

OBSERVACIONES SOBRE LA POESIA DE QUEVEDO DESDE EL SONETO «MIRE LOS MUROS DE LA PATRIA MIA»

Uno de los aspectos de la poesía quevedesca que todavía permanecen insuficientemente estudiados es el que se refiere al influjo que sobre ella ejerce la poesía del siglo XV¹. Numerosos poemas amorosos aparecen fundamentalmente elaborados sobre recursos genuinos de la poesía cancioneril; por ello, no resulta excesivamente laborioso el rastreo de algunos de estos procedimientos, ya sean paradojas, ya hipérbolos, metáforas o cualesquiera otros. He aquí algunos versos:

«Mas desperté del dulce desconcierto;
y vi que estuve vivo con la muerte
y vi que con la vida estaba muerto» (pág. 513)².

«¡Mirad cómo me trata mi deseo:
que he venido a tener sólo por gloria
vivir contento con lo que más me mata!» (pág. 533).

«Si me castigas dándome esos males,
no me mates, que un muerto no lo siente:
dame vida y así podré sentillo» (pág. 532).

Más original resulta la recepción en la poesía metafísica y moral de Quevedo de algunas imágenes que ya estaban en la poesía de cancioneros, aunque allí se veían insertas dentro de la temática amorosa. En los versos que vienen a continuación la comunión imaginativa resulta clara, sin otra condición que la de recordar vagamente las colecciones del siglo XV:

¹ Otis H. Green: *El amor cortés en Quevedo*. Zaragoza, Librería General, 1955.

² Las citas de las poesías de Quevedo se refieren siempre al tomo I de su *Obra Poética* editada críticamente por José Manuel Blecua en la editorial Castalia de Madrid, en 1969.

Las citas de los poemas de Guevara y Rodrigo de Cota corresponden al *Cancionero General de 1511*, publicado por la Real Academia Española en Madrid en 1958 en edición facsímil realizada por Antonio Rodríguez Moñino.

«Breve combate de importuna guerra,
 en mi defensa, sol peligro sumo;
 y mientras con mis armas me consumo,
 menos me hospeda el cuerpo, que me entierra» (pág. 150).

Las huellas insinuadas más arriba se hacen especialmente patentes en el soneto «Miré los muros de la patria mía». Veámoslo en sus dos versiones más importantes:

Texto del manuscrito Evora, de 1613.

«Miré los muros de la patria mía,
 si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
 de larga edad y de vejez cansados
 dando obediencia al tiempo en muerte fría.

Salíme al campo, y vi que el sol bebía
 los arroyos del yelo desatados,
 y del monte quejosos los ganados,
 porque en sus sombras dio licencia al día.

Entré en mi casa, y vi que, de cansada,
 se entregaba a los años por despojos;
 hallé mi espada de la misma suerte;

mi vestidura, de servir, gastada;
 y no hallé cosa en que poner los ojos
 donde no viese imagen de la muerte».

Texto del manuscrito Asensio, de 1648,

«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.

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.

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.

En sí la propia imagen del cuerpo como edificio no exige recurrir, a través de un tópico de la crítica, a las ruinas de Itálica, Cartago o cualesquiera otras de la Antigüedad; significando el paso del tiempo tiene una materialización concreta entre el «Diálogo entre el amor y un viejo», de Rodrigo de Cota. Así presenta esta composición Hernando del Castillo en el *Cancionero General de 1511*:

«obra de rodrigo de cota a manera de dialogo entre el amor y un viejo que escarmentado d'el, muy retraydo, se figurá en una huerta seca y destruyda, do la casa del plazer derribada se muestra, cerrada la puerta, en una pobrezilla choça metido...» (fol. 72 vuelto);

aquí se nos describe el poder destructor del tiempo sobre el cuerpo humano con una precisión idéntica a la de Quevedo (se puede acudir también al soneto «Ya te miro caer precipitado», en la página 235 de la edición que seguimos). Cotejamos directamente las composiciones que nos vienen sirviendo de base:

Quevedo

R. de Cota

«Entré en mi casa; vi que, amancillada,
de anciana habitación era despojos»,

«Ya la casa se deshizo
de sutil lavor estraña,
y tornosse esta çabaña
de cañuelas de carrizo» (fol. 73 r)

Aunque en la composición de Rodrigo de Cota la casa se refiere más al espíritu que al propio cuerpo, la imagen incide en ambas posibilidades, como se ve después de comparar las promesas que el amor hace al viejo y las palabras que le dirige después de haberse dejado embaucar:

«De verdura muy gentil
tu huerta renovaré;
la casa fabricaré
de obra rica, sutil;
sanaré las plantas secas
quemadas por los friores...» (fol. 74 v)

«O viejo triste, liviano,
qual error pudo bastar
que te avria de tornar
ruuio tu cabello cano,
y esos ojos desçozidos
qu'eran para enamorar,
y esos beços tan sumidos
qu'eran dulces de besar» (fol. 75 r)

La presencia de Rodrigo de Cota podría entrecerse en otros lugares. De momento, veamos algunos versos de Guevara, otro poeta del *Cancionero General del 1511*, extraídos del «Llanto que hizo en Guadalupe acordandosse como fue enamorado allí»:

«Vi las sierras temerosas,
de mortal sombra cubiertas;
solas, tristes, tenebrosas,
y las casas ser desiertas;
las aguas en sequedad,
las aves roncás, quexosas,
pronunciando soledad
con sus bozes congoxosas.» (fol. 107 r-v).

Los rasgos que emparentan este fragmento con el soneto que tratamos son evidentes. Veámoslos esquemáticamente:

a) Coincidencias léxicas:

Quevedo

«vi»
«quejosos»
«sombras»
«casa»
«muerte»

Guevara

«vi»
«mortal»
«sombra»
«casas»
«quexosas»

b) Coincidencias semánticas:

Quevedo

«el sol bebía los arroyos»
«monte »y sombras»
«quejosos» y «ganados»

Guevara

«sierras temerosas», cubiertas de sombra
«aguas en sequedad»
«aves roncás, quexosas»

c) Coincidencias simbólicas:

en ambos:

paso de un tiempo que fue feliz a otro que resulta desventurado
sensación de muerte que materializa el punto anterior

La distancia cronológica y poética que distancia ambos textos no es suficiente para ocultar su vinculación estrecha. De las veintiocho estrofas que constituyen el poema medieval, sólo una es utilizada por el poeta barroco y, aun ésta, elaborada a su modo. «Como siempre, la fuente, leíds de resolver disolviéndolo el misterio de la creación poética, redobla nuestra admiración ante el triunfo del óptimo artista que ha desechado de su forma pura el mármol bruto

que entorpecía las tentativas frustradas»³. Efectivamente en este caso el mármol, no tan bruto, vuelve a trabajarse por razones obvias: las «aves roncadas, quejosas», instrumento adecuado en el poema del XV para la expresión amorosa, resultan inadecuadas con toda su carga simbólica tradicional para una composición metafísica del siglo XVII; sin embargo, las tórtolas y ruiseñores no pueden faltar en ningún poeta amoroso que en algo se precie de tradicional; así sucede en otros poemas de Quevedo:

«Y vieran nuestras bocas,
en ramos de estas rocas,
ya las aves consortes, ya las viudas
más eloquentes quanto más mudas.» (págs. 553-554).

Hay que observar de paso que en las citas de Quevedo y Guevara hay otros factores que confluyen además del tema: las paradojas (aves tan elocuentes cuanto mudas — aves roncadas quejosas).

En otro punto, se hace necesaria una réplica tajante a las palabras de Price, según las cuales el báculo de la versión de 1648 contiene «merely conventional classical and temporal associations»⁴; éste ha de considerarse sin abstraerlo de la dualidad báculo-espada, también presenta curiosamente en el poema que hemos citado de Rodrigo de Cota; en ambos textos los poetas plantean una contraposición de dos elementos que apuntan a la vejez y a la juventud, respectivamente: lo que sucede es que Quevedo asigna una profundidad extraordinaria al poder destructor del tiempo indicando que degrada incluso el elemento que simboliza la protección contra el derrumbamiento final⁵. Pero veamos los versos de Rodrigo de Cota:

«Conviene tan bien que notes
que es muy mas digna cosa
en tu boca gargajosa
paternostres que no motes,
y el tosser que las canciones,
y el bordón, que no el espada...» (fol. 75 r).

³ María Rosa Lida de Malkiel: «Para las fuentes de Quevedo», en la *Revista de Filología Española*, 1 de 1939, pág. 375.

⁴ R. M. Price: «A note on the sources and structure of «Miré los muros de la patria mía», en *Modern Language Notes*, LXXVIII, 1963. Pág. 199. Todas las citas a este autor se basan en este artículo.

⁵ Mi interpretación difiere, evidentemente, de la que ofrece Ana María Sanhuenza Luco, según la cual «el hombre que se realiza en la acción como guerrero («mi espada») y como pastor («mi báculo») ve que la muerte lo acecha desde su quehacer». Estas palabras se contienen en su artículo «La muerte en tres sonetos de Quevedo», en el *Boletín de Filología*, número XII de 1971. Págs. 117-127.

La vinculación directa entre el poema de Guevara y el de Quevedo es evidente; puede no parecerlo tanto la relación entre el de éste y el de Rodrigo de Cota. Hay que notar, sin embargo, una afinidad en la vena poética de ambos que se paténtiza, por un lado, en la inclinación tanto a lo puramente lírico como a la ironía burlesca; por otro, a una filosofía humana que permitiría en cualquier momento el intercambio de ideas de uno a otro sin que ello provocara la menor sorpresa. ¿Quién no señalaría como quevedescos estos versos de Rodrigo de Cota?:

«Amargo viejo, denuesto
de la humana natura.» (fol. 75 r).

El poema parte de una equivalencia metafórica entre el cuerpo y una edificación: con ella se capta plásticamente el paso del tiempo desde un hecho de todos conocido. El desarrollo de la metáfora hace progresar el poema contemplando el objeto desde diferentes posiciones: desde fuera y desde dentro, ampliando la perspectiva a lo que envuelve el objeto (el campo) y reduciéndola, ya en el interior, para captar otros elementos concretos que refuercen las conclusiones que se han deducido de la observación general. Los dos últimos versos condensan los resultados de la observación analítica por medio de una expresión trágicamente desesperanzada.

En el primer verso el término «patria» ha dado lugar a interpretaciones románticas⁶ que han sido corregidas en parte por José Manuel Blecua: de ningún modo existe la posibilidad de una interpretación política⁷. Además de los argumentos que ya se han aportado, hay que observar que en la poesía de Quevedo el término «patria» suele utilizarse metafóricamente con el sentido de lugar material y concreto de residencia; así sucede en dos casos que hemos seleccionado; en el primero se refiere a un nido, en el segundo al mundo:

«¿Que hará el jilguero dulce cuando halle
su patria con tus hojas en el suelo?» (pág. 392),

«Tú debes como huésped habitarle
y para el otro mundo disponerle;
enemigo de l'alma, has de temerle
y, patria de tu cuerpo, tolerarle.» (pág. 218).

⁶ Todavía en 1968 las sostiene de alguna manera Francisco García Lorca en su artículo «Dos sonetos y una canción», publicado en la *Revista Hispánica Moderna*, número XXXIV de ese año. Págs. 276-287.

⁷ José Manuel Blecua: «Sobre un célebre soneto de Quevedo», en *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*. Barcelona, Ariel 1977, págs. 91-98.

Sabido es, por otro lado, que la imagen del cuerpo como patria del alma se encuentra ya en san Agustín.

De todos modos, la interpretación de Blecua, asumida por Price, resulta parcial, por cuanto no es imprescindible que los «muros» hayan de ser «los de cualquier población española o francesa o italiana»⁸. No muchos años después de la escritura del poema, el *Diccionario de Autoridades*⁹ registra el término mediante una definición sinonímica como «lo mismo que pared o tapia»¹⁰. Ya se ha apuntado que Quevedo emplea la imagen en este sentido en el soneto «Ya te miro caer precipitado»; pues bien, si se tiene en cuenta además que Rodrigo de Cota la utiliza dos siglos antes con idéntico valor, es posible concluir que el poeta no alude en el soneto a España, pero tampoco a ninguna ciudad; en este sentido, «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, metafóricamente, un momento vital, física y psicológicamente, próximo al final definitivo.

Price no llega a captar totalmente el sentido de los dos primeros versos del segundo cuarteto tal y como aparecen en ambas versiones. Observamos que hablan de un hecho, el de la evaporación («el sol bebía los arroyos») y mencionan otro, el del deshielo («los arroyos del yelo desatados»). El deshielo es propio de la primavera y no es el momento central de los versos; la evaporación se produce en verano. Cada momento por sí mismo podría representar el paso del tiempo (y así sucede en el ejemplo de Francisco de Rioja y en «où sont les neiges d'antan?»); pero lo que Quevedo lleva a efecto es una intensificación expresiva mediante la aproximación de los dos extremos. El procedimiento es muy frecuente en él, bien con estos elementos:

«Embargó con carámbanos inviernos
su tributo a Pisuerga en varias fuentes;
salió de entre las nubes abril tierno,
dándoles libertad a las corrientes:
pasáronse las breves horas frías,
y trujeron la sed los largos días.» (pág. 567),

⁸ José Manuel Blecua: «Sobre un célebre soneto...», pág. 96.

⁹ *Diccionario de Autoridades*. Edición facsímil realizada por la Real Academia Española. Madrid, Gredos 1969.

¹⁰ Edmund M. Wilson no descarta esta posibilidad, pero sigue buscando referencias concretas y habla de la Torre de Juan Abad como realidad del término imaginario «muros». Su artículo se titula «Guillén y Quevedo sobre la muerte» y está recogido en *Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española*. Barcelona, Ariel 1977. Págs. 299-310.

bien con otros:

«En el hoy, y mañana, y ayer junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.» (pág. 150)

Es preciso observar que, además de la mirada al pasado, de la alusión al rápido sucederse de las estaciones, los dos versos se detienen en el resultado actual, en una nueva variante de la imagen de la muerte, la de la sequía, al igual que sucedía en el poema de Guevara.

Los dos últimos versos del segundo cuarteto difieren, como es sabido, en las versiones de 1613 y 1648. La interpretación que Price extrae de los versos de esta última parece correcta; sin embargo, se puede entender que todo el cuarteto ofrece motivos de queja a los «ganados»: los dos primeros versos aluden a la sed, los segundos al hambre que provoca la sequía y agrava la oscuridad al reducir el tiempo de pastura. La celeridad del paso del día a la noche se ve resaltada por medio de «hurtó», que implica la entrada de la noche sin que el día haya podido advertirlo.

La versión de 1613 puede parecer oscura, especialmente si, como hace Price, no se presta atención a algunos defectos evidentes de las copias¹¹. Una lectura cuando menos aceptable exige la anteposición de «a» al objeto indirecto en castellano y así consta en el resto de las versiones que ofrecen la construcción «dar licencia»; pero si el contenido resulta aún difícil de dilucidar, se pueden comparar los versos con otros de Quevedo que lo repiten en idéntico esquema sintáctico:

«¿Qué hará el jilguero dulce cuando halle
su patria con tus hojas en el suelo?
¿Y la parlera fuente,
que aún ignorante de prisión de yelo,
exenta de la sed del sol corría?
Sin duda llorará con su corriente
la licencia que has dado en ella al día.» (págs. 392-393)

Así se nos evocan líricamente las sensaciones que en el poeta provoca el hecho del desgajamiento de una rama que albergaba un nido y daba sombra a una fuente. El sentido aquí es evidente: la fuente llorará con su corriente porque tú (rama) has dado licencia al día (al sol) para que penetre en ella (y la seque). Paralelamente, los versos del soneto «Miré los muros de la patria mía», en la versión

¹¹ Price siguió la versión del Cancionero Manuscrito de 1628.

de 1613, han de entenderse así: los ganados se quejan del monte porque éste ha dado licencia al día (al sol) para que invada su sombra (y les asfixie con su ardor). La acentuación de los caracteres del verano se obtiene situando sus efectos sobre la vegetación y el mundo mineral (sequía, agostamiento) al lado de los que provoca en los animales (amodorramiento, asfixia).

El objetivo de la mirada del poeta es bien diferente en ambas versiones; cada una se dirige a la muerte por diferente camino (el amanecer en la de 1613, el atardecer en la de 1648). En una lectura no poética ha cambiado muy poco, pero la pluma del poeta y los ojos del lector avisado captan una incorporación fundamental, la del atardecer, nuevo símbolo del paso del tiempo y densamente evocador de la muerte. En 1648, en una nueva lectura de los poemas del siglo XV, Quevedo no puede pasar por alto esta sensación que ya había captado Guevara, como tampoco la de la dualidad báculo-espada de Rodrigo de Cota.

La ausencia de variantes en el fragmento del poema «A un ramo que se desgajó con el peso de su fruta» ofrece un indicio inequívoco de que procede directamente de Quevedo; por si fuera poco, su tema se repite en el poema «Amante que vuelve a ver la fuente de donde se ausentó»:

«No me tengas secreto
esto que te pregunto; y te prometo
de hurtarte al sol a fuerza de arboleda,
y de hacer que te ignore
sed que no fuere de divinos labios.» (pág. 575)

Pueden bien: la clarificación del sentido y de la estructura sintáctica de los versos de 1648 a través de versos tan fehacientemente quevedescos permite llegar a la misma conclusión por lo que se refiere a su autoría: en ellos no hay modo de ver la mano de González de Salas ni la de ningún otro que no sea el propio Quevedo. Los problemas que plantea la existencia de variantes diferentes son considerables, pero no autorizan el planteamiento de comportamientos críticos cuyas deducciones pueden resultar más oscurecedores que clasificadores. La luz, en la mayoría de los casos, sólo puede proceder de los textos.

Un problema distinto que plantean los versos séptimo y octavo en ambas versiones es el de su alcance imaginativo. ¿Es una mera ampliación del plano real de los anteriores con referencias simbólicas generales o conllevan un nivel de representación que extiende también el plano imaginario? Nuevamente, hay que acudir a otros poemas del autor. En una de sus canciones amorosas, los «ganados»

constituyen el término metafórico de una relación de equivalencia en la que el término real se ofrece plenamente identificable: se trata de los sentimientos, las preocupaciones del autor:

«Flacas van mis manadas
que sienten el dolor que tú no sientes;
buscando van cansadas:
buscan agua en las fuentes,
sin ver que están secretas
agua en mis ojos, yerba en tus saetas.» (pág. 558)

Los versos final del primer terceto y primero del segundo presentan la dualidad báculo-espada en la versión de 1648. Hemos señalado que, simbólicamente, la dualidad, como en Rodrigo de Cota, vuelve a contraponer dos momentos vitales diferentes. Desde esta perspectiva, el «báculo» no parece menos directo que la «vestidura» de la versión de 1613, como quiere Price. Además, éste es otro de los símbolos especialmente estimados por el poeta; en general, suele acompañarlo con adjetivaciones semánticamente afines («más corvo», «menos fuerte», «cansado», etc.); tampoco sorprende que aparezca insertado en otro tipo de dualidades (báculo-cetro, por ejemplo):

«Descansarás el báculo de caña
con que mi vida tristes años mueve;
y ojalá que yo fuera
rey, como soy pastor de la ribera,
que cetro, antes que báculo cansado,
no canas sustentaras, sino estado.» (pág. 393).

Así pues, una de las variantes fundamentales que ofrece la segunda versión se halla también perfectamente engarzada en el sistema poético que constituye la obra de Quevedo, como lo prueban las referencias a otras composiciones; tampoco aquí resulta verosímil que una mano ajena a la suya haya podido manipular tan armónicamente imágenes tan frecuentes como las que hemos venido viendo.

La introducción de la noche como símbolo de la muerte y la integración de la «espada» en una dualidad que vivifica con una insistencia obsesiva el paso del tiempo en la versión de 1648, son nuevos logros que estaban ausentes en la de 1613. Incluso, la sensación personal que discurre a lo largo de aquella es tan intensa que permite sin lugar a dudas una deducción no ya personal, sino general. En 1648, el poeta no monta una tragedia sobre sus expe-

riencias sino que se sitúa plenamente en el mundo trágico en el que se desenvuelve. Esta es otra de las diferencias abismales entre ambas versiones, perfectamente discriminada por la sutileza vital y poética de un Quevedo con casi treinta y tres años.

RAÚL RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ