acerca de esta lectura se encuentran resumidos en nota al pie 87 de Tobar (256-257).

17 Más adelante, Navarro (50) sostiene: "Una imagen que generalmente –para la mayoría de los poetas al menos– evocaría el renacer de la vida –la llegada de la primavera–, en Quevedo evoca lo contrario, pues contribuye a recalcar lo pasajero de cuanto existe. El deshielo, que anuncia la renovación de la vida natural, no es aquí ocasión de regocijo, sino anticipo de la sequedad del verano que se avecina".

del paisaje fija inmediatamente las pautas para una inmersión del lector en la psicología del hablante. La intersección de estos ejes temáticos resume y articula los dos conceptos metafísicos que maneja Quevedo en el "Salmo XVII". El primero es un concepto prolongado que abarca el segmento A y se apoya, por una parte, en la obvia disimilitud de acciones contrapuestas (*salir* y *entrar* –y aquí agregaría el *permanecer* como marca situacional del hablante en el primer cuarteto) y, por la otra, en la aparente correlación de aquellas que forman una isotopía semántica asociada a la percepción (*mirar*, *ver* y *sentir*). El segundo concepto es breve (segmento B), con una fuerza expresiva capaz de sintetizar el mensaje anterior, a la vez que complejiza su inteligibilidad¹⁸.

Sujeto a la lectura autobiográfica que defiende gran parte de la crítica tradicional, el subsegmento A2 plantea un desplazamiento entre la vivienda del poeta y algún sitio en las inmediaciones de Torre de Juan Abad. Pero si retomamos la propuesta de Tobar Quintanar (los muros = el cuerpo = casa del alma), cabría entonces entender el *salir* y el *entrar* no como un desplazamiento del hablante, sino como un recorrido visual y una introspección psicológica, respectivamente. Su mirada repararía primero en su aspecto físico ("miré los muros de la patria mía...") y luego contemplaría el paisaje circundante ("salíme al campo..."), para terminar en una reflexión sobre su estado anímico ("entré en mi casa..."). Cabe señalar que ninguno de estos tres encabezamientos estróficos muestra alteraciones sustanciales en las versiones manuscritas e impresas que siguieron a la edición príncipes del *Heráclito* revisada por Quevedo, incluida la posterior edición de González de Salas publicada en el *Parnaso*. Según el estudio ecdótico de Jauralde, tampoco los complementos versales que ocupan cada una de las segundas cesuras recibieron cambios de mayor importancia; de ahí que resulte lógico asumir la soberbia de estos arranques no como un mero artificio retórico, sino como un lugar común en el modo metafísico de expresar un concepto que dominaba el pensamiento filosófico de la época (Jauralde 165-175). Para Tyler Fisher, la recurrencia de sensaciones visuales en el lenguaje figurado de Quevedo proviene directamente del pensamiento heracliteano, donde "la vista y el oído son 'los dos instrumentos naturales' de la epistemología humana" (76). También el aspecto visual da cuenta de la existencia de un embrague conceptual entre el mensaje y su código en la enunciación poética del "Soneto I" y del "Salmo XIX", de ahí que convenga también examinar la importancia que tiene el sentido de la visión para el "Salmo XVII".

En la medida en que la sugestión del yo alcanza su cenit hacia la segunda mitad del subsegmento A2 (vv. 9-12), otra alteración en el *tempo* y el sentido del discurso amplifica la profundidad del análisis psicológico. Se acumulan las aposiciones y las elipsis durante

18 Para profundizar en el manejo de estos tipos de concepto metafísico en la poesía de Quevedo, véase Navarro (87-90).

el recuento pormenorizado de sus pertenencias, acentuando el ritmo nervioso del periodo oracional. La angustia contenida del sujeto lírico eclosiona en un profundo desasosiego ante el aspecto desvencijado de sus posesiones. Este giro ulterior hacia un segundo momento de auto-reconocimiento reduce el ámbito desde donde se realiza el acto enunciativo a un único punto de observación, y focaliza una progresión espacial afín a la intensificación del desengaño. Esta simultaneidad supone que, a todas luces, las palabras "casa" y "habitación" designan al alma como morada del entendimiento o lugar del pensamiento. Por ende, a partir del segundo cuarteto se apela a una introspección psicológica del yo y no a una segunda contemplación física, como ha querido ver hasta ahora la crítica. Podría asegurarse entonces que, mediante la verificación de los objetos que conducen el desengaño, el soneto dibuja un movimiento circular diferente a la linealidad que quedó demostrada en el "Soneto I" y el "Salmo XIX"¹⁹. Al inspeccionar las estancias de su descripción en este orden (cuerpo, campo y alma), Quevedo resuelve que la contemplación del yo para su esclarecimiento cognitivo sea distinta, pero no antagónica, al recorrido visual que realiza el lector para comprensión gradual del poema. Con ello, la lectura y la interpretación se revelan entonces como procedimientos afines a la contemplación y la autorreflexión en tanto que vehículos que permiten acceder el desengaño y, por consiguiente, al conocimiento a través del sentir. Despunta aquí el cuestionamiento de un sujeto lírico acerca de la poesía como forma del conocimiento o como reflejo de la intuición; una preocupación que, como es sabido, fue punta de lanza en las críticas de Quevedo contra la estética culteranista encabezada por Luis de Góngora.

Por último, nótese que el inventario reflexivo no concluye en el primer terceto –lo que cabría esperar si retomamos la estructura de anteriormente citado "Soneto I", donde el sujeto lírico advierte a su interlocutor sobre la inminencia de la muerte hacia el final del segundo terceto. Aquí, por el contrario, la incertidumbre se extiende inusualmente hasta el duodécimo verso ("vencida de la edad sentí mi espada"), que copula el programa descriptivo-narrativo del argumento (segmento A) con la *conclusio* (segmento B). Se crea así a nivel enunciativo el preámbulo para la anagnórisis del yo poético: "Y no hallé cosa en que poner los ojos / que no fuese recuerdo de la muerte". El cariz epigramático de este final electrificante reafirma la propensión de Quevedo a colocar en el cierre de sus sonetos un concepto metafísico breve que modifica el sentido total del enunciado e introduce una nueva conceptualización del sentimiento principal de la composición (Navarro 132). A tal efecto, la transcripción casi literal del verso ovidiano "Quocumque adspicio, nihil est nisi

19 Considero relevante perfilar aquí cierta relación con la estructura argumental de la novela *El Buscón*, donde el proceso que conduce al desengaño de Pablos ocurre también durante un itinerario circular, aunque con resultados e implicaciones morales propios del estilo de la picaresca. Sobre la circularidad en *El Buscón*, véase Güntert (2012).

mortis imago" ("Con lo que advierto aquello, que no es más que la imagen de la muerte") convierte la didáctica de la máxima en una suerte de paremia metaléptica –a modo de concepto metafísico (Jauralde 179).

En el ámbito de la *inventio*, lo verdaderamente innovador es cómo Quevedo aprovecha la cualidad reivindicatoria de la sentencia y la exagera para crear una triple síntesis, diríamos, "híper-conclusiva" del yo lírico sobre el fin de su propia vida. Este giro hacia la intelectualización del enunciado poético instaura las condiciones para la equivalencia plena con el plano de la enunciación. Luego al colocar la palabra "muerte" en el final del último verso, nuestro autor consigue resaltar la simultaneidad entre el silenciamiento del discurso lírico y la terminación de todos los niveles enunciativos del poema. Una iconicidad tan remarcada logra equiparar unívocamente la limitada duración de la existencia humana, determinada por la ley natural, con la determinada por las leyes poéticas a las que ha de ajustarse el soneto. La explicitud de este embrague textual al final del segundo terceto justifica, además, una lectura metaliteraria que parece hacer referencia intertextual al "Soneto I" y al "Salmo XIX". En estas dos composiciones, la palabra "muerte" –con idéntico significado de "vida" que en el "Salmo XVII"– también se ubica al final del texto: en el primer caso, la "mayor parte de la muerte" se enuncia en el último terceto y se hace coincidir así con la mayor parte del soneto; en el segundo, la "condición mortal" y la "dura suerte" que hereda el segundo terceto, corresponde también a la "muerte".

Al igual que hace en el "Salmo XIX", Quevedo se sirve de la polisemia y la dilogía para conferir una plurisignificación al contenido textual del "Salmo XVII", que refuerza con varios recursos retóricos como la *dispositio* argumentativa y el manejo de la temporalidad, y con los que logra definir varios niveles de significado que imprimen un ulterior sentido al poema. De esta manera, podría afirmarse que en el segundo cuarteto está cifrada la clave interpretativa para la lectura metapoética del soneto como alegoría de la figura humana y, con ello, como una entidad autorreflexiva que discursa sobre sí misma. Mediante la identificación del transcurso de la vida con el "recuerdo de la muerte", Quevedo sostiene aquí implícitamente una identidad entre el fluir del propio texto durante el acto de escritura-lectura. La paradoja estoica instalada en la perspectiva de los agentes del predicado define la muerte del yo lírico como el acceso a la vida para el soneto. La sentencia final del salmo apela, por lo tanto, a la fundamental diferencia entre la definitiva e irrevocable muerte del ser humano y la del texto, susceptible de revivir en cada nueva lectura, por hallarse, como señala George Güntert (2011, 141-155), "a medio camino entre la existencia fugaz del hombre y el ser cíclico de la naturaleza". Aun cuando se hacen necesarios más estudios que abunden en esta dirección, la autorreflexión metapoética se vislumbra como una clave compositiva quevediana –como se ha demostrado con el uso polisémico del lenguaje– que lo reafirma como el maestro de la retórica conceptista.

BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, Antonio. "Quevedo: labios en vez de párpados". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 47, nº. 2, 1999, pp. 369-384.
- . "De Góngora, Lope y Quevedo". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 48, 2, 2000, pp. 299-332.
- Alonso, Dámaso. *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos: Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*. Madrid, Gredos, 1952.
- Arellano, Ignacio. *Francisco de Quevedo*. Madrid, Síntesis, 2006.
- Blecua, José Manuel (ed.). *Cancionero de 1628*. Madrid, Aguirre, 1945.
- . "Sobre un célebre soneto de Quevedo". *Francisco de Quevedo*. G. Sobejano (ed.). Madrid, Taurus, 1978, pp. 287-90.
- Cabello Porras, Gregorio. *Ensayos sobre tradición clásica y petrarquismo en el Siglo de Oro*. (Humanidades 10: Monografías). Almería, Universidad de Almería, 1995.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel. "Petrarca en Quevedo". *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa (eds.), Universidad de Alcalá, 1998, pp. 329-340.
- Cruz, Anne J., *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1988.
- Dauner, Dorea. *Literarische Selbstreflexivität*. Disertación. Stuttgart, 2009. [Http://elib.unistuttgart.de/opus/volltexte/2009/4742/pdf/DissDaunerPublish.pdf](http://elib.unistuttgart.de/opus/volltexte/2009/4742/pdf/DissDaunerPublish.pdf).
- Fernández Mosquera, Santiago. *Quevedo: reescritura e intertextualidad*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- Fisher, Tyler. "Heráclito cristianizado y David imitado en los Salmos de Quevedo". *La Perinola*, nº. 11, 2007, pp. 73-84.
- Greimas, Julien A., *La semiótica del texto: ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant*. Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1983.
- Grupo Z. "La autorreflexión en dos sonetos de Quevedo (I)". *Versants*, 60:3, fascículo español, 2013, pp. 187-199.

- Güntert, Georges. "Góngora en primera persona: rechazo de la *imitatio vitae* petrarquista e invención del autorretrato burlesco". *El autor en el Siglo de Oro: su estatus intelectual y social*, Manfred Tietz (ed.), Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011, pp. 141-155.
- . "El Buscón, novela circular: del mundo-texto remendado a su ingeniosa escritura". *De Garcilaso a Gracián: treinta estudios sobre la literatura del Siglo de Oro*, Itziar López Guil, Gina María Schneider y Cristina Albizu Yeregui (eds.), Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2012, pp. 445-458.
- . "Tendencias autorreferenciales del discurso lírico: Petrarca, Garcilaso, Fray Luis de León". *La poesía en su laberinto. Autorepresentaciones, 1*, Laura Scarano (ed.), Binges, Editions Orbis Tertius, 2013, pp. 17-38.
- Hamon, Philippe. *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires, Edicial S.A., 1991.
- Jauralde Pou, Pablo. "‘Miré los muros de la patria mía’" y el *Heráclito cristiano*". *Edad de oro*, 6, 1987, Madrid, Universidad Autónoma, pp. 165-188.
- Keniston, Hayward. *Garcilaso de la Vega. A Critical Study of His Life and Works*. Michigan/London, University Microfilms International, 1981.
- Lombó Mulliert, Pablo. "Argumentación e hipótesis en los sonetos de Francisco de Quevedo". *La Perinola*, nº.11, 2007, pp. 97-114.
- Medina Cano, Federico. "La condición humana y el paso del tiempo en Quevedo". *Escritos*, nº. 32, 2006, pp. 256-268.
- Molina, Eduardo. "Sobre el soneto ‘Miré los muros de la patria mía...’ y sus imágenes de muerte moral". *Signos Literarios*, nº. 2, 2005, pp. 47-65.
- Navarro de Kelley, Emilia. *La poesía metafísica de Quevedo*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1973.
- Pozuelo Yvancos, José María. "La construcción retórica del soneto quevediano". *La Perinola*, nº.3, 1999, pp. 249-267.
- Price, R. M. "A Note on the Sources and Structure of ‘Miré los muros de la patria mía’". *MLN*, vol. 78, nº. 2, Spanish Issue, marzo 1963, pp. 194-199.
- Quevedo y Villegas, Francisco de. *Poesía moral (Polimnia)*, Alfonso Rey (ed.), Madrid, Tàmesis, 1999.

-----. *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua. Barcelona, Planeta, 2004.

Quevedo y Villegas, Francisco de. *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Lía Schwartz e Ignacio Arrellano (eds). Barcelona, Crítica, 1998.

Rey, Alfonso. "Vida retirada y reflexión sobre la muerte en ocho sonetos de Quevedo". *La Perinola*, nº.1, 1997, pp. 189-211.

-----. "Las variantes de autor en la obra de Quevedo". *La Perinola*, nº. 4, 2000, pp. 309-344.

Roig Miranda, Marie. "La poesía amorosa de Quevedo y su originalidad". *La Perinola*, nº. 9, 2005, pp. 171-181.

Roncero, Victoriano. "Quevedo testigo y actor de la política española de las primeras décadas del siglo XVII: 'España defendida' y 'Grandes anales de quince días'". *La Perinola*, [S.l.], v. 21, jul. 2017, pp. 41-66.

Scarano, Laura. *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata, Melusina, 2000.

Talens, Jenaro [et al.]. *Elementos para una semiótica del texto artístico: poesía, narrativa, teatro, cine*. Madrid, Cátedra, 1980.

Tobar Quintanar, María José, "'Miré los muros de la patria mía' y la reescritura en Quevedo". *La Perinola*, nº. 6, 2002, pp. 239-261.

Varela Gestoso, Mónica Inés. "Algunas fuentes de la *inventio* en la poesía religiosa de Quevedo". *La Perinola*, nº. 3, 1999, pp. 337-354.

Vega, Garcilaso de la. *Obras completas*, Elias L. Rivers (ed.). Madrid, Castalia, 1968.

-----. *Cancionero*, Antonio Prieto (ed.). Barcelona, Ediciones B, 1988.