Espectador del naufragio. «Muestra en oportuna alegoría la seguridad del estado pobre y el riesgo del poderoso»

Carmen Peraita
Villanova University, Pennsylvania

¿Ves esa choza pobre que, en la orilla,
con bien unidas pajas, burla al Noto?
¿Ves el horrendo y líquido alboroto,
donde agoniza poderosa quilla?

¿No ves la turba ronca y amarilla
desconfiar de la arte y del piloto,
a quien, si el parasismo acuerda el voto,
la muerte los semblantes amancilla?

Pues eso ves en mí, que, retirado
a la serena paz de mi cabaña,
más quiero verme pobre que anegado.

Y miro, libre, naufragar la saña
del poder cauteloso, que, engañado,
tormenta vive cuando alegre engaña[1].

[1] El soneto ha sido comentado por Arellano y Schwartz en *Poesía selecta,* pp. 116-17; ver también la edición de Alfonso Rey, Quevedo, *Poesía moral,* p. 258 y la *Antología poética* de Quevedo preparada por Pozuelo Yvancos, pp. 167-68. Está claro que el soneto elogia la vida retirada, pero el clasificarlo sólo dentro de esta significación no ayuda a apreciar la riqueza de connotaciones que entraña el pensamiento quevediano aquí. Cito los poemas quevedianos por el primer verso y siguiendo la numeración de Blecua, *Poesía original completa*. Sigo de cerca en este comentario la reflexión sobre la «metafórica» de la navegación y el naufragio de Blumenberg, 1995.

1. Navegaciones y naufragios: introducción

Este soneto se construye sobre metáforas de la navegación, que Quevedo retoma en varios poemas. Tiene semejanzas temáticas con el «Sermón estoico de censura moral»:

> Clito, desde la orilla
> navega con la vista el Oceano:
> óyele ronco, atiéndele tirano,
> y no dejes la choza por la quilla;
> pues son las almas que respira Tracia
> y las iras del Noto,
> muerte en el Ponto, música en el soto[2].

El mar, navegar, la tempestad, el naufragio, son lugares comunes predilectos en la denominada poesía moral quevediana, y aparecen metaforizados en contextos de variada índole, con significados y valores notablemente diversos: expresa las tribulaciones del ser humano, la fugacidad del tiempo, describe el cabello de la amada...[3].

Ciertos elementos, determinadas imágenes se repiten. Navegar significa tradicionalmente infringir leyes de la naturaleza, violentar la *terra inviolata*. Por ende, navegar era exponerse a innecesarios peligros. La muerte en el mar impedía además el entierro ritual del náufrago. Representaba la imposibilidad de que el cuerpo muerto recibiera las honras fúnebres requeridas por las creencias religiosas; de ahí que se califique a la navegación de impía[4]. En la Edad de Oro los hombres no conocían la navegación, observa Ovidio:

[2] *PO,* núm. 145, vv. 80-86. Ver Rey, 1987, y Candelas Colodrón, 1997, pp. 161-66; a partir de aquí abrevio el título de este poema a *Sermón*. Entre los poemas quevedianos que recurren a metáforas de la navegación destacan los sonetos *PO,* núm. 107: «La voluntad de Dios por grillos tienes»; núm. 134: «¡Malhaya aquel humano que primero!»; núm. 89: «Creces, y con desprecio, disfrazada»; núm. 112: «Tirano de Adria el Euro, acompañada»; y las silvas núm. 136, vv. 7-21: «Al que cavaba una mina» y núm. 138: «Exhortación a una nave nueva al entrar en el agua»; para esta silva —cuyo título abrevio a *A una nave*— ver el citado estudio de Candelas Colodrón, 1997, pp. 138-44 y Sigler, 1994, pp. 223-49.

[3] *PO,* 449, vv. 1-4: «En crespa tempestad del oro undoso, / nada golfos de luz ardiente y pura / mi corazón, sediento de hermosura, / si el cabello deslazas generoso».

[4] Horacio, *Oda,* I, 3, vv. 23-24: «En vano la divinidad providente separó las tierras poniendo el Océano en medio, si, a pesar de todo, *barcas impías* atraviesan los mares que no debieron tocar»; esta oda es una fuente clásica de la invectiva contra la navegación, Horacio, *Oda,* I, 3, vv. 9-11: «Madera de roble y triple lámina de bronce en torno al pecho tenía aquel hombre que por primera vez entregó a una barquilla frágil al salvaje piélago». Para el tema del mar y la navegación en la poesía quevediana, ver Schwartz, 1984; Martinengo, 1985, y Maurer, 1985.

Nao ni galera entonces no se vía
ir por el mar, ni nadie entre mortales
otras que sus riberas conocía[5].

Virgilio profetiza el final de la navegación en la venidera Edad de Oro:

Luego, ya cuando tu edad más madura un hombre te haga,
hasta el piloto la mar dejará y ni el pino flotante
comerciará porque toda comarca dará toda cosa[6].

La navegación es condenada porque representa habitualmente una transgresión del orden universal, de los límites del macrocosmos impuestos por los dioses, al traspasar el navegante los confines geográficos naturales delimitados por la «ley de arena», por la orilla del mar, y colapsar la distancia natural entre las tierras:

Éste, con velas cóncavas, con remos,
(¡oh muerte!, ¡oh mercancía!),
unió climas extremos;
y, rotos de la tierra
los sagrados confines,
nos enseñó, con máquinas tan fieras,
a juntar las riberas;
y de un leño, que el céfiro se sorbe,
fabricó pasadizo a todo el orbe[7].

Acciones similares —en cuanto a transgresión del orden inviolable del macrocosmos— referidas a los elementos del fuego y el aire, aparecen en la mitología con el robo realizado por Prometeo, «príncipe sabio», y con Dédalo, que «osó vestir las plumas»[8].

La condena del navegar es un tópico de prolífica tradición en el mundo grecolatino; pero hay una tradición cristiana que también influye marcadamente en el tratamiento quevediano de la navegación[9]. La iconografía cristiana demoniza al mar, en tanto que esfera de lo imprevisible, donde es difícil para uno mismo encontrar un camino; es el espacio donde se manifiesta el mal,

[5] *Las metamorfosis,* I, 94-96, p. 7.
[6] *Églogas,* IV, vv. 37-39.
[7] *Sermón,* vv. 65-73.
[8] El hombre, en *Sermón,* vv. 50-60: «osó vestir las plumas; osó tratar, ardiente, / las líquidas veredas; hizo ultraje / al gobierno de Eolo; / desvaneció su presunción Apolo, / y en teatro de espumas, / su vuelo desatado, / yace el nombre y el cuerpo justiciado, / y navegan sus plumas. / Tal has de padecer, Clito, si subes / a competir lugares con las nubes»; el tema está en Horacio, *Odas,* I, 3, 25-40 y Hesiodo, *Trabajos y días*.
[9] El trabajo citado de Martinengo resalta el influjo de esta segunda tradición en el emblemático soneto, *PO,* núm. 134: «¡Malhaya aquel humano que primero».

donde se representan las apariciones del demonio. El *Apocalipsis* (21, 1) afirma que en el advenimiento mesiánico «ya no habrá mar». El místico madrileño Gregorio López (1542-1596) —«primer anacoreta de las Indias» y a quien una difusa leyenda identifica con el príncipe Carlos— explica:

> *Y ya no hay mar;* esto es, no hay tribulación ni alteración como ahora, que es el mundo una mar alterada, porque los malos son como mar alterada, que hierve y no puede descansar[10].

Además de ser metáfora de las tribulaciones humanas, el mar ejemplifica la obediencia de las «criaturas insensibles», de la naturaleza, a las leyes divinas, que el hombre con frecuencia no acata. Para Luis de Granada el mar es argumento que el Creador trae «para confundir la desobediencia y desacato de los hombres, vista la obediencia de las criaturas insensibles»[11]; caracteriza el mar como elemento que se somete diligentemente al Hacedor. Explica que la omnipotencia del Creador se refleja en la obediencia de las aguas, ya que las grandes ondas no anegan las isletas que se encuentran en medio de golfos y abismos, puestas ahí providencialmente para ayudar al navegante. Cita unos versículos de Job que menciona los confines impuestos por Dios al mar:

> ¿Quién encerró el mar con doble puerta,
> cuando del seno materno salía borbotando;
> cuando le puse una nube por vestido
> y del nubarrón hice sus pañales;
> cuando le tracé sus linderos
> y coloqué puertas y cerrojos?
> ¡Llegarás hasta aquí, no más allá —le dije—,
> aquí se romperá el orgullo de tus olas![12].

Posiblemente, este pasaje inspira la imagen quevediana de una voluntad superior («La voluntad de Dios por grillos tienes») que impone al mar límites, «grillos», la «ley de arena».

En varios de sus poemas Quevedo exhorta a no cruzar las barreras naturales y subraya el carácter antinatural de la navegación:

> Agradécele a Dios, con retirarte,
> que aprisionó los golfos y el tridente
> para que no saliesen a buscarte;
> no seas quien le obligue, inobediente,

[10] *Declaración del Apocalipsis*, p. 273. Escrito hacia 1586, el texto se publica en 1678 (Antonio Francisco de Zafra, a costa de Gabriel de León).

[11] «Del elemento del agua», *Introducción del símbolo de la fe* (cap. VIII, p. 84); citado por Maurer.

[12] *Job*, 38, 8-11. Traducción de la Biblia de Jerusalén.

a que nos encarcele en sus extremos,
porque, pues no nos buscan, los dejemos[13].

El mar constituye una separación entre las tierras distantes, sus moradores y sus riquezas. Navegar es no respetar los confines naturales, conectar lo que está separado, fabricar «pasadizo a todo el orbe»[14].

La navegación, además, contraviene los preceptos de la actividad humana: es síntoma de insatisfacción con la propia existencia. El deseo de arriesgarse a navegar, de unir lo que está naturalmente separado, articula la idea del hombre insatisfecho con lo que posee y dominado por la ambición y la desmesura, una aspiración de ganancias rápidas, la visión de la opulencia:

> van vencidos de la cudicia a robar oro y a inquietar los pueblos apartados, a quien Dios puso como defensa a nuestra ambición mares en medio y montañas ásperas[15].

Se asocia a cierta presunción de los seres humanos que, descontentos con los límites de lo poseído, ambicionan ir más allá de tales confines. En cierto modo, navegar —abandonar la tierra propia— apunta a una suerte de crítica cultural: «lo que impulsa al hombre a alta mar es también la transgresión de los límites de sus necesidades naturales»[16]. En los *Trabajos y días* Hesiodo condena a su hermano Perses que —cansado del tedio de las labores agrícolas— abandona el trabajo de la tierra y navega en busca de mejor vida. Los hombres navegan en la primavera —observa Hesiodo— por el provecho de la ganancia, pero las navegaciones son peligrosas y no pueden evitar el infortunio. En su ignorancia, el ser humano acomete dichas expediciones porque el dinero «es la vida para los desgraciados mortales. Y es terrible morir en medio del oleaje»[17].

[13] *PO,* núm. 138, vv. 55-60.

[14] *PO,* núm. 145, v. 73.

[15] *Sueño del infierno,* p. 201; *PO,* núm. 75, vv. 2-4: «no pudo el Potosí guardar la plata, / ni el mar, que ondoso y próvido le aleja»; *PO,* núm. 145, vv. 13-16: «las llanuras que borra el Oceano […] los sabe la codicia del tirano»; a la avaricia ciega núm. 145, vv. 23-29: «ni en los golfos del mar, ni en las riberas / el callado nadar el pez de plata, / les puede defender del apetito; / y el orbe, que infinito / a la navegación nos parecía, / es ya corto distrito / para las diligencias de la gula».

[16] Blumenberg, 1995, p. 40.

[17] Hesiodo, *Trabajos…,* p. 686. El pasaje aparece en un comentario a «la navegación de primavera». Ver Hesiodo, *Trabajos…,* pp. 684-88: «Yo no la apruebo, pues no es grata a mi corazón; hay que cogerla en su momento y difícilmente se puede esquivar la desgracia. Pero ahora también los hombres la practican por su falta de sentido común». Para el comentario a este pasaje, ver Blumenberg, 1995, p. 38. Para el tema del dinero en Quevedo, ver Alarcos García, 1942 y Geisler, 1981.

En el marco de semejante crítica cultural se encuentra una significativa conexión entre dos elementos caracterizados por la liquidez: el agua y el dinero. Hesiodo destaca que la liquidez del dinero implica la posibilidad de un intercambio de todo con todo. De la separación de los pueblos —ordenada de acuerdo con las leyes divinas y con los elementos de la naturaleza como obstáculo natural—, el dinero, «instrumento de mediación absoluta de todo con todo hace de la separación de los pueblos, considerada natural, la vía no trazada de su unión»[18]. El dinero, la liquidez de la riqueza es lo que permite la cooperación entre extraños, borrar «del mar las señas duras»[19], colapsar la distancia natural que para evitar los peligros y preservarse a sí mismos los seres humanos deben guardar con respecto al mundo natural. Los peligros marinos y el castigo se abaten sobre quien se embarca, porque no refrena su ambición, la codicia del oro. En una suerte de geografía moral, codicia de ganancias, dinero, usura, mar, tempestad y naufragio aparecen inextricablemente ligados. La navegación es síntoma de «mecánica codicia diligente / al robo de Oriente destinada, / y al despojo precioso de Occidente»[20], de quien carece de imperio sobre sí mismo, de la «administración de su república interior»:

> ¿Qué codicia te da reino inconstante,
> siendo mejor ser árbol que madero,
> [...]
> Mira que a cuantas olas hoy te entregas
> les das sobre ti imperio si navegas[21].

2. El espectador del naufragio y la distancia de la reflexión: contextos

La condena de la navegación se reviste en el soneto de una segunda dimensión, también de raigambre clásica: el naufragio como «escenario» y el espectador reflexivo, imperturbable, que en la distancia de la orilla observa la aflicción ajena. La representación del peligro en el mar contrasta con la paz en casa, la seguridad del puerto, y en cierto modo —y en especial en Quevedo—, el dominio de las pasiones. La voz enunciativa del soneto preconiza (o simplemente señala) una vida —en la «ley de arena», la orilla física, y la «orilla existencial» de la ambición— que permita mirar libre el naufragio del *poder*, que se anega en la tempestad *engañando* y *engañado*. La exhortación moral se realiza aquí de forma indirecta (atenuada, incluso) mediante la antítesis, presentada de forma vi-

[18] Blumenberg, 1995, p. 16.
[19] *PO*, 145, v. 209.
[20] *PO*, núm. 145, vv. 88-90.
[21] *PO*, 138, vv. 13-18.

sual, de los escenarios de la tierra firme y del naufragio. El poema concluye con una imagen de aniquilación contemplada con libertad (de ánimo) por el sujeto poético.

Hans Blumenberg ha indagado las implicaciones filosóficas de la recepción de la metáfora del espectador del naufragio en la distancia de la tierra firme; examina metaforizaciones de la paradoja, que los seres humanos, que viven en la tierra, gustan en su imaginación, de representar su condición general en el mundo en términos de una travesía marítima[22]. La metáfora de la vida como navegación, con puerto y orillas extrañas, golfos, piélagos y anclajes, pilotos, timones, velas, tempestades, vientos y calma, proporciona una suerte de bosquejo o esquema de un todo, que encierra numerosas condiciones y posibilidades. Constituye un paradigma, un modelo abierto a múltiples actualizaciones, a las variadas formas en que los seres humanos imaginan su relación con el mundo de la vida; y una actualización frecuente es la del espectador que desde la tierra firme observa la calamidad de quienes están naufragando.

La fuente clásica más conocida es, sin duda, el «Proemio» («Elogio de la filosofía») al libro II de *De rerum natura* de Lucrecio:

> Revolviendo los vientos las llanuras
> del mar, es deleitable desde tierra
> contemplar el trabajo grande de otro;
> no porque dé contento y alegría
> ver a otro trabajando, mas es grato
> considerar los males que no tienes[23].

En el Renacimiento, con el proyecto de autoafirmación del hombre y los riesgos que ello entraña, la metáfora evoluciona hacia direcciones diversas. En «De lo útil y de lo honesto» (Libro III, cap. 1), Montaigne comenta los versos de Lucrecio, y medita sobre la libertad que proporciona la distancia con respecto al poder. Uno sobrevive en virtud de su capacidad para la distancia, gracias quizá a una cualidad considerada «inútil»: la habilidad de ser espectador[24].

En una dimensión más existencial, el punto de partida es que uno siempre está ya embarcado, y no hay posibilidad de abstenerse, no hay salida sino ser salvado o hundirse[25]. En palabras de Pascal —para quien no existe ya orilla segura desde la que el espectador pueda contemplar con calma la calamidad ajena en el

[22] Blumenberg, 1995, p. 14.
[23] Lucrecio, *De la naturaleza…*, 1983, p. 139.
[24] Blumenberg, 1995, p. 26.
[25] Blumenberg, 1995, p. 91.

mar– vivir es encontrarse en alta mar, sin tierra ni puerto a la vista: el ser humano no tiene siquiera poder de decidir si embarcarse o no en un viaje peligroso[26].

Una metáfora que expresa asimismo una imposibilidad de permanecer en el puerto y soslayar los peligros del naufragio, pero articulada en un contexto bien distinto –de transgresión del decoro de las barreras sociales–, aparece en *El perro del hortelano* de Lope de Vega. Enamorada de su secretario Teodoro –un hombre que es su inferior socialmente–, Diana observa:

> Yo quiero a un hombre bien, más se me acuerda
> que *yo soy mar* y que es *humilde barco,*
> y que es *contra razón que el mar se pierda.*
> *En gran peligro, amor, el alma embarco*[27].

3. Los escenarios teatrales de la mirada: aspectos formales

En la función de las metaforizaciones de la existencia hay una afinidad básica entre los temas de navegar y el del teatro[28]. El soneto quevediano se configura sobre una experiencia de carácter visual y una dimensión escénica de ver: ver en la distancia, en la orilla, ver en el mar, ver el naufragio de otros, ver en uno mismo, verse a sí mismo, quererse ver y mirar libre los peligros ajenos. El poema registra el recorrido de una mirada que está guiada por interrogaciones retóricas, seguidas de la confirmación de la voz enunciativa a un testigo presencial (a quien no se identifica), espectador del acontecimiento del naufragio y destinatario implícito del mensaje poético. Las tres interrogaciones y la afirmación confirmadora que estructuran el soneto se centran todas en el ámbito de una experiencia de ver (las preguntas se inician con la repetición del mismo predicado en segunda persona, en los tres casos colocado al comienzo del verso, *¿Ves*), y enuncian lo que se espera –según indicación de la voz enunciativa–, vea el espectador / receptor[29]. La topografía de la mirada se complementa con sensaciones auditivas –presentes con frecuencia en la poética marina–, expresadas en forma de sinestesia, de ver ruidos (*¿Ves […] el alboroto?,* v. 3 y *¿Ves* la turba *ronca?,* v. 5).

Se suceden varios escenarios (que construyen el entramado del poema) hacia donde el espectador / receptor debe dirigir la mirada. La voz enunciativa pregunta / indica al tú / espectador primero que vea el escenario de la orilla (la choza pobre que burla al viento). La mirada es guiada después a un escenario de confusión

[26] Blumenberg, 1995, p. 28.
[27] Lope de Vega, *El perro del hortelano,* vv. 2127-31.
[28] Blumenberg, 1995, p. 77.
[29] El carácter formal de una reiterada anáfora del verbo (*¿Ves…*) aparece en otros varios poemas quevedianos.

y congoja —al *horrendo, líquido alboroto* (v. 3)—, donde observa la quilla que *agoniza* (v. 4) y la turba que *desconfía* (v. 6), la agonía violenta (e impía) de un grupo de gentes. En tercer lugar, la mirada es guiada a un escenario mediado, el del hablante o enunciador poético, interpelador del poema. Coincidiendo con la estructura formal del soneto, donde los tercetos suelen introducir una confirmación, éste es el escenario de una respuesta / ratificación *(¿Ves?, ¿ves?, pues eso ves en mí)*, donde no hay ya preguntas. Se produce una suerte de desdoblamiento de la perspectiva, abriéndose a una interioridad (*ves en mí […] quiero verme*): cómo prefiere verse a sí mismo el hablante poético. Realiza un acto de reivindicación de lo que podemos denominar su propio escenario existencial: el distanciamiento de la orilla en la serena paz de la cabaña, en la pobreza que es amparo de los peligros de la confusión. Y a partir de ahí, definido un lugar seguro desde el cual contemplar la congoja ajena, desde donde mirar anegarse al engañado poder cauteloso, se presenta el escenario final, *Y miro, libre, naufragar* (v. 12).

4. Primer cuarteto

La experiencia visual de la primera interpelación llama implícitamente la atención sobre una condición. Sinécdoque de una forma de vida caracterizada por una pobreza de bienes, la *choza pobre […] con bien unidas pajas burla al Noto* (vv. 1-2). El material humilde de las pajas, que están «bien unidas», denota armonía y la choza (personificada) burla al viento. La choza denota un fundamento existencial; su morador, que vive en la orilla —es decir, apartado— ha dominado la pasión que empuja a otros a navegar. La segunda aparición del predicado (*¿Ves el horrendo y líquido alboroto?,* v. 3, una combinación de consonantes líquidas) señala hacia la dirección opuesta de la orilla (y por ello, de la armonía y seguridad). El adjetivo *líquido* aparece con frecuencia en la poesía quevediana referido al mar: *líquidas veredas*[30], *líquida muerte* bebe gente osada[31], incluso a un río: «El rey de ríos, líquido monarca»[32]. A la experiencia visual del comienzo se añade el elemento auditivo de *alboroto* (v. 3), cuyo aspecto de desorden y confusión contrasta con *bien unidas pajas* (v. 2), la *armonía* de la choza.

La quilla es sinécdoque de barco y en simetría con la choza, está también personificada: agonizar (*agoniza poderosa quilla,* v. 5) construye una imagen de vida corporal. Hay una doble contraposición en la que resuena un eco paradójico. La robustez de la fábrica del barco contrasta con la fragilidad de las pajas que, no

[30] *PO,* núm. 145, v. 52.
[31] *PO,* núm. 112, v. 8.
[32] *PO,* núm. 291, v. 47.

obstante, están *bien unidas* (v. 2): la choza *burla al Noto* (v. 2) mientras que la *poderosa quilla* agoniza. Especulando se podría considerar aquí connotaciones más abstractas con una alegoría del poder político. Las pajas *per se* no son *poderosas* (al contrario de la quilla) pero están *bien unidas;* ello posibilita que la choza burle al Noto y sea, a la postre, un lugar más seguro que el barco, construido con materiales poderosos, pero que naufraga.

5. Segundo cuarteto

El segundo cuarteto repite la misma interrogación retórica pero con negación del predicado, en carácter de atenuación o litotes (*¿No ves la turba…?,* v. 5)[33]. La interrogación abarca aquí la estrofa completa. Recorre los cuatro versos, en contraste con las dos de la primera estrofa, que se extienden cada una sólo a lo largo de dos versos. La pregunta, dispuesta en antítesis, está marcada además, por una aliteración, una suerte de paronomasia de *amarilla* (v. 5) con *amancilla* (v. 8): los dos vocablos están dispuestos simétricamente al final del primer y del último verso del cuarteto (al igual que orilla y quilla en el primer cuarteto).

El escenario presentado al final del primer cuarteto —el líquido alboroto donde *agoniza poderosa quilla* (v. 4)— se retoma al comienzo de esta segunda estrofa. La voz enunciativa guía la mirada hacia *la turba ronca y amarilla* (v. 5) de los náufragos. Se añade cierto *pathos* al introducirse la dimensión humana; *turba* indica un grupo de gentes nada armonioso. Ya no es sólo un objeto inanimado (aunque personificado) —el barco que agoniza—, sino seres humanos que sufren en confusión la violencia del mar. El estruendo de la tempestad y de seres humanos en peligro de naufragar es también un tópico habitual[34]. El mar parece inseparable, en la imaginación poética quevediana, de la sensación de ruido; *ronco* se aplica con frecuencia al mar y la navegación[35]; *¿No ves la turba ronca* (v. 5) contiene una sinestesia: ronco implica una sensación auditiva, no visual. Se prolonga así la sinestesia del cuarteto anterior *¿Ves* el […] líquido *alboroto* (v. 3). Otra sensación auditiva

[33] Pozuelo Yvancos en Quevedo, *Antología poética,* p. 167, ve en el cuarteto «una alegoría del tópico de la comparación del gobierno del Estado con el de una nave», lugar común que aparece en Horacio, y que es frecuente en el Siglo de Oro, e incluso pervive hoy en día ocasionalmente en el discurso político. La alegoría sugiere, quizá, clasificaciones demasiado unívocas para un poema que concluye con imágenes generales y abstractas como éste.

[34] Fray Luis de León, «Canción de la vida solitaria», vv. 68-70: «al cielo suena / confusa vocería, / y la mar enriquecen a porfía»; Virgilio, *Eneida,* I, vv. 87-88: «comienza en esto un gran clamor de gente / y un espantoso rechinar de gúmenas».

[35] *PO,* núms. 112, v. 7: «gime el mar *ronco* temerosamente»; 138, vv. 23-24: «¿Por qué truecas las aves en pilotos / y el canto de ellas en sus *roncos votos?*»; 183, vv. 1-2: «Con la voz del enojo de Dios *suena / ronca y rota la nube*».

trasmitida a través de la vista se expresa en la metáfora de la lectura *escucho con mis ojos a los muertos*[36], la sinestesia quizá más famosa de la poesía quevediana. La sinestesia se complementa con una segunda referencia visual: turba *amarilla* (v. 5). Amarillo es un color de la muerte. Además es el color del oro, el color de la riqueza. De ahí, sería el color de la codicia, pasión que empuja al hombre a embarcarse, atravesar mares, naufragar:

> ¡Malhaya el que, forzado del dinero,
> el nunca arado mar surcó, de suerte
> que en sepultura natural convierte
> el imperio cerúleo, húmedo y fiero!
> ¡Malhaya el que por ver doradas cunas,
> do nace al mundo Febo radïante,
> del ganado de Próteo es el sustento![37]

Pero además del oro, asimismo la paja es amarilla:

> La amarillez del oro está en la paja
> con más salud, y, pobres, nos previene,
> desde la choza alegre, la mortaja[38].

A quien, si el parasismo acuerda el voto (v. 7): la conjunción *si* refuerza el carácter condicional de la promesa. La *turba […] amarilla* (v. 5) en el peligro, el momento de *parasismo* (v. 7), se acuerda de los santos, sólo piensa en ellos por el peligro inminente de morir. El náufrago que en un momento de desesperación hace un voto que afirma cumplirá si es salvado de la muerte impía en el mar, es un tema que está ya en Horacio:

> No es propio de ti, si el mástil cruje en las tormentas provocadas por el Ábrego, descender a las infelices súplicas, y quedar comprometido con ofrecimientos, para evitar que las mercancías de Chipre y de Tiro añadan riquezas al mar avaro[39].

En el Renacimiento lo desarrolla Erasmo, quien en uno de sus coloquios más famosos –*El naufragio* (*Naufragium*, 1523)– ironiza sobre las supersticiones y promesas extravagantes hechas a los santos en el momento de peligro marítimo. También Quevedo recurre a dicho lugar común en varias ocasiones, generalmente

[36] *PO,* núm. 131, v. 4.
[37] *PO,* núm. 134, vv. 5-11.
[38] *PO,* núm. 72, vv. 12-14.
[39] Horacio, *Odas,* III, 29.

con intención moralizadora y a veces no exenta de ironía sobre la futilidad del escarmiento[40].

La muerte los semblantes amancilla (v. 8)[41]; la destrucción del semblante —lugar privilegiado de la expresión del ánimo, sólo los humanos tienen semblante— intensifica la imagen de violencia aniquiladora de esta forma de morir, y la exasperación de quien muere sufriendo tal ferocidad. Es lo opuesto a morir en paz. La muerte destruye no sólo la vida del cuerpo —el ámbito físico—, sino también los afectos interiores que animan el rostro.

6. Primer terceto

Comienza asimismo con una indicación visual dirigida al espectador / destinatario, repitiendo el mismo predicado que las dos estrofas anteriores. Pero algo cambia. No hay pregunta, sino una afirmación anticipadora (*Pues eso ves en mí* (v. 9), el demostrativo *eso* recoge lo expresado), mediante la cual la voz enunciativa presenta una reivindicación existencial de sí misma. La mirada debe centrarse en el enunciador y la caracterización ejemplificadora de su existencia que va a expresarse en los versos siguientes. Aparece por primera vez en el poema un verbo en primera persona —*quiero* (v. 11)— y hay varias referencias centradas en el yo: *mí* (v. 9), *mi cabaña* (v. 10), *verme* (v. 11).

Que retirado / a la serena paz de mi cabaña (vv. 9-10) prolonga —con carácter inverso— contraposiciones de la estrofa anterior: es antitético a la turba *ronca* (v. 5) y la muerte que *amancilla semblantes* (v. 8). Se trata de un retiro de la desmesura, del apartamiento del tráfago de la vida, del dominio de la ambición, y se disfruta en el desierto o en la orilla existenciales. *Cabaña* (v. 10) enlaza con la idea de medianía presentada al comienzo con *choza* (v. 1). La posición en encabalgamiento de *retirado a* (vv. 9-10) subraya la imagen de apartamiento. Quevedo menciona con frecuencia el retiro en convencional conjunción con la paz y la idea de comunicación[42]. En ambos poemas se manifiesta el retiro —orilla o desierto—

[40] *PO, Sermón,* vv. 100-104: «por fuerza piadoso, / a cuantos *votos* dedicaba gritos, / previno en la bonanza / otros tantos delitos, / con la esperanza contra la esperanza»; Quevedo, *Un Heráclito...,* «Salmo XX», v. 9: «¡Qué me enseñó de *votos* la tormenta!» (ver la edición de Arellano y Schwartz). Ver también *Sueño del infierno,* p. 233: «¿Qué tempestad no llena de promesas los santos y qué bonanza tras ella no los torna a desnudar con olvido?».

[41] *Semblante:* «La representación exterior en el rostro de algún interior afecto del ánimo. Covarrubias dice que es del Latino *Similitudo,* que vale semejanza, porque lo es de lo que se siente en el corazón» (*Aut*); añade en otra entrada: «Metaphoricamente vale la apariencia, y representación del estado de las cosas, sobre el qual formamos el concepto de ellas» (*Aut*).

[42] *PO,* núm. 131, vv. 1 y 3: «Retirado en la paz destos desiertos / [...] vivo en conversación con los difuntos».

como forma de comunicación con los demás o consigo mismo, quizá la forma de conversar verdadera[43].

Pues eso ves en mí […] más quiero verme pobre que anegado (v. 9 y 11); en el marco del escenario de la interioridad *(ves en mí),* y a través de la afirmación desiderativa, el enunciador se presenta ahora como espectador de sí mismo (lo que implica distancia, perspectiva ante su propia vida). Lo que el espectador poético debe ver es una imagen interior del enunciador —cómo desea verse a sí mismo— que se desdobla ahora en espectador, no ya sólo de ajenos naufragios sino también de su propia existencia. Se manifiesta la elección existencial en una disyuntiva extrema entre pobreza y anegación y ahogo, destrucción. La exhortación moral se expresa de forma indirecta, y vuelta hacia uno mismo, más que dirigida a los demás.

7. Segundo terceto

La estrofa empieza con otro verbo de visión, en primera persona: *Y miro, libre, naufragar la saña / del poder cauteloso* (vv. 12-13). El tema es recurrente en el pensamiento quevediano: la pobreza material —no estar divertido en ambiciones mundanas— es dimensión indispensable de una vida de virtud, que conduce a una gratificación eterna. El vínculo entre pobreza y libertad —virtudes que integran aquí la justificación de la elección existencial— es un lugar común de la vida espiritual, moral y religiosa de la Europa moderna. Hay posiblemente, además, un eco del ideal del sabio neoestoico, de la ataraxia y domesticación clásica de las pasiones. El observar libre, no perturbado, desde la perspectiva el naufragio detalla una determinada relación del sujeto poético —la afirmación de su forma de vida— con la realidad, con el hecho de conseguir una tierra firme e inamovible (la orilla) desde la que contemplar el mundo[44]. Los adjetivos *libre* (v. 12) y *engañado* (v. 13), referidos al yo y al poder, reflejan una clara antítesis. La saña —el carácter de «enojo con exterior demostración»—, pasión que es vicio del *poder cauteloso* (v. 13), aparece referida al mar en varios poemas quevedianos[45]. Se aplica también a otros elementos de la naturaleza —tempestades y vientos[46]— y a dimensiones de los vicios. La imagen de ruido implícita en saña, ahora en relación a la furia de un elemento natural, prolonga la sensación auditiva, ruido de elementos naturales (líquido *alboroto,* v. 3) y ruido humano (turba *ronca,* v. 5).

[43] Séneca, *Cartas morales,* p. 168: «Al retirarte no debes procurar que los hombres hablen de ti, sino que seas tú quien hable contigo mismo».

[44] Blumenberg, 1995, p. 37.

[45] *PO,* núm. 107, v. 7: «a tu *saña* tu cárcel maravilla»; *PO,* núm. 32, vv. 3-4: «la ley de arena que defiende el suelo / receló inobediencia de tal *saña*».

[46] *PO,* núm. 249, v. 5: «Del viento desprecié *sonoras sañas*».

La *poderosa quilla* (v. 4) agoniza y ahora, la saña del *poder cauteloso* (v. 13) naufraga; el poder se manifiesta aquí, irónicamente, en una instancia de aniquilación. No se especifica de qué tipo de poder se trata, sino que aparece de forma general, abstracta, caracterizado por su acto de engaño (*cauteloso* es fingido, disimulado)[47]. La simetría en la repetición del *engañado poder* (con valor de pasivo) que *engaña* (forma activa) expresa una doble consideración moral, continuando la simbología de la navegación: por un lado, una falta de ética del poder, que engaña; por otra, una retribución del poder que cuando cree (alegre) engañar, es engañado y se anega (*engañado / tormenta vive cuando alegre engaña*, vv. 13-14). *Engañado* y *engaña* forman aquí un políptoton, es decir, una derivación muy expresiva[48]. La tormenta —elemento natural destructivo bien temido de quien navega— adquiere una dimensión metafórica en los mares desordenados de la vida, como es el engaño impelido por la ambición. Sería un correlato de pasiones que afligen el alma. Pero, ¿de qué tipo concreto de engaño se trata? ¿Engaño de sí mismo por la codicia? ¿Engaño ajeno mediante la usura o la tiranía? Es sintomático que *engaña* sea la palabra que concluye el soneto.

7. Conclusiones

Si bien el sentido general del mensaje poético es claro, patente el valor de la observación desde la distancia del mal ajeno —en la perspectiva que proporciona la vida retirada—, la dimensión abstracta y general del terceto (de términos como *poder* y *engañar*) concede cierta libertad en la lectura de alusiones y contextos del soneto. Puede haber, entre otras, una referencia al poder de la riqueza líquida, del usurero, o quizá del poder del tirano. En la poesía quevediana con frecuencia el mar es un marco de referencia para metáforas de la usura. En contraste con los vientos —el Euro y el Ponto—, con «los golfos más severos»[49], con el propio mar y sus navegantes, que tienen todos su momento de estar ociosos («ocio goza el bajel, ocio el piloto»[50]), la usura es negación del ocio; ni «el despojo»[51] ni la codicia están jamás en calma, la usura «no tiene paz; no sabe hallar hartura»[52]. Si es cierta la datación

[47] *Cauteloso:* «las más de las veces se toma por astuto, fingido y disimulado, que cubre su malicia para engañar sin ser conocido» (*Aut*).

[48] Lausberg indica que con la oposición entre la igualdad de la palabra y la diversidad de la función sintáctica se logra un efecto muy vivo.

[49] *PO,* núm. 66, v. 7.

[50] *PO,* núm. 66, v. 8.

[51] *PO,* núm. 66, v. 10.

[52] *PO,* núm. 66, v. 12. También núm. 115, «Si enriquecer pretendes con la usura», trata tangencialmente de la relación entre acumulación de riquezas y peligros de la navegación.

del poema propuesta (entre 1640 y 1645)[53], podría verse también una alusión al poder del conde duque de Olivares, que estaría supuestamente «naufragando». No sería descabellado leer en el soneto, por otra parte, una meditación desde la distancia ante los naufragios existenciales del propio poeta, quien en esas fechas se encontraba encarcelado en San Marcos, azotado por tempestades y amenazas de «anegarse»; lo que contemplaría es su propio pasado; habría llegado a ser espectador, «aprender a amar la sabiduría de la condición alejada de la vida»[54]; ¿o quizá se trate, simplemente, de una reflexión ante lo que Quevedo percibe como el notable espectáculo del naufragio del estado, del ocaso de la monarquía hispana?

[53] Roig Miranda, 1989, p. 451.
[54] Blumenberg, 1995, p. 77.

Bibliografía

Alarcos García, E., *El dinero en las obras de Quevedo,* Valladolid, Universidad, 1942.

Aut, Diccionario de autoridades, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.

Blumenberg, H., *Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia,* tr. J. Vigil, Madrid, Visor, 1995.

Candelas Colodrón, M. Á., *Las silvas de Quevedo,* Vigo, Universidad, 1997.

Geisler, E., *Geld bei Quevedo,* Frankfurt, Peter Lang, 1981.

Granada, Fray L. de, *Introducción del símbolo de la fe,* ed. J. M. Balcells, Barcelona, Bruguera, 1984.

Hesiodo, *Trabajos y días*, ed. y tr. A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez, Madrid, Gredos, 1978.

Horacio Flaco, Q., *Odas,* tr. V. C. López, Madrid, Alianza, 1985.

Lausberg, H., *Manual de retórica literaria,* tr. J. Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1966.

León, Fray L. de, *Poesía completa*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Gredos, 1990.

López, G., *Declaración del Apocalipsis,* ed. A. Huerga, Madrid, FUE, 1999.

Lucrecio, *De la naturaleza de las cosas*, tr. Abate Marchena, intr. A. García Calvo, Madrid, Cátedra, 1983.

Martinengo, A., «Biblia *vs.* Omero: il tema del mare e della navigazione nella poesia morale di Quevedo», *Studi ispanici,* 3, 1985, pp. 73-95.

Maurer, C., «Don Francisco de Quevedo: Al mar. "La voluntad de Dios por grillos tienes"», *Hispanic Journal,* 3, 1985, pp. 45-58.

Ovidio Nasón, P., *Las metamorfosis, traducción en tercetos y octavas del licenciado Pedro Sánchez de Viana,* ed. J. F. Alcina, Barcelona, Planeta, 1990.

PO, Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.

Quevedo y Villegas, F. de, *Antología poética,* ed. J. M. Pozuelo Yvancos, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía moral (Polimnia),* ed. A. Rey, Madrid, Támesis, 1992.

Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.

Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía selecta,* ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, PPU, 1989.

Quevedo y Villegas, F. de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.

Rey, A., «Tradición y originalidad en el *Sermón estoico de censura moral*», *Edad de Oro*, 6, 1987, pp. 235-51.

Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades,* Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.

Roig Miranda, M., *Les sonnets de Quevedo. Variation, constance, évolution*, Nancy, Presses Universitaires, 1989.

Schwartz, L., «Quevedo junto a Góngora: recepción de un motivo clásico», en *Homenaje a Ana María Barrenechea,* ed. L. Schwartz e I. Lerner, Madrid, Castalia, 1984, pp. 313-25.

Séneca, L. A., *Cartas morales a Lucilio* (LXVIII), tr. J. Bofill y Ferro, Barcelona, Planeta, 1985.

Sigler, C., *Cinco silvas,* Salamanca, Universidad, 1994.

Vega, L. de, *El perro del hortelano,* ed. A. Carreño, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
Virgilio Marón, P., *Bucólicas,* ed. V. Cristóbal, Madrid, Cátedra, 1996.
Virgilio Marón, P., *Églogas,* ed. M. Fernández-Galiano, V. Cristóbal, Madrid, Cátedra, 1997.
Virgilio Marón, P., *Eneida,* tr. G. Hernández de Velasco (1555), ed. V. Bejarano, Barcelona, Planeta, 1982.