

**SOBRE EL SONETO “MIRÉ LOS MUROS DE LA PATRIA MÍA...”
Y SUS IMÁGENES DE MUERTE MORAL**

Eduardo Molina Fernández*
Universidad Autónoma Metropolitana–Iztapalapa

*Con Amor para Araceli y sus bebés.
Para Alejandro Higashi por su tiempo y
amistad.*

PALABRAS CLAVE: MUERTE, PENITENCIAL, FUENTES, ESTOICISMO, TIEMPO

El soneto de Francisco de Quevedo “Miré los muros de la patria mía...” pertenece, junto con otros 27 poemas, a una temprana colección titulada: *Heráclito cristiano y segunda arpa a imitación de David* (en adelante, *Heráclito*), fechada por el mismo poeta en la Torre de Juan Abad en el año de 1613.¹ El poema apareció por primera vez impreso cuando su autor tenía tres años de haber fallecido; la edición fue en Madrid y corrió a cargo de su amigo Joseph Antonio González de Salas, quien lo incluyó, en 1648, en el *Parnasso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*.

* literato3@yahoo.com.mx

¹ Importante será notar, para la presente lectura del soneto, que desde su dedicatoria en dicha obra, se puede inferir que el poeta (y/o su editor) escribió y reunió estos salmos con un marcado tono reflexivo y pesimista, originado en un momento de profundo arrepentimiento:

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 consciencia, y esas otras cosas canté porque me lo persuadió así la edad. (El dato lo retomo de Blecua, *Obra I* 167)

Sin embargo, al indagar sobre la transmisión del poemario, surge el problema de determinar cuál era el verdadero destino y la colección original a la que pertenecieron cada uno de los poemas, esto, porque toda la serie que se publicó en el *Parnasso* y posteriormente en las *Tres musas*, hasta llegar, mucho después, a la *Obra poética* editada por Blecua —bajo el título del *Heráclito...*—, en realidad provenía de distintos manuscritos, de distintos momentos creadores y siempre con variable ordenación y constitución.²

Por las razones anteriores, para Jauralde Pou, ya resultaba inútil hacer una interpretación del poemario de manera certera, basándose en un posible desarrollo o gradación temática pensada previamente por el poeta o el editor en turno (165-187).

Esta problemática textual ha originado una polémica interpretativa que, tras el paso de los años, ha producido enfoques tan distintos hasta el punto de ser completamente opuestos. Algunas de las más reconocidas opiniones le confieren una predominante interpretación política, dejando en un reducido segundo plano la presencia de elementos morales y temporales.³ En tanto y en contracorriente,

Este tono será apoyado, como recuperaré más adelante, por el título mismo del poemario donde se hace referencia directa al griego Heráclito (540-475), conocido vulgarmente como el “Filósofo Llorón”, debido a su legendario *humor pesimista*. Además, el sentido penitenciario se introduce por el adjetivo *cristiano* que, unido al del filósofo griego y al resto del título, sirve de marco para que cada poema se anuncie al interior de la obra como un salmo (no obstante, es necesario aclarar que el título de salmo no aparece en todos los manuscritos ni en todas las publicaciones subsecuentes). A pesar de ello, la visión total del *Heráclito* y del soneto en cuestión, se ha interpretado de muy distintas maneras, teniendo, en primera instancia, una vinculación predilecta con las etapas de crisis y derrotas sociales, económicas y políticas de la historia de España durante el siglo XVII. Según esta visión interpretativa, todos esos factores históricos bien se podrían transportar y leer en el sentimiento de derrota enunciado por Quevedo y por otros poetas contemporáneos (esta dirección del poema se reforzaría por algunos campos semánticos como ‘patria’, ‘muros’, ‘espada’, etcétera). No obstante, en este trabajo de investigación, a pesar de no rechazar por completo una posible interpretación político-histórica, me he inclinado a considerarlo, por su inspiración —creyéndole a Quevedo— y por su desarrollo y contenido, como un poema eminentemente moral.

² Estas últimas cuestiones las han explorado meritoriamente, entre otros: María José Tobar, en torno de la reescritura de Quevedo en “‘Miré los muros...’”, (239-261), así como Eric Furr (56-59), y Mónica Varela (293-315) en cuanto al *Heráclito* completo.

³ Esta clasificación la comparten Luis Astrana Marín, Dámaso Alonso (531-568), Begoña López Bueno (59-74), e incluso James O. Crosby (634).

José Manuel Blecua (93-97), fue uno de los primeros que ubicó al poema en el terreno del mero paso del tiempo, alejándolo a su vez de una total carga política.

Hay quien considera al poema inmerso en una corriente filosófica asociada principalmente al plano espiritual (Valbuena 229). Otras opiniones, en similar sentido, lo llevan a interpretaciones metafísicas, como en el caso de Emilia Navarro (49-54); o bien, existenciales, como con Manuel Durán, (169-185).

Mención aparte merece el citado trabajo de Jauralde Pou en el que, después de analizar la transmisión y constitución del poema, se plantea que la confluencia de lo espiritual con lo histórico es ineludible: “El poeta expresa la desazón metafísica del hombre solo, el español de la España imperial decadente “siente la historia”, el hombre maduro y cansado expresa su decadencia física, biológica, [Quevedo] ha poetizado su estado de ánimo”. A pesar de ello, al final, el crítico se inclina más por una interpretación patriótica del soneto (184-185).

Una última interpretación del poema está en la vertiente moral, la cual he tenido como fundamental para la lectura del soneto, siempre ateniéndome a múltiples datos que considero ineluctables para guiar y confirmar de manera decidida dicha lectura. Esta vertiente se encuentra sostenida, principalmente, en los trabajos de Price (194-199), Raúl Rodríguez (239-249), y Christopher Maurer (427-442), cuyas observaciones al salmo y a sus fuentes los han llevado a leer a un poeta enfrentado a sí mismo, con un decaído estado de ánimo. En abono a las tesis de estos críticos, he considerado de inmenso provecho iniciar con un enfoque que posibilite la inserción del poema dentro de la tradición literaria de la muerte, pese a que, por determinadas particularidades que ya expondré, no se integre a ella de manera plena.

Entre la pena de Heráclito y la tradición literaria de la muerte

‘Muerte’, la última palabra de “Miré los muros...” ha dado las claves y rutas ha seguir de los críticos. Funge como vaso y contenido; presenta un tema universal que ha conmovido e inspirado por siglos al hombre, al poeta. Tal temática, obstinadamente la expresó Quevedo en muchas de sus obras y, por supuesto, en su *Heráclito cristiano*. Sin duda, tanto el lector común como el especializado, han asimilado esa “muerte” de diversos modos, por lo que aún conviene preguntarse de nuevo: ¿Qué tipo de muerte es la que se percibe y recuerda a través de todas las “cosas” vistas con marcada angustia en el poema? ¿A qué tipo o dimensión del tiempo se refiere Quevedo? ¿Su decaimiento es moral, físico o ambos? Y, ¿qué elementos lo pueden corroborar en uno u otros sentidos?

El sentido moral, de muerte moral, en el soneto de Francisco de Quevedo, de inicio, puede fundarse por el hecho mismo de que haya aparecido dentro de un *corpus* con carácter religioso y penitencial, referido éste ya desde los elementos del sintagma titular: *Heráclito cristiano y segunda arpa a imitación de David*. Por una parte, en éste leemos el nombre “Heráclito” —filósofo presocrático apodado en la antigüedad como el “Oscuro” o el “Filósofo que Lloraba”—. Además, este personaje griego, ya evoca en sí mismo una no gratuita carga de paganismo al interior del poemario. Por otro lado, vemos que esta pretendida condición de vida pagana o “pecaminosa” —en tanto que está alejada de los preceptos cristianos—, se matizará y relacionará también con los salmos bíblicos de David.⁴ Así, se transferirá, hacia la poética imitación quevediana, el tono de arrepentimiento y desánimo con el que tradicionalmente se considera que fue confeccionada una gran parte del arpa bíblica.⁵

Aunque hasta el momento no baste la relación intertextual anterior, sí nos induce ya a encontrar un más cercano sentido moral y no político ni metafísico en este poema ni en los demás de la serie. Además, no resultará ocioso notar que entre todos los poemas de esa colección temprana existe siempre una relación temática y progresiva que, de manera breve pero concisa, se analizará, quedando

⁴ Así lo recuerda Crosby en su edición de Quevedo (99). Ahonda en el hecho de que en la dedicatoria aparezcan las dos acciones con que se recuerdan a ambos personajes: cantar, por el rey David; y llorar, por Heráclito.

⁵ La tradición judeo-cristiana, aunque inexacta en este punto, refiere que el rey judío escribió y cantó todos los salmos con su arpa. En adelante, el pueblo de Israel los ocupó en sus cultos, colectivos o individuales, con tres motivos principales: alabar, agradecer o arrepentirse ante Yahvé. Sin duda, cuando los sonetos quevedianos se nombran como “salmos”, semánticamente se les está vinculando con el salterio bíblico y, de manera más puntual, con el motivo de arrepentimiento que sintió por sus actos pecaminosos el rey David. Este “arrepentimiento”, en el *Heráclito*, cobrará su mayor dimensión y significado hacia la parte final del poemario.

Por otra parte, resulta importante notar que en el poemario, el poeta español, fiel a los postulados neo-estoicos de la época y que él compartía, evita constantemente asumir que su condición de arrepentimiento y muerte moral se deba a una reprimenda o reflexión originada de manera directa en torno de la idea de dios o de sus preceptos, es decir, hay un tono de sutil “rebeldía o reproche”. Esto lo leemos desde la dedicatoria al lector de 1613 (véase nota 1), donde aclara que su circunstancia personal y poética se desprende del “conocimiento y la consciencia”, por lo tanto, no del “Dios” de los judeo-cristianos, a quien, por el contrario y como ya tendremos ocasión de verificar, increpa recurrentemente en el poemario, significando ello a la vez, un punto más de unión con los sutiles reproches a dios que se leen en algunos pasajes de los salmos davidicos X, XVII, XXII, XXVI y XLIV.

en el tintero un estudio más profundo y pormenorizado de todo el *Heráclito cristiano*.

Si la referencia al griego Heráclito —con toda su carga cultural y de pensamiento— señala el primer camino a seguir, por el otro lado se puede constatar que, en consonancia con la propia génesis del salmo XVII y con las circunstancias textuales que lo rodean, está la tradición literaria de la muerte. Al desplazarnos hacia aquella centuria española en que se escribió el soneto, tenemos que el fenómeno natural de la muerte ya se había revestido, tanto en la vida cotidiana como en la literatura del Siglo de Oro, de un claro sentido moral. Procedía éste de una “conciencia cristiana”, moldeada por múltiples factores culturales e históricos que ahora resultaría inconveniente pormenorizar. Lo que sí es oportuno subrayar es que la referencia general sobre la muerte biológica ya estaba matizada y aquilatada, por esa connotación moral y religiosa. Así: “este valor determinativo reside fundamentalmente en que si el alma está en gracia en ese momento, le corresponde la vida eterna, y si no, la condenación” (Lanza 370).

Por eso mismo, como Lanza Esteban refiere (371, 373), este suceso llegó a ser tan deseado como temible y permanentemente estuvo marcado por el implacable y angustioso correr del tiempo.⁶ Ese cuadro está imbricado, a su vez, con la preocupación causada por situaciones consideradas “pecaminosas” o “corruptas”, las mismas que Ettinghaussen considera son, en Quevedo, producto de su convicción acerca de la corrupción moral (128).⁷ Tal “corrupción se explica tanto en el sentido religioso como en el ético de la época, redundando en una encrucijada espiritual que el poeta, desde su particular estado, dimensiona y termina por exponerlo en sus salmos morales.

⁶ Se abrió entonces una dicotomía al respecto en donde, por un lado, hubo una “reversibilidad de los conceptos en las palabras muerte/vida [dudando] cual es auténtica vida y, por oposición, cuál auténtica muerte” (Lanza 371). Por otro lado, Lanza abunda en que estuvo también la concepción “inmanente” de la muerte, en donde se le concibió como “un modo particular de realizarse [...] a través de la vida” (373), es decir, el suceso natural poseía, junto con la existencia, “una vida” propia, la cual no tendría mejor espejo y manifestación que el irremediable y angustiante transcurso de y en el tiempo. En el poema de Quevedo se conjugan ambos planteamientos.

⁷ Continuando con este planteamiento, Ettinghaussen (*apud*. Lía Schwartz 620), afirma que para Francisco de Quevedo, la corrupción moral era el resultado de la falsa opinión y del interés desmedido por el poder y el dinero. Schwartz considera que los “textos” morales de Quevedo se remiten a un discurso ético-teológico que oscila entre el pensamiento aristotélico y la escolástica tomista, en el sentido de que ambas tesis recomiendan un “justo medio de lo que un hombre puede ambicionar”: el *lucrum moderatum* (623-624).

Quevedo consigue dar ese carácter a partir de la reflexión y “conocimiento” de su propia condición “corrupta”, de “deshonra” (en términos caballerescos y neo–estoicos), moviéndose en un tiempo y en un sentimiento de desánimo y pesimismo. Guerra Flores ve esto como un *Leitmotiv* en toda la obra quevediana: “[la] angustia de la vida y de la muerte es la tónica constante en la mayor parte de sus sonetos líricos [y morales] Pesimismo y desilusión nacidos de su sensibilidad, de su moral” (218-219).

Pues bien, Quevedo no pudo estar ajeno a aquellas perspectivas moralistas cristianas sobre el fenómeno de la muerte. Más aún, como ya se advertía, la vertiente moral no se da sólo en el ámbito de esa “conciencia cristiana”, sino que también está signada por el pensamiento neo–estoico, localizable desde su constante apoyo en citas de autores como Séneca, Ovidio y Persio, a quienes tenía como modelos de pensamiento y conducta. Recíprocamente, durante el Siglo de Oro, los discursos de esos pensadores gozaban de una íntima relación con la doctrina y prédica cristiana, (Schwartz 620-621).⁸ Las propias palabras del poeta, al respecto, confirman y justifican la utilización del pensamiento de tales autores dentro de su propia obra poética, según se le puede leer en una edición que a sus obras en prosa hace Felicidad Buendía:

Gran ventaja hacen a todos los filósofos y poetas los que dellos fueron en el tiempo de las persecuciones de los mártires cristianos; viéronlos despreciar la vida, triunfar en la muerte, predicar el Evangelio; pudieron oír a los apóstoles, y por esto excedieron en la doctrina a los demás. Son ejemplo Séneca, Epicteto, Juvenal, Persio, que entre las cosas que se habían de pedir a dios, dice en la sátira II, empezando el octavo verso: *Mens bona*. (*Obras completas. Prosa* 1712b)

⁸ Schwartz informa que:

El repertorio de pecados y vicios castigados en Quevedo deriva de las colecciones de *loci communes* y *topoi* de materia predicable que fueron compilados a lo largo de la Edad Media para los predicadores: libros como los *Exempla virtutum et vitiorum*, de 1554, el *Index conceptum ad praedicatorum usum* de El Tostado [...] También es previsible que Quevedo continuara la empresa de aproximación a ideas estoicas —Séneca en particular— y a principios de la ética cristiana, a la que se habían abocado los moralistas del siglo XVI [...] Juan Pérez de Montalbán, en su *Para todos* [de 1661], sugería que el predicador poseyera en su biblioteca muchos libros: para lo sentencioso, Séneca y Plutarco [...] además de los Padres. (620-621)

Es preciso volver a señalar, junto con Lanza (374), que en la obra de Quevedo, y en el poema que nos ocupa, no existe un total e irrestricto apego a la enunciada tradición literaria y cultural de la muerte fundada en los valores religiosos. Pues su poesía, aun cuando está llena de reflexión cristiana y de conciencia estoica, está marcada por una particular y oscilante rebeldía contra la vida y la muerte, con dios y contra él. En donde el tiempo cumple un papel importantísimo, pues cada uno de los instantes que lo componen, se convierte en un “instrumento de la muerte”. Será una temporalidad no adscrita a periodos con duración convencional, no se empata con la abstracción cotidiana del tiempo, sino a una concepción ajena a ésta; donde la *edad* es tan cuantitativa como cualitativa. El tiempo es el vaso angustiante y lleno de pesimismo —por el vacío interior y corrupto del poeta— que terminará por desembocar en la vida misma y a través de ella. En función de esa temporalidad se pueden leer cabalmente las imágenes y conceptos en “Miré los muros...”

Este proceso temporal de la muerte ocurre en medio de un “perfecto conocimiento” de las cosas; Quevedo ya lo valoraba así en una de sus prosas: “debes tener por cierto que la primera lección que lee la sabiduría al hombre es en el día de su muerte, y que cuando muere empieza a aprender [...] Trabajosa cosa es la muerte, pero docta” (*Obras completas* 9).

Ese sentimiento de “inmanencia” sobre la muerte (Lanza 372-374) —transferido siempre al plano de la temporalidad—, y concebirla como una “vida en sí misma” junto a la diaria existencia, culminará en un rotundo “desengaño” que, en el salmo estudiado, se verificará por la observación de sus numerosas y progresivas imágenes. Juntamente, habrá desaliento, duda y fatiga interior (376) una vez que se llegue al conocimiento de los daños morales, contempladas con especial sabiduría, retrospectivamente.⁹

El soneto. Mirando a la muerte, recordándola en sus derruidos “muros”

Una vez establecidas las relaciones anteriores, se puede comenzar a confiar en el carácter moral de la muerte expuesta en el poema. Una revisión particular, temática y estilística del mismo, puede corroborar tales afirmaciones. Por ser la

⁹Lanza, antes de citar el último terceto del salmo en cuestión, lo refiere así: “Esa posición inmanentista se encuentra más explicada a través de otro sentimiento, que es el que ilumina a todos los demás: el desengaño. La comprensión del desengaño en Quevedo requiere el conocimiento y exposición de su vida y obras” (374).

Eduardo Molina

más adecuada para los fines aquí propuestos, he ocupado, no la versión original del soneto de 1613, sino una corrección posterior recogida por Blecua (*Obra I* 84-85):¹⁰

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.

5 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.

10 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.
Y no hallé cosa en que poner los ojos,
que no fuese recuerdo de la muerte.

(salmo XVII)

El soneto, en cada uno de sus cuartetos y tercetos, presenta una serie de imágenes percibidas siempre a través del emblemático sentido de la vista: “Miré”, (v. 1); “vi”, (5 y 9); “Y no hallé cosa en que poner los ojos”, (v. 13); lo que nos ubica, por su tiempo verbal, en un estado de retrospección, de conocimiento propio; algo singular en la obra poética de Quevedo, y que de manera un tanto semejante

¹⁰ Existen otras versiones en manuscritos y en impresos de la época, pero sigo a Blecua (*Obra I*, XVII) al afirmar la alta posibilidad de que la versión transcrita arriba sea la definitiva, la corregida por la propia mano de su autor poco antes de su muerte ocurrida en 1645. Coincido además, con la mayoría de opiniones críticas, en que las anteriores versiones son de menor calidad artística y estilística. Por otro lado, todas las citas del *Heráclito* serán de la edición de Blecua. Mas en las de las obras en prosa, me sujetaré a otras ediciones que progresivamente se irán incorporando al texto.

ya había utilizado en la silva “Miré ligera nave” y que reelaboró, en parte, en el soneto “Cuando me vuelvo a ver los daños”.¹¹

Price, en su estudio sobre el soneto, ya hacía notar que la fuente general de éste poema está en las cartas morales XII, XXX y LVIII de Séneca a Lucilio.¹² En esas epístolas, se subraya y se hace alusión al encuentro de una casa derruida por el tiempo a través de la “mirada” de su dueño, lo cual lo lleva a reconocerse a sí mismo como envejecido.¹³ Sin duda, la relación con “Miré los muros...” salta a la vista. Pero además de las fuentes observadas por Price, he constatado que esa “mirada” que recorre los “muros” —antes fuertes, ahora cansados y derrumbados por la “carrera” del tiempo (primer cuarteto) —, también está inspirada en otra carta de Séneca, la número XLIX, con lo que se enfatiza el carácter moral del soneto. La versión traducida de José M. Gallegos dice:

¹¹ “Miré ligera nave” lo tituló González de Salas de la siguiente manera: “Canción fúnebre en la muerte de Don Luis Carrillo y Sotomayor, Caballero de la Orden de Santiago y Cuatralbo de las Galeras de España”. El tema es la muerte de Luis Carrillo, vista —en tiempo pasado— como una nave que después de ir segura por el mar es presa de una tormenta, precipitándose, sin remedio, a la fatal destrucción. La similitud temática con “Miré los muros...” es patente. Mientras, el soneto “Cuando me vuelvo a ver los años” ya establece también la temática retrospectiva y negativa, aunque sólo en sus primeros versos, pues más adelante su tono cambia. Además, tanto el salmo como la silva referida, reafirman el ángulo retrospectivo por estar escritos en un tiempo conjugado en pasado y planteando, a su vez, el tema común, aunque no planteado de manera idéntica, de la muerte.

¹² En la epístola XII, entre otras cosas se recuerdan los versos finales de Quevedo: “*Quocumque me verti, argumenta senectutis meae video [...] Debeo hoc suburbano meo, quod mihi senectus mea, quocumque adverteram, apparuit*”. En la epístola XXX, se encuentra la imagen de la casa en ruinas emparentada con un cuerpo que envejece: “*Ubi tamquam in putri aedificio omnis iunctura diductur, et dum alia excipitur, alia discinditur, circumspiciendum est, quomodo exeas*”. Mientras que, en la epístola LVII, la idea persiste cuando leemos: “*Si [senectus] mihi non vitam reliquerit, sed animam, prosiliam ex aedificio putri ac ruenti*” (197).

¹³ Importante resulta notar cómo, a su vez, Quevedo recupera un tópico de su época: el correlato arquitectónico de la relación casa–cuerpo. Otros poemas del conjunto lo recuperan. Por ejemplo, el número XIX, en sus versos 5 y 6, considera de manera similar los conceptos “muros” y “puertas”, quienes son escalados por la “muerte” y la “cobardía”. En el salmo XXII, la relación se da en el sentido de cuerpo–monumento sepulcral, es decir, de muerte también de carácter moral, aunque sólo en el ámbito cristiano.

Eduardo Molina

Es infinita la velocidad del tiempo, que se hace más visible a los que *miran atrás* [...] Los *lugares que nos fueron familiares* [...] no nos devuelven el recuerdo como si ya estuviera extinguido, sino que avivan el latente, como *el dolor de los que están de duelo* [...] No solía parecerme *tan veloz el tiempo*; ahora me parece que corre increíblemente, ya porque siento que se me acerca la línea final, ya porque *comencé a atender y a contar mis daños*. (Séneca 134-135; el subrayado es mío)

De ahí se infiere la importancia del aspecto temporal y de su velocidad (recordemos lo sostenido por Lanza). El paso del tiempo se hace más patente para los que “miran atrás”; mientras que: “los recuerdos que nos fueron familiares [en el poema: ‘patria mía’, ‘mi casa’, ‘mi báculo’, ‘mi espada’ e incluso la imagen del campo] no nos devuelven el dolor, como si ya estuviera extinguido, sino que avivan el dolor...”; esto, lleva a sentir que la “línea final” se acerca “porque comencé a atender y contar mis daños” (372-374). Lo anterior se relaciona hacia el interior del poema con las demás imágenes enumeradas del soneto, y singularmente con las primeras sinécdoques: “muro” y “valentía”. Ambas palabras no son otra cosa que conceptos con un significado material y moral —de manera respectiva—, que, a pesar de vincularse con una inmanente fortaleza y virtud, actualmente se “ven” deteriorados por el paso del tiempo, por la “edad”, más constreñida al ámbito moral que a la concepción abstracta y convencional de “duración” en que se desarrollan de modo cotidiano la vida y los hechos.

Acerca del mismo punto, no deja de parecer sorprendente que “los daños” que se miran en los “muros de la patria mía”, y que alcanzan también a su “valentía” (la de los propios muros)¹⁴ le parecieran algo “raro e ilógico” al crítico Luis Rosales. Según su lectura, la “rareza” se originó de una mala revisión hecha por el editor González de Salas, muy lejos de la genialidad de Quevedo.¹⁵

Sin embargo, contra lo que opina Rosales, se puede confirmar que esa “valentía” en realidad ya se venía enunciando progresivamente desde los primeros salmos del *Heráclito*. Dicha virtud se presentaba desde aquellos poemas iniciales como una oposición, un reto “valiente” y temerario hacia dios, un pedir perdón pero sin

¹⁴ Jauralde Pou, menciona, en su interpretación histórica, que la palabra *muro* “posee dos connotaciones claras: la del castillo y la del cementerio, la de las batallas y la de la muerte” (186).

¹⁵ Rosales has objected that this particular image (“la caducidad de la valentía”), which he considers to be work of Quevedo’s editor: además de ser una redundancia, es una bagatela y además de ser una bagatela, es una necedad, porque el valor, cuando se tiene, nunca se pierde por los años, nunca se pierde por ser viejo. Esto es hablar a tontas [...] (Maurer 435).

Sobre el soneto...

tener confeso arrepentimiento por las culpas. Y más aún, existe en varios momentos del poemario la pretensión de la voz lírica por “agotar” a la piedad y al castigo divino mediante una actitud empecinada y desafiante, cuestión verificable también en otros famosos poemas del autor.¹⁶

En suma, era, hasta antes de llegar a “Miré los muros...”, una voluntad necia en seguir pecando, al tiempo de no querer reconocer este cuadro como condición de muerte moral:

¡Que tenga yo Señor, atrevimiento
(¿quién me lo oye decir que no se espanta?)
de procurar con los pecados míos
agotar tu piedad o tu tormento!

(salmo IV)

Mas, ¡ay! que si he dejado
de ofenderte, Señor, temo que ha sido
más de puro cansado
que no de arrepentido.

¡Terrible confesión, confuso espanto [...]

(salmo V)

Así, antes de llegar a nuestro poema, la “valentía” había comenzado a disminuir, y su derrota final terminará con la “visión” de sus muros desmoronados que ya caducan. En la misma relación, tenemos el primer terceto, en donde se vislumbra una propia “casa amancillada” (v. 9), producto también del paso del tiempo —el

¹⁶ Dicha característica en la lírica quevediana está muy presente en el excelente soneto “Cerrar podrá mis ojos...” En el comentario que al respecto de este hace Lázaro Carreter (145-160), concluye, entre otras cosas, que el poeta con una “magna rebeldía” y una “violenta obstinación”: “se resiste en entregarlo todo a la muerte” (147). Esta altivez la conjuga con la “paganización” de frases litúrgicas (*pulvis es et in pulverem reverteris*: “polvo serán, mas polvo enamorado”), lo que muestra también la rebeldía contra la muerte y contra los preceptos religiosos de los que, no obstante, se vale para confeccionar su poema. En este último sentido, y por extensión, su rebeldía alcanza a la divinidad misma, cuestión neutralizada en “Miré los muros...” En el salmo cambiará el motivo central de la preocupación ante la muerte, pues no será la permanencia del amor humano como en “Cerrar podrá mis ojos...” (“polvo enamorado”), sino que será la decaída condición moral, —cifrada en gran parte por el “conocimiento y la conciencia”, aprendidos de sus maestros estoicos y bañado por la concepción cristiana—, quien lo llevará a sentirse y reconocerse dentro de un vacío y ruina interior total.

mismo que derrumbó los muros— y que, ahora, lo lleva a reconocer, sólo “despojos” (“ruinas por muerte o desgracia” según el *Diccionario de autoridades*), o bien, que funciona como la expresión de “una idea de recogimiento [...] para una vez más mostrar el vacío y el abandono, esta vez, en un lugar propio” (Jauralde 181). En ese mismo sentido, Quevedo ya daba un significado de deshonra al término *amancillar* cuando escribía: “adoleció la reputación de estos y amancillóse el crédito de sus personas”.¹⁷ Pero no se pierda de vista que tal “deshonra” es también una metáfora de la que se vale el poeta para mostrar una condición moral y no un particular descalabro caballeresco.

Además, una de las acepciones más usadas del verbo *amancillar* en el siglo XVII y que sin duda se imbrica con la mencionada tradición cultural y literaria de la muerte, eran “manchar, afear y ofender”, términos con clara connotación moral y que se originaron directamente de “mancilla”. Por si fuese poco, no hay que olvidar que estas acepciones aparecen de manera muy constante en el arpa del rey David, a cuya imitación Quevedo se ha abocado. La relación semántica se estrecha de manera definitiva, tanto con los versos hasta ahora analizados como con los demás “salmos” del poemario, en el sentido de que existe una pena total, una culpa que mancha y destruye interiormente (Maurer 437-438). Así, la deshonra —o encrucijada moral— dada por el paso del tiempo y que invade o “amancilla” finalmente a la propia casa, es la misma que extingue y que hace “caduca” (“gastado” o “caído” con la mucha antigüedad, en lo racional o en lo insensible de acuerdo con el *Diccionario de autoridades*) la “valentía” de los “muros de la patria mía”.

De lo anterior se desprende que “patria” funciona de manera más paralela con respecto a casa—persona que a nación, país o ciudad como ya lo anotaba Raúl Rodríguez (245), lo cual puede llevar a determinar que el poeta sólo amplificaba con una hipérbole.¹⁸ Igualmente, al sentir vencida a la *espada* (v. 12) se dan visos

¹⁷ Christopher Maurer abunda: “This, of course, is the meaning present in archaic-sounding modern expressions such as ‘honor sin mancilla’, ‘Virgen sin mancilla’, etc. The idea of dishonor or affront is sometimes present even when the primary meaning of ‘amancillar’ is ‘injure’ or ‘harm’”(438).

¹⁸ Además, el crítico considera que patria: “no es más que una variante de “casa”, término al que sustituye por evitar repeticiones léxicas innecesarias. El poeta está describiendo una casa y, de manera metafórica, un momento vital, física y psicológicamente, próximo al final definitivo (245). En tanto, para Jauralde Pou, su significado es eminentemente nacional: “se deduce que ‘lugar de origen’ era el más frecuente en el lenguaje coloquial, en tanto el significado ‘país’ es mayoritario en lenguaje poético” (185). Mas, como hemos visto, su observación, aun cuando no se invalida, sí

de que si hay “deshonra”, no es otra cosa que una manifestación del estado de corrupción moral en el sentido en que se ha venido estudiando, y que incluso se transmite metafóricamente, dentro del poema, hasta este instrumento de defensa y de dignidad guerrera, propia de los caballeros —y por antonomasia de todo valiente—, ahora abatido, mancillado.

En el verso 11, Quevedo sigue la línea marcada por los cuartetos; continúa enumerando elementos que manifiestan una *debilidad* adquirida y presentada por la contemplación. Un re-conocimiento del paso de y en aquel singular tiempo, dentro de una intensa angustia: “mi báculo más corvo y menos fuerte”. Considero, con Christopher Maurer, que el origen de este verso está en el pasaje moral de la sátira segunda de Persio, en donde se lee: *O curvae in terris animae [...] Quam pecudum. Pacuvius: in curvi cervium pecus*. Ésta misma frase Quevedo la imitó y desarrolló ampliamente en su “Sermón estoico de censura moral”, el cual comienza retomando el término *corvas* con una connotación de ineludible decaimiento moral: “¡Oh corvas almas, oh facinerosos/ espíritus furiosos!” (Maurer 438 y Blecua *Obra I* 283). A su vez, el pasaje coincide, como ya anotaba Schwartz (620), con la imitación que del mismo Persio hace el poeta español en el “Sueño del Infierno” (*Sueños y discursos* 142), en donde se lee: “Oh, corvas almas, inclinadas al suelo”, originado a su vez, de manera más directa, de: “*O curvae in terris animis et caelestis inanis*”.

Esas reelaboraciones intertextuales a partir de la imitación de Persio, coinciden perfectamente con el sentido del citado verso 11 y con el poema completo; es decir, el “báculo” será un signo de vejez, de debilidad física, pero transferido a un terreno moral. Quevedo lo expondrá de manera hiperbólica, pues además de corvo, es “menos fuerte”.

Quevedo menciona de modo insistente el paso del tiempo, ya que en este se cifra la angustia y la imagen misma de la muerte con sentido moral, es su instrumento. Nos muestra la destrucción de todo lo visto, de todo lo que llega a “conocer” por la mirada retrospectiva. En varios momentos del poema, enfatiza el transcurrir vertiginoso del tiempo valiéndose de algunos recursos métricos: en el primer cuarteto establece un juego alternado de sáficos con acento en cuarta y octava, y después en cuarta y sexta, lo cual va dando la sensación de una movilidad que incrementa en el segundo cuarteto cuando, a partir del verso 5, se inicia un en-

pierde contundencia cuando se han analizado sus contactos con la tradición literaria y cultural de la muerte en su sentido cristiano y estoico, así como con las propias palabras de Quevedo que ya hemos estudiado.

cabalgamiento con melódicos que definitivamente da mayor velocidad a la enumeración de elementos de la imagen, todo ello en vista de resaltar, también de modo auditivo, ese veloz paso del “tiempo”.

Posteriormente en el soneto, en la salida al campo, se “ve” un arroyo helado, “desatado” por los rayos del sol (vv. 5-6) —pensemos en un amanecer y en el deshielo del agua ocasionado al calentar la luz solar—, y enseguida (vv. 7-8), con rapidez e inesperadamente, se percibe una imagen de dolor por parte de los ganados pues el monte comienza a hacer sombra de forma súbita, y con ello hurta “su luz al día”. En este segundo cuarteto es clarísimo el recurso empleado por el poeta para manifestar el rápido correr del tiempo. Lo hace en lo sintáctico (de manera atropellada con el encabalgamiento), lo rítmico (melódicos), y en lo semántico, pues la sucesión de imágenes nos evoca un amanecer y un atardecer precipitado, repentino, en donde no hay capacidad de goce alguno, sino todo lo contrario. Las sombras —como símbolo de muerte en función del poema mismo— se apoderan con rapidez de la escena y la llevan a encontrar en el primer terceto —siempre apoyado en la vista—, un nuevo panorama, desolador y más personal, interiorizado: “mi casa”, “mi báculo”, “mi espada”. Todo ello, siempre alcanzado con angustia por ese demoledor y subitáneo transcurso del tiempo.

En los dos últimos versos, con carácter sentencioso y con pleno conocimiento de su estado, el poeta imita decididamente un verso de Ovidio: *Quocumque adspicio, nihil est nisi mortis imago* (Tristia, I, XI, 23; *apud*. Jauralde 179). Estamos ante el efecto irreversible causado en cada uno de los elementos mencionados a lo largo del poema. Es lo que para Lanza significa el “desengaño” final, producto del conocimiento y exposición de su vida y obras (374), en donde la muerte se “transforma” y se vislumbra —en y por el paso del tiempo— como una “vida transcurrida”, presente e “inmanente”, ubicándola entre la ideología cristiana y la neo-estoica. Del mismo modo, la muerte se presenta como un recuerdo y estado final de todo, como un pleno “conocimiento y sabiduría” de los daños o vicios que hoy lo vencen, que lo derrumban interiormente de acuerdo con los términos que antes se plantearon.

Estamos, por tanto, en la casa de la memoria, frente a algo antes aprehendido y “sabido” (Jauralde 179): “Y no hallé cosa en que poner los ojos/ que no fuese recuerdo de la muerte” (v. 13-14.) Ese algo es su propio trayecto, sus ruinas mora-

les; su vida que ha sido muerte, su muerte inmanente como la vida; asunto que perspicazmente hemos visto como lo expone perspicazmente Lanza Esteban (373).¹⁹

“Miré los muros...” y dentro del *Heráclito cristiano*

Por otro lado, y retomando el contenido del *Heráclito* y su dedicatoria, podemos precisar que, en una dimensión más aristotélica y convencional del “tiempo”, este se vincula con el pasado “pecaminoso” del pecador, el que de alguna manera se entiende, en el sentido estoico y el cristiano, como el desperdicio o mal empleo de ese tiempo pasado. Un transcurrir entre múltiples “excesos”, que redundan en un estado de “corrupción moral” —según ya advertía al inicio de este estudio—. Tal situación se revalorará en ambos sentidos hasta el momento en que exista un total “arrepentimiento” del penitente.

La temática y el proceso de ese transcurrir sucederán de una manera reiterada y progresiva, y estarán presentes —en unos más que en otros— en los demás salmos del *Heráclito*. Seleccionarlos y traerlos a continuación ha sido con la intención de mostrar cómo los motivos —ya totalmente maduros en nuestro climático soneto— se encontraban incipientes y desarrollándose en los anteriores y que, incluso, permanecen aún presentes en los posteriores a aquel. Hay una constante angustia por el implacable paso del “tiempo”, el que se abre como una condición de total abatimiento moral, sellado como muerte.

En el salmo I ya se establece un primer reconocimiento de tal situación oscura, “corrupta”, mancillada: “desnúdame de mí, que ser podría/ que a tu piedad pagase lo que debo. // Dudosos pies por ciega noche llevo” (vv. 3-5). Al salmo II se añade otro “reconocimiento”, el de la fugacidad del tiempo (“Un año tras otro...”) impregnado de una dureza interior, de una barrera —cual *muro*— levantada: “¡Cuán fuera voy, Señor de tu rebaño, /llevado del antojo y gusto mío! // Un año se me va tras otro año, / y yo más duro y pertinaz porfío” (vv. 1-2, 5-6). En los salmos IV y V citados, se muestra la negación al arrepentimiento de parte del paradójico penitente, envuelto en una desesperada valentía; incluso, llega a mostrarse retador ante dios.

¹⁹ Véase nota 4.

Eduardo Molina

En el salmo VIII, su interlocutor parece ser el “tiempo” pasado —“instrumento y signo de su muerte”—. Ese tiempo lo aflige, mas ahora, retadoramente y cobijada por una progresiva y recurrente, pero cada vez más endeble “valentía”, la voz poética dice: “contentaos con la parte de los años/que deben vuestros lazos a mi vida;/que yo la quiero dar por bien perdida/ya que abrace los santos desengaños” (vv. 11-14).

El salmo IX incluye el aspecto retrospectivo utilizado en “Miré los muros...”; la cercanía semántica y espacial en el *corpus* se aminora, pero el ánimo proyectado aún parece poseer un sutil entusiasmo y optimismo y, por ello, aun no se incorpora una total muerte moral: “Cuando me vuelvo atrás a ver los años/ que han nevado la edad florida mía; //más me alegre de verme fuera de ellos, /que un tiempo me pesó de padecellos” (vv. 1-2, 5-6).

Notemos cómo el discurso posterior al salmo XVII que nos ocupa comienza a sufrir importantes cambios. Por lo pronto, en el poema XIX, surge nuevamente el rasgo arquitectónico del “muro” empleado en nuestro soneto. Existirán nuevas connotaciones negativas cuando el poeta se dirija así a la “muerte fría”: “ya cuelgan de mi muro tus escalas, / y es tu puerta mayor mi cobardía” (vv. 5-6). Aquí vemos cómo la valentía ya ni siquiera se nombra pues ha cedido su lugar, de manera más enfática y textual, a la “cobardía”; singularmente, esto sucede una vez que ya se ha reconocido la muerte interior y moral de una manera plena, reconocimiento realizado dentro del paradigmático soneto que nos ocupa. En ese sentido, y hasta el salmo XXVI, el tono penitencial continúa, y el marcado pesimismo comienza a surgir más claramente, la valentía comienza a ser pasado, se ha desvanecido tras el conocimiento negativo que se tuvo de ella: “Después de tantos ratos mal gastados,/tantas obscuras noches mal dormidas;//sólo me queda entre las manos mías/de un engaño tan vil conocimiento,/acompañado de esperanzas frías” (vv. 1-2, 9-11). El conocimiento por imágenes, adquirido por la mirada retrospectiva del soneto XVII, es reconocido al fin como un desengaño, como un suceso del pasado, pero que aún le adormece de frío las manos, pues carece de una benéfica esperanza.

En el salmo XXVII, la mancuella aparece otra vez, aunque de manera menos explícita. Se retoma la rapidez del tiempo, el que desembocará —igual que en “Mire los muros...”— en la muerte: “Bien te veo correr, tiempo ligero,/cual por mar ancho despalmada nave,//Yo dormido, en mis daños persevero,/tinto de manchas y de culpas graves;/aunque que es forzoso que me limpie y lave/llanto y dolor, aguardo el día postrero” (vv. 1-2, 5-9).

En esa progresión, tenemos que el salmo, XXVIII, ofrece un sentimiento no mostrado antes, “el arrepentimiento”, el cual motivará y hará funcionar al salmo que cerrará el *Heráclito*. El arrepentimiento es algo que el poeta se había negado a decir y a sentir; es un elemento que se bifurca —pero que se complementa—, en su sentido: por un lado, expresa la capacidad del estoico en reconocer, desde sus “corruptas” causas, los morales daños que lo aniquilan y que ahora están a la vista. En el otro sentido, según el dogma católico, el arrepentimiento resulta ser una condición fundamental de reconciliación con dios por parte del cristiano, de la misma manera en que lo fue para el rey David a quien recordemos que sigue imitando, a su modo, Quevedo: “Ya del error pasado me arrepiento [...] // Corrido estoy de los pasados años, / que reducir pudiera a mejor uso / buscando paz, y no siguiendo engaños” (vv. 5, 9-11). Ya una vez en esa línea penitencial, se podrá *mirar* en toda su dimensión el daño que su vida pecaminosa le ha dejado (salmo XXIX), tanto en lo “externo como en lo interno”, proyectándose dramáticamente hasta la última palabra de ese último salmo del *Heráclito*: “muerte”.

A modo de conclusión

Recopilando, más que concluyendo, tenemos que la muerte que se percibe en el salmo XVII: “Miré los muros...”, es de fuerte carácter moral. Ella siempre aparece bajo una acción de la mirada que da “conocimiento” y produce “desengaño”, desánimo total. Ocurre en medio de una honda angustia y pesimismo del yo lírico. La voz poética es cristiana y pagana a la vez. Emprende la comunicación y el reconocimiento de su muerte —no física, sino más bien moral— a través del instrumento de ésta: el tiempo, vertiginoso y poco atado a convenciones aristotélicas. La mirada por la que todo se reconoce así, es también la señal de autoridad propia de esa peculiar “vejez”: “los ojos claros del entendimiento” (salmo XXVIII, v. 4).

Ya el escritor predilecto de Quevedo, Séneca el filósofo, parecía haberle prevenido al escritor barroco sobre su insalvable suerte si no evitaba algunos vicios que lo harían caer en corrupción moral; en otras palabras, le estaba haciendo de su conocimiento el tipo de “muerte” que sufriría y que, ya en el soneto, el poeta no dejará de “recordar” a través de tan angustiantes y súbitas imágenes. Imágenes trabajadas no sólo de manera semántica, sino también métrica, retórica y estilísticamente.

Así, Séneca, en su epístola LXVII, parece dialogar tanto con “Miré los muros...” como con todo el *Heráclito* —incluyendo su dedicatoria al lector de 1613— cuando menciona la necesidad de emplearse a hacer cosas “mayores” con el tiempo libre (ocio), y no dedicarse a “llamar a las puertas de los poderosos [ni] llevar la lista de los viejos sin heredero [ni tener] poder mucho en el foro, poder envidiado, breve, sórdido” (195). La carta XXII ilumina aún más el referido sentido de nuestro soneto y del poemario: “la causa de todo esto es que, como estamos vacíos de todo bien [entiéndase ‘buen uso’ del tiempo en términos cristianos y estoicos] lamentamos la pérdida de la vida [...] por que ninguna parte de ella [según se puede mirar] quedó en nuestro poder” (79).

Obras citadas

- Alonso, Dámaso. “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo.” *Poesía española*. Madrid: Gredos, 1950. 531-618.
- Astrana Marín, Luis. *La vida turbulenta de Quevedo*. Madrid: Gran capitán, 1945.
- Blecua, José Manuel. “Sobré un célèbre soneto de Quevedo.” *Sobre el rigor Poético en España, y otros ensayos*. México: Ariel, 93-97.
- Diccionario de la lengua española*. 19ª ed. Madrid: Real Academia Española, 1970.
- Durán, Manuel. “Existential baroque: Francisco de Quevedo’s sonnet ‘Miré los muros de la patria mía’.” *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*. 1-2 (1995): 169-185.
- Ettinghausen, Henry. *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement*. Oxford: Oxford University Press, 1972.
- Furr, Eric. “Textual problems in Quevedo studies: The case of *Heráclito cristiano*.” *Romance Quarterly*. 40.1 (1993): 56-59.
- Guerra Flores, José. “La angustia existencialista de Quevedo.” *Ábside*. 22 (1959): 216-219.
- Jauralde Pou, Pablo. “‘Miré los muros de la patria mía’ y el cristiano.” *Edad de Oro*. 6 (1987): 165-187.
- Lanza Esteban, Juan. “Quevedo y la tradición literaria de la muerte.” *Revista de Literatura*. 4 (1953): 367-380.
- Lázaro Carreter, Fernando. “Quevedo entre el amor y la muerte.” *Papeles de Son Armadans*. 1.2 (1956): 145-160.

- López Bueno, Begoña. "Tópica literaria y realización textual: unas notas sobre la poesía española de las ruinas en los Siglos de Oro." *Revista de Filología Española*. 66 (1986): 59-74.
- Maurer, Christopher. "Defeated by the Age: On Ambiguity in Quevedo's 'Miré los muros de la patria mía'." *Hispanic Review*. 54 (1986): 427-442.
- Navarro de Kelley, Emilia. *La poesía metafísica de Quevedo*. Madrid: Guadarrama, 1973.
- 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. *Obra Poética*. Ed. José Manuel Blecua. 3 tomos. Madrid: Castalia, 1985.
- _____. *Poesía varia*. Letras hispánicas 134. Ed. y notas James O. Crosby. México: Rei, 1990.
- _____. *Obras Completas. Prosa*. Ed. Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar, 1963.
- _____. *Sueños y Discursos*. Ed. Felipe C. R. Maldonado. Madrid: Castalia, 1973.
- Rodríguez Rodríguez, Raúl. "Observaciones sobre la poesía de Quevedo desde el soneto 'Miré los muros de la patria mía'." *Anuario de Estudios Filológicos*. 2 (1979): 239-249.
- Séneca, Lucio Anneo. *Cartas a Lucilio*. Cien del mundo. Pról. Carlos Montemayor. Trad. José M. Gallegos Rocafull. México: Secretaría de Educación Pública, 1985.
- Schwartz Lerner, Lía. "Sátira y filosofía moral: El texto de Quevedo." *Actas del IX Congreso Internacional de Hispanistas*. Berlín: Sebastián Neumeister, 1989. 619-627.
- Tobar Quintanar, María José. "'Miré los muros de la patria mía' y la reescritura en Quevedo." *Perinola: Revista de Investigación Quevediana*. 6 (2002): 239-261.
- Valbuena Prat, Ángel, "Quevedo, el humanista barroco de los contrastes." *Historia de la literatura española*. T. III. Barcelona: Gustavo Gilli, 1982.
- Varela, Mónica Inés. "Heráclito cristiano y lágrimas de un penitente." *Revista del Instituto de Lengua y Cultura Españolas. Revista de Filología Hispánica*. 11.2 (1995): 293-315.

D. R. © Eduardo Molina Fernández, D. F., julio–diciembre, 2005.

RECEPCIÓN: Mayo de 2004

ACEPTACIÓN: Mayo de 2005