



Facultade de Filoloxía

Departamento de Literatura española, Teoría da literatura e Lingüística xeral

Los tropos en *Polimnia*

Traballo de Fin de Grao

Autor: Andrés Miranda Acuña

Director: Antonio Azaustre Galiana

Santiago de Compostela

Curso académico 2014-2015



Facultade de Filoloxía

Departamento de Literatura española, Teoría da literatura e Lingüística xeral

Los tropos en *Polimnia*

Traballo de Fin de Grao



Andrés Miranda Acuña
Autor



Antonio Azaustre Galiana
Director

Santiago de Compostela
Curso académico 2014-2015

Índice

1. Introducción	5
2. Caracterización retórica	7
2.1. Metonimia	7
2.1.1. Relación de causa-consecuencia	8
2.1.2. Relación de concepto abstracto-entidades concretas	8
2.1.3. Relación de persona-cosa	8
2.1.4. Relación de continente-contenido	9
2.1.5. Relación de referente-cualidad	9
2.1.6. Relación de referente-lugar de procedencia	10
2.2. Sinécdoque	10
2.2.1. Relación de parte-todo	10
2.2.2. Relación de género-especie	11
2.2.3. Singulares con significado colectivo	11
2.3. Antonomasia	11
2.4. Perífrasis	12
3. Análisis en los sonetos de <i>Polimnia</i>	15
3.1. Metonimias	15
3.1.1. Relación de causa-consecuencia	15
3.1.2. Relación de concepto abstracto-entidades concretas	21
3.1.3. Relación de persona-cosa	35
3.1.4. Relación de continente-contenido	36
3.1.5. Relación de cualidad-referente	39
3.1.6. Relación de referente-lugar de procedencia	41
3.2. Sinécdoques	41
3.2.1. Relación de parte-todo	42
3.2.2. Relación de materia bruta-cosa fabricada	45
3.2.3. Singulares con significado colectivo	48
3.3. Antonomasias	49
3.4. Perífrasis	52

4. Conclusiones	55
4.1.Contribución de los tropos al significado moral de los sonetos de <i>Polimnia</i>	55
4.2. Los tropos en el estilo de Quevedo.....	56
4.3. Consideraciones finales	57
5. Referencias bibliográficas	59

1. Introducción

Este trabajo se centra en el análisis de algunos tropos – señaladamente, metonimia y sinécdoque – en *Polimnia*, musa que recoge los poemas morales de Francisco de Quevedo. Como breve acercamiento a esta musa en el marco general de la producción poética de su autor, conviene recordar que la mayor parte de la poesía de Quevedo fue editada y publicada póstumamente, por lo que no podemos saber con certeza hasta qué punto intervino en su preparación y en qué grado lo hicieron sus editores. José Antonio González de Salas, amigo del poeta, preparó la edición de las primeras seis musas, publicadas en *El Parnaso Español* (1648). La muerte sorprendió a González de Salas en 1651 con su labor inconclusa, por lo que Pedro Aldrete, sobrino y heredero del poeta, se encargó de preparar las tres restantes, publicadas bajo el título de *Las Tres Musas Últimas Castellanas* (1670). Lo que sí parece seguro –y así lo expone Alfonso Rey en el estudio preliminar a su edición crítica de *Polimnia* (1998:15-22)– es que la ordenación de los poemas responde a la voluntad de Quevedo por agrupar su poesía en nueve partes a las que diesen nombre cada una de las musas, atendiendo a criterios temáticos y formales.

Tanto González de Salas como Pedro Aldrete respetaron el deseo de Quevedo y dejaron constancia de sus intervenciones editoriales en el texto. Por lo tanto, debemos entender esta clasificación como intencional y de ningún modo azarosa: “aunque cada poema constituye una unidad autónoma, su significado depende también de su emplazamiento en un conjunto superior” (Rey, 1998: 25). De este modo, *El Parnaso Español* se compone de los poemas heroicos y de elogio cortesano de *Clío*, la poesía moral de *Polimnia*, la fúnebre de *Melpómene*, la amorosa de *Erato*, la satírica de *Terpsícore* y la burlesca de *Talía*. *Las Tres Musas Últimas Castellanas* comprenden la poesía bucólica de *Euterpe*, la heroica de *Calíope* y la sacra de *Urania*.

Polimnia consta de 110 Sonetos y dos poemas extensos: el “Sermón estoico” y la “Epístola satírica y censoria”. Nuestro campo de estudio se limitará a los sonetos, y encabezará el trabajo una primera sección dedicada a la caracterización retórica de los tropos que nos ocupan. Para ello nos basaremos fundamentalmente en los manuales de Heinrich Lausberg (1984) y de Antonio Azaustre y Juan Casas (2011), matizando sus definiciones con otras obras cuando sea necesario. En segundo lugar, se presentarán los ejemplos encontrados en el texto, agrupados en función de su especie, temática e

intención moral que persigan. Por último, se extraerán las conclusiones pertinentes, centradas en observar cómo contribuyen estos tropos a la finalidad moral de los sonetos, el peso que adquieren en el estilo de Quevedo y de qué modo encajan dentro de la tradición literaria que inspira los principales temas y tópicos de *Polimnia*. Cuando sea necesario citar el texto, se hará según la edición crítica de Alfonso Rey (1998).

2. Caracterización retórica

Metonimia y sinécdoque son dos recursos retóricos incluidos en el ámbito de los tropos. Tropos y figuras son licencias poéticas que anulan el supuesto tradicional de que “en la lengua ordinaria a cada *concepto* le corresponde una *palabra apropiada*” (Azaustre y Casas, 2011: 83), aunque lo hacen de diferente manera. Mientras los primeros se ciñen más claramente al ámbito del lenguaje, las figuras lo exceden, internándose en el de la cognición. Un estudio como este ha de tener en cuenta que la práctica retórica no siempre se ciñe a la teoría que la explica, y por ello la frontera entre ambos dominios es a veces poco clara. La dificultad para diferenciarlos aumenta a medida que lo hace el afán de especificidad en sus definiciones, de modo que las que seguidamente se presentan quieren servir de guía en la clasificación de los ejemplos, sin intención de ordenarlos en compartimentos estancos, por lo que muchos estarán muy próximos entre sí y la pertenencia de algunos al grupo en el que se inscriben puede ser matizada.

2.1. Metonimia

La metonimia es un “tropo fundado en la relación de contigüidad existente entre dos conceptos, que permite el intercambio de sus denominaciones” (Azaustre y Casas, 2011: 86). Dicha relación ha de tener una base real, por lo que no se trata de crear una asociación insólita y connotativa a modo de comparación, sino de apelar a un concepto evitando emplear su término propio, es decir, sustituyéndolo por otro con el que comparte ciertas notas de significado. Esto nos sirve de guía para diferenciar entre metonimia (*verba immutata*) y metáfora (*verba translata*). A menudo ambos recursos se aproximan tanto que pueden llegar a confundirse, de ahí que Lausberg (1984: § 571) llegue a decir que “el paso de la metonimia a la metáfora es fluido, especialmente en la metonimia personal y simbólica”. Baste la siguiente cita para puntualizar mejor esta diferencia (Lausberg, 1984: § 565):

Consiste [la metonimia] en poner en lugar del *verbum proprium* otra palabra cuya significación propia está en relación real con el contenido significativo ocasionalmente mentado, por tanto, no en una relación comparativa como en la metáfora [...]. Así pues, la metonimia emplea una palabra en la significación de otra que semánticamente está en relación real con la palabra empleada.

El término empleado en sustitución del *verbum proprium* debe cumplir con la condición de adoptar en el texto el significado del mismo; de no ser así, no serviría para referirlo inequívocamente. Esta caracterización general ha de ser ahora matizada, atendiendo a los diferentes tipos de metonimia presentes en los sonetos de *Polimnia*.

2.1.1. Relación de causa-consecuencia

Consiste en hacer alusión a un concepto por medio de una consecuencia derivada del mismo, y viceversa. En palabras de la *Rhetorica ad Herennium: aut si, quod facit, ab eo quod fit, ut cum desidiosam artem dicimus, quia desidiosos facit, et frigus pigrum, quia pigros efficit*¹ (*ad Herennium*: 4, 32, 43).

2.1.2. Relación de concepto abstracto-entidades concretas

Dentro de este grupo incluiremos las metonimias por relación de abstracto-concreto y de símbolo-concepto simbolizado, de las que Lausberg (1984: § 568, 4-5) se ocupa por separado, pero que aquí presentaremos conjuntamente debido a la finalidad común que ambas persiguen: la representación concreta de un concepto abstracto. Las del segundo tipo aprovechan el valor simbólico que convencionalmente se le atribuye a una entidad concreta para aludir a su referente abstracto: [...] “*togam*” *pro pace*, “*arma*” *ac* “*tela*” *pro bello*² (Cicerón, *De oratore*: 3, 42, 168). A diferencia de las anteriores, las primeras no se centran un símbolo, sino más bien en un arquetípico representante de algún valor abstracto: *Quo item in genere et virtutes et vitia pro ipsis in quibus illa sunt, appellantur: “luxuries quam in domum irrupit” et “quo avaritia penetravit” aut “fides valuit”, “iustitia confecit”*³ (Cicerón, *De oratore*: 3, 42, 168).

2.1.3. Relación de persona-cosa

Es aquella “en que la persona (como inventor, poseedor, funcionario) está en relación real con la cosa e inversamente” (Lausberg, 1984: § 568, 1). Las relaciones de persona-cosa más comunes consisten en apelar a los autores por medio de sus obras, o a algunas personas caracterizadas por sus herramientas de trabajo u otros objetos

¹ “El efecto por la causa, como sucede cuando decimos que una costumbre es desidiosa porque su práctica crea desidiosos, y el frío perezoso porque crea perezosos”. Las traducciones de citas tomadas de la *Rhetorica ad herennium* son mías, elaboradas a partir de la edición bilingüe (latín-inglés) de H. Caplan, 1964.

² “[...] *toga* en lugar de paz, *armas* y *lanzas* en lugar de guerra”. Las traducciones de citas tomadas de *De oratore* son mías, elaboradas a partir de la edición bilingüe (latín-inglés) de H. Rackham, 1968.

³ “De manera general, las virtudes y los vicios en lugar de aquellos que los encarnan, de modo que se dice: *la casa que fue asaltada por el lujo y donde irrumpió la avaricia o la lealtad ha prevalecido, la justicia ha vencido*.”

característicos, como son el cetro para el gobernante o el pincel para el pintor. Lausberg también contempla dentro de esta clasificación aquellas metonimias que aluden a las divinidades por la esfera de sus funciones, como ocurre cuando se alude a Ceres –diosa de la agricultura– para hacer referencia a los cultivos en general, o cuando se toma el nombre del dios Marte como sinónimo de guerra. También las propiedades pueden ir en sustitución de sus propietarios y viceversa, como ilustra la siguiente cita de Quintiliano (*Institutio oratoria*: 8, 6, 25): *Nisi forte hoc potius est, a possessore quod possidetur, ut “hominem deuorari”, cuius patrimonium consumatur*⁴.

2.1.4. Relación de continente-contenido

Consiste en aludir al continente a través de su contenido, y viceversa. Como apunta Lausberg (1984: § 568, 2), “[...] el continente también puede estar representado por un lugar o tiempo y el contenido tanto puede abarcar personas como cosas”. Sirva de ejemplo la siguiente cita de la *Rhetorica ad Herennium*: *ab eo quod continet id quod continetur hoc modo denominabitur: “Armis Italia non potest vinci nec Graecia disciplinis”*⁵ (*ad Herennium*: 4, 32, 43).

También se incluye en esta clasificación la denominación de propiedades espirituales a través de las partes del cuerpo u órganos que metafóricamente las contienen, como ocurre cuando se toma el corazón por sinónimo del alma.

2.1.5. Relación de referente-cualidad

Lausberg no contempla aisladamente las metonimias por relación de referente-cualidad, pero quizá representen la aplicación más sencilla y habitual de este recurso, además de resultar una etiqueta útil para un buen número de ejemplos que no se ajustan por completo a los tipos anteriores. En este espacio incluiremos todas las metonimias que aluden a su referente por medio de alguna cualidad o característica –no exclusiva del mismo, pero de la cual es paradigma–, ya sea esta de tipo espiritual, como la furia en referencia al tirano, o material, como ocurre cuando Quevedo se refiere a la púrpura de Tiro como “la grana” debido a su color.

⁴“Sin embargo, quizá sea más admisible describir lo poseído haciendo referencia a su poseedor, por ejemplo, decir de aquel que despilfarra su patrimonio que *está siendo devorado*”. Las traducciones de citas tomadas de *Institutio oratoria* son mías, elaboradas a partir de la edición bilingüe (latín-inglés) de H. E. Butler, 1966.

⁵“El contenido por el continente, como sucede cuando se dice: *Italia no puede ser vencida en las armas ni Grecia en los estudios*”.

2.1.6. Relación de referente-lugar de procedencia

Tampoco Lausberg contempla esta relación de forma individual, pero un pequeño grupo de las metonimias de *Polimnia* se construye sobre ella. Se trata de apelar a un lugar más o menos concreto para hacer referencia a un producto típico del mismo, de modo que una cosa suele identificarse con la otra, y viceversa. Esto sucede, por ejemplo, cuando Quevedo se refiere a las piedras y metales preciosos como “partos de Oriente”, o a la púrpura como “veneno sarrano” o “veneno tirio”. Como hemos dicho a propósito de las metonimias por relación de continente-contenido (vid. p. 9), Lausberg también entiende los conceptos de lugar y tiempo como posibles continentes, por lo que esta clasificación podría interpretarse como un tipo especial de la anterior. Sin embargo, consideramos que contemplar un determinado espacio o tiempo como continentes de todo cuando en ellos tiene cabida raya en el terreno de lo metafórico; por eso nos parece más adecuado –y cercano al concepto general de metonimia–, establecer un apartado específico para estos ejemplos.

2.2. Sinécdoque

Azaustre y Casas (2011: 87) ofrecen la siguiente definición de sinécdoque:

Tropo basado en la relación de contigüidad manifiesta no entre dos conceptos, sino entre los constituyentes de un mismo concepto. En la práctica, en este caso *contigüidad* equivale a *inclusión*, en dos direcciones: una *parte* puede designar el *todo* [...] o el *todo* puede designar una *parte*.

Por lo tanto, metonimia y sinécdoque se diferencian en que, mientras la primera se fundamenta sobre una relación cualitativa entre dos conceptos diferentes, la segunda lo hace sobre una relación de tipo cuantitativo que se da entre los constituyentes de un mismo concepto. Como en el caso de la metonimia, existen varios tipos de relaciones inscritas en el marco de la sinécdoque. Las que encontramos en *Polimnia* son las que seguidamente se presentan.

2.2.1. Relación de parte-todo

La relación de parte-todo en ambas direcciones es la que mejor ilustra el concepto de sinécdoque. Según la *Rhetorica ad Herennium: intellectio est, cum res tota parva de parte cognoscitur aut de toto pars*⁶ (*Ad Herennium*: 4, 33, 44). Sirva de

⁶ “La sinécdoque consiste en expresar el todo aludiendo a una pequeña parte, o una pequeña parte aludiendo al todo”.

ejemplo la siguiente cita: [...] *cum intellegi volumus aliquid aut ex parte totum, ut pro aedificiis cum “parietes” aut “tectis” dicimus*⁷ (Cicerón, *De oratore*: 3, 42, 168).

2.2.2. Relación de género-especie

Se incluyen en esta clasificación aquellos elementos que Lausberg (1984: § 573, 2) entiende unidos por una relación de materia bruta-cosa fabricada, y viceversa. Encontraremos algunos ejemplos en donde la materia prima con la que se fabrican ciertos objetos actúa en sustitución de los mismos, como ocurre cuando la madera o el árbol del que se extrae sustituyen al barco que con ellos se construye, de manera similar a como Dante emplea el término leño para referirse a la barca en la siguiente cita tomada de la *Divina Comedia: piú lieve legno*⁸ (*Inferno*: 3, 93).

2.2.3. Singulares con significado colectivo

Bajo esta clasificación se encuentran aquellos términos empleados en singular que remiten a una colectividad, y viceversa. En virtud de esta sinécdoque se establece una relación numérica entre lo individual y lo colectivo: *Ab uno plura hoc modo intellegentur: “Poeno fuit Hispanus auxilio [...]”*⁹ (*Ad Herennium*: 4, 33, 45). Cabe indicar que el efecto estilístico es menos marcado que el de otros tropos.

2.3. Antonomasia

Para Lausberg (1984: § 576), “la antonomasia es asimismo una especie de sinécdoque” ya que “[...] consiste en poner un apelativo (*lexis*) o una perífrasis (*phrasis*) en lugar del nombre propio” (Lausberg, 1984: § 580). Por lo tanto, “la antonomasia es una sinécdoque del nombre propio; al *genus pro specie* de la sinécdoque corresponde en la antonomasia una *species pro individuo*” (Lausberg, 1984: § 581). Claro ejemplo de este uso de la antonomasia como sinécdoque del nombre propio es el que nos ofrece Quintiliano: [...] “*Romanae eloquentiae principem” pro Cicerone* [...]”¹⁰ (*Institutio oratoria*: 8, 6, 30).

Asimismo diferenciaremos de la anterior la antonomasia Vossiana, un tipo especial que consiste “en el empleo de un nombre propio en lugar de un apelativo; el portador del nombre propio es una persona o cosa que en la historia o mitología

⁷ “[...] cuando queremos que una parte sea entendida como referencia a un todo, por ejemplo, cuando en lugar de *casas* decimos *paredes* o *techos*”.

⁸ “Leño más leve”. Las traducciones de citas tomadas de la *Divina Comedia* son mías, elaboradas a partir de la edición de F. Sanguineti, 2001.

⁹ “Lo individual en lugar de lo plural, como en: *el hispano acudió en auxilio del Puno* [...]”.

¹⁰ “[...] *Príncipe de la elocuencia romana* en lugar de Cicerón [...]”.

constituyó una realización destacada de la propiedad significada con el apelativo” (Lausberg, 1984: § 581). Esto sucede cuando Quevedo apela a Jasón como sinónimo de justicia, por ser este un arquetípico representante de la rectitud a la hora de aplicar las leyes.

2.4. Perífrasis

Por su cercanía a la antonomasia, parece ineludible la contemplación de la perífrasis en este estudio pues, como la anterior, también puede funcionar como sinécdoque del nombre propio. Lausberg (1984: § 589) la define de la siguiente manera:

La perífrasis consiste en expresar el contenido de una palabra mediante varios términos. Hay que distinguir la perífrasis encarecedora con nominación de *verbum proprium* mismo, y la perífrasis propia, que es una definición del *verbum proprium*, solo que no lo nombra y sí lo evoca semánticamente.

La adscripción de la perífrasis al ámbito de los tropos es dudosa, pues “[...] no solo se trata de una simple *immutatio verborum*, sino también de un acrecentamiento de las palabras [...]” (Lausberg, 1984: § 597). Es decir, que con la perífrasis no solamente se consigue la *immutatio verborum*, sino que de alguna manera se modifica el significado mentado (ya sea por *adiectio*, *detractio* o *transmutatio*). Por ello, la consideraremos una figura oblicua, como hacen Azaustre y Casas (2011: 127).

La caracterización de la perífrasis es compleja, pero este trabajo solo prestará atención a las que actúan sobre el nombre propio. Nos centraremos por tanto en la perífrasis propia, es decir, en la realización de la perífrasis como definición, del tipo: *il maestro di color che sanno*¹¹, referido a Aristóteles (Dante, *Inferno*: 4, 131). Para Lausberg (1984: § 594), estas perífrasis frecuentemente persiguen:

[...] no una reproducción definitoria total del concepto mentado, sino una evocación en algún modo extraña (enigmática) con ayuda de la sinécdoque del *genus* y de una precisión mediante un *epitheton* o un atributo en genitivo, interviniendo en ello una mira epidíctica.

Para la distinguir entre antonomasia y perífrasis nos guiaremos, principalmente, por su extensión y por la distancia que mantenga con su referente. De este modo, si la

¹¹ “El maestro de quienes saben”.

frase que sustituye al nombre propio es breve y alude claramente a él, evitando trazar complicadas asociaciones, entenderemos que se trata de una antonomasia. Si es extensa y de interpretación más oscura, la consideraremos como perífrasis.

3. Análisis en los sonetos de *Polimnia*

En la parte central de este trabajo analizaremos las metonimias, sinécdoques, antonomasias y perífrasis que hemos encontrado en los 110 sonetos de *Polimnia*. Incluiremos los ejemplos de cada especie dentro del tropo al que pertenecen y, en este nivel, los agruparemos según su temática y la finalidad moral que persigan.

3.1. Metonimias

3.1.1. Relación de causa-consecuencia

En su estudio sobre el estilo en la poesía moral de Quevedo, Elías Rivers (1995: 148) observa que las metonimias más frecuentemente empleadas por el poeta están fundadas sobre una relación de causa-consecuencia, y viceversa. Rivers adscribe este extenso conjunto de metonimias al marco general de las acciones humanas, aunque no siempre se ajustan a él.

En primer lugar, destacan las metonimias por relación de causa-consecuencia vinculadas al tema de la muerte, fundamental en la poesía moral de Quevedo. La metonimia sirve aquí a la reflexión sobre algún aspecto relacionado con ella y los efectos de su constante amenaza para el ser humano. El Soneto 43 gira en torno al tópico de la brevedad de la vida, que vuelve al hombre insignificante frente al insondable poder de la muerte. El yo poético la evoca por una de sus más citadas consecuencias: el miedo que despierta en todos los hombres, hasta en los fuertes y los sabios: “ven ya, miedo de fuertes y de sabios” (v.1). En el mismo poema, la hidrópica sed de los difuntos les hace beber el olvido, por metonimia, las aguas del Leteo, que hacían olvidar los sufrimientos de la vida a quien las bebía: “huya el cuerpo indignado con gemido / debajo de las sombras, y el olvido / beberán por demás mis secos labios” (vv. 2 – 4).

A veces ocurre que la prosopopeya se combina con la metonimia para servir a la intención moral del poema. El mismo Soneto 43 nos ofrece un ejemplo de ello: “Fallecieron los Curios y los Fabios, / y no pesa una libra, reducido / a cenizas, el rayo amanecido / en Macedonia a fulminar agravios” (vv. 4-8). Los agravios (consecuencia) van aquí personificados en sustitución de quienes agravian (causa), víctimas del “rayo amanecido en Macedonia a fulminar agravios”, es decir, Alejandro Magno. Perífrasis y metonimia contribuyen aquí a ensalzar la grandeza de su referente, acentuando con ello

la vacuidad de la vida, pues la muerte vuelve insignificante al hombre por magnífico que este sea.

En segundo lugar, cabe situar aquellas metonimias que sirven a la reprobación de la riqueza material. Habitualmente, esta se contrapone a la alabanza de la riqueza espiritual, a la cual debe aspirar el ser humano a través del estudio y la austeridad. Para Quevedo, la verdadera riqueza reside en el desprecio de los bienes que da Fortuna, de acuerdo con las doctrinas del neoestoicismo cristiano (Ettinghausen, 2009: 69)¹². Es este un tema de gran peso en *Polimnia* y, en general, en la literatura de índole moral. A menudo se consigue dicha reprobación aludiendo a la riqueza material a través de los pesares que causa. En el Soneto 2 se dice que el rico es esclavo de su riqueza, por metonimia, “esclavo de las ansias y el suspiro” (v.7). El Soneto 75 constituye una advertencia al poderoso que se enriquece a costa de abusar y exprimir al pobre. La riqueza del primero se presenta aquí como consecuencia derivada del sufrimiento del segundo: “son tu caudal calamidades ricas” (v.14)¹³.

En otras ocasiones, la censura se consigue a través de metonimias construidas sobre el conocido tópico de la navegación en busca de riquezas, frecuentemente convertido en alegoría. Los dos primeros versos del Soneto 17 contienen un ejemplo de ello: “Más escarmientos dan al ponto fiero, / si atiendes, la bonanza y el olvido” (vv. 1-2). La pasajera bonanza de las aguas y el descuido de los marineros, les lleva a naufragar y a servir de escarmiento a quienes intentan imitarles. De este modo, la consecuencia (“los escarmientos”) va en sustitución de la causa (los naufragios). El agua que mata al náufrago es también sustituida por su consecuencia en el Soneto 89: “líquida muerte bebe gente osada” (v. 8). La muerte de los osados que se han hecho a la mar para satisfacer su codicia es líquida porque la causa el agua. Dos versos después encontramos otra metonimia similar: “[...] inadvertida / de escarmientos [la nave], la playa procelosa / infamó, en mil naufragios dividida” (v. 10-12). El naufragio de la nave que no escarmienta con las desgracias que la preceden, causa su fragmentación en mil pedazos cuando colisiona contra un escollo. La causa de su destrucción (el naufragio) es tomada entonces por su consecuencia (los pedazos en que queda dividida, infamia para la pureza paisajística de la playa).

¹² Para la influencia del neoestoicismo cristiano en el pensamiento y la obra de Quevedo, véanse los clásicos trabajos de Bhlüer (1969) y Ettinghausen (2009).

¹³ El autor establece un agudo oxímoron entre ambos términos: el pobre no sufre en su propio beneficio, sino que el fruto de su esfuerzo revierte en el poderoso que lo explota.

En el Soneto 101, el t3pico de la navegaci3n ejemplifica la descansada vida del pobre en oposici3n a la existencia del poderoso, plagada de riesgos y angustias: “¿Ves el horrendo y l3quido alboroto¹⁴ / donde agoniza poderosa quilla?” (vv. 3-4). El “horrendo y l3quido alboroto” a merced del cual queda atrapada la nave, es causado por el mar embravecido al que sustituye. Asimismo el paroxismo causado por la inminencia de la muerte recuerda al poderoso la necesidad de hacer votos cuando ya es tarde para remediar que su codicia lo lleve a la tumba: “¿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?” (vv. 5-8). El 3ltimo terceto de este soneto contiene un ejemplo similar: “Y miro, libre, naufragar la saña / del poder cauteloso [...]” (vv. 12-13). El pobre, que no ambiciona ni pretende, contempla c3mo naufraga el codicioso que se hace a la mar en busca de riquezas, personaje al que se alude por la metonimia de la saña derivada de sus ansias de poder.

Otro tema principal en la poes3a moral de Quevedo, al servicio del cual tambi3n se emplea esta clase de metonimias, es la censura de ciertos valores, conductas o acciones humanas, en oposici3n a otras m3s recomendables o incluso dignas de alabanza. La finalidad general que persigue este uso de la metonimia es hacer m3s evidente y gr3fico el vicio y sus negativas consecuencias. El Soneto 7, donde se aconseja el desengaño como forma de evitar el sufrimiento de ver el hombre cumplidas sus erradas pretensiones, da comienzo con el siguiente verso: “¿Cu3ndo ser3 feliz sin mi gemido? / ¿Cu3ndo sin el ajeno fortunado?” (vv. 1-2). La pena aparece aqu3 representada a trav3s de su consecuente exteriorizaci3n, el gemido, luego el significado moral de los primeros versos se resume en que es preferible ser feliz con las penas propias a dichoso con las ajenas.

El Soneto 25 supone una invectiva contra los glotones y los bebedores –por extensi3n, una censura contra la gula–, a quienes el abuso de la comida y la bebida adelanta la llegada de la vejez y las enfermedades: “La enfermedad y la vejez te tragas, / y estar de ellas esento solicitas” (vv. 10-11). Lo que se traga el glot3n es la comida, nombrada aqu3 por la metonimia que subraya sus consecuencias: enfermedades y vejez prematura. Lo mismo le sucede al bebedor: “en rugosa piel la deuda pagas / de las embriagueces que vomitas” (vv. 12 -13). Dichas embriagueces no son sino otro efecto al

¹⁴ *Alboroto* adopta aqu3 el significado de “vaiv3n, balanceo”, en el sentido latino de *volutatio* (Rey, 1998: 192).

que se alude en sustitución de la causa que lo provoca: el abuso de la bebida. De este modo, la metonimia sirve para resaltar las nefastas consecuencias del vicio, llegando así a la inevitable lección moral.

En el Soneto 66 se censuran las blasfemias que algunos cometen en sus desatinadas plegarias, que solicitan la muerte de quienes les precedían como herederos: “¿A Dios pides insultos, alma fiera?” (v. 11). La plegaria interesada es un insulto a Dios, por eso la falta sustituye a la propia plegaria de la que es consecuencia. También una metonimia resume la herejía de Baltasar en el Soneto 106, presentada a modo de ejemplo para sostener la condena contra quienes, habiendo cometido alguna injuria, olvidan su culpa y se sorprenden cuando llega su castigo. El rey Nabucodonosor, padre de Baltasar, había sustraído los vasos sagrados del templo de Jerusalén, y más tarde su hijo los empleó para servir vino en sus banquetes. De este modo, cada vez que bebía de ellos los profanaba, por eso el vino es sustituido por las injurias derivadas de su consumo en los sagrados recipientes: “De los misterios a los brindis llevas, / [...] y de los sacrificios a los vinos, / porque injurias de Dios profano bebas” (vv. 1-4).

Encontramos otro ejemplo en el Soneto 79, que trata de la reconstrucción de las murallas de Tebas por Frine tras haber sido arrasadas por los ejércitos de Alejandro Magno. La sola flaqueza¹⁵ de la cortesana bastó para restituir los muros, pagados por el vicio de los propios tebanos. La obra es, por tanto, consecuencia de la flaqueza y el vicio que la han sufragado, es decir, el ejercicio de la prostitución. “[...] lo que abate fuerza armada y dura / restituye desnuda tu flaqueza” (vv. 7-8).

El llanto y la ira también son tratados mediante este procedimiento en el Soneto 92, alabanza de la música devota y honesta frente a la abominación que provoca la lasciva y profana: “la negra majestad con tiranía / de Saúl en las iras y en el llanto / reinaba; / y fue provincia suya en tanto / que de David a la harpa no atendía” (vv. 5-8). “La negra majestad” (Luzbel por antonomasia) dominaba las penas de Saúl (el llanto) y las acciones que este cometía movido por su ira (“las iras”). Quevedo sigue la extendida creencia de que la música religiosa está inspirada por Dios y su ejercicio le agrada, por lo que tiene propiedades curativas para el alma e incita a las buenas acciones. La

¹⁵ *Flaqueza* en el sentido latino de *fragilitas*, es decir, “fragilidad y facilidad de caer en algún vicio, y especialmente contra la castidad” (*Autoridades*).

metonimia acentúa los males de la música lasciva para ensalzar las virtudes de la religiosa, enfocadas a la formación del buen gobernante.

En el Soneto 102, el honesto esfuerzo de trabajar en la tierra es sustituido por el sudor fruto de su ejercicio: “Cuando esperando está la sepultura / por semilla mi cuerpo fatigado, / doy mi sudor al reluciente arado / y sigo la robusta agricultura” (vv. 1-4). La metonimia sirve a la lección moral de este poema, que gira en torno al conocido tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea. Aconseja a quien pretende que, antes de resultar perjudicado, olvide sus aspiraciones y siga la senda de la virtud, dedicando sus energías a la agricultura y no a la ambición cortesana.

Prosopopeya y metonimia también se combinan para servir a la censura moral. Encontramos un ejemplo en el Soneto 45, donde el yo poético aconseja a un amigo que no pretenda cargos en su vejez¹⁶. Quevedo utiliza ambos recursos para resaltar la inestabilidad de la vida cortesana: “Doy que alcanzas el puesto que deseas / y que, escondido en polvo cortesano, / las pretendientes sumisiones creas” (vv. 9-11). Estos versos advierten de que el poderoso siempre tendrá por debajo de él a quienes ansíen su puesto y se finjan sumisos y aduladores para conseguirlo, aquí mentados por su sumisión personificada.

Del mismo modo, en el Soneto 72 son los delitos, afrenta y locura de Verres los que se coronan, y no quien los causa: “Después que la romana, santa y pura / pobreza pereció, se han coronado / tus delitos, tu afrenta y tu locura” (vv. 9-11). La metonimia resalta las causas de la caída de Roma, así como la responsabilidad de Verres en ella como paradigma de dichas faltas.

En el Soneto 40, se satiriza a un caballero desterrado que cumple su condena alegremente ocupado en el ejercicio de la caza. La libertad de las presas despierta la envidia del cazador; por eso, este defecto moral sustituye al propio caballero como agente de la muerte de los animales: “Quieres en ti mostrar que los destierros / no son castigo ya de ley severa; / el ciervo empero sin tu invidia muera [...]” (v. 5-7). En el Soneto 100 observamos un tratamiento análogo de la envidia, presentada esta vez como

¹⁶ Es esta una idea bastante común en el pensamiento moral de la época. Véase, por ejemplo, *Guzmán de Alfarache* (1, 2, 4): “Procura ser usufruario de tu vida, usando bien della, salvarte puedes en tu estado” (ed. Micó, 1987: 292-293).

ejecutora de los robos de los poderosos a los pobres: “¡Oh, cuántos lloran robos dolorosos / de la invidia opulenta!” (vv. 9-10).

En el Soneto 110, que versa sobre cómo ofenden a Dios las execrables y egoístas plegarias de los hombres, son la culpa y el vicio los que aparecen personificados, en sustitución de los culpables y los viciosos que pronuncian tales plegarias: “¡Oh grande horror! Pues cuando de ejemplares / rayos a Dios armó la culpa, el vicio, / víctimas le templaron los pesares” (vv. 9 -11)¹⁷.

También el paso del tiempo es a menudo referido por metonimia a través de alguna de sus consecuencias, resaltando así sus efectos físicos y morales en el ser humano. En el Soneto 25 se alude a la vejez por medio de las arrugas, su efecto exterior más característico, para subrayar las consecuencias del vicio: “Pero en rugosa piel la deuda pagas / de las embriagueces que vomitas / y en la salud que, comilón, estragas” (vv.12-14). Algo parecido ocurre en el Soneto 109, elogio de los libros y alabanza a la vida retirada y dedicada al estudio: “Las grandes almas que la muerte ausenta, / de injurias de los años vengadora, / libra, ¡Oh gran don Ioseph!, docta la emprenta” (9-11). La imprenta conserva las enseñanzas de los grandes sabios de la antigüedad –por metonimia, “las grandes almas que la muerte ausenta”– lejos del olvido y la decrepitud causados por el paso del tiempo.

Es habitual en el estilo de Quevedo la alusión a ciertos órganos o partes del cuerpo humano para referirse a alguna de sus facultades características, ya sean tangibles o no. El siguiente grupo de metonimias inscrito en esta relación de causa-efecto cumple dicha función. Su finalidad es expresar de manera más concreta y evidente la falta que se censura, al nombrarla a través del órgano que la causa.

En el Soneto 4, la lengua sustituye a las palabras que contribuye a crear como órgano principal en la producción del lenguaje articulado. En este diálogo entre Séneca y Nerón, el emperador emplea la dialéctica que su mentor le ha enseñado contra él: “Séneca, el responder hoy de repente / a tu razonamiento prevenido / gloria es de tu enseñanza, que ha podido / formar mi lengua contra ti elocuente” (vv. 1-4). Lo mismo ocurre en el Soneto 69, que trata de la relación entre el tirano y el adúlador, fundada en

¹⁷ Tal y como indica el epígrafe, los tercetos parecen obra de González de Salas. Los *pesares*; “Los animales sacrificados para propiciar a los dioses” (Rey, 1998: 318).

el engaño: “Desconoces, Damocles, mi castigo / por no culpar tu lengua en mi tormento” (vv. 1-2).

Con el mismo fin se utiliza la boca en el Soneto 13, donde se advierte al pecador de que el castigo a sus faltas puede demorarse, pero sin duda llegará: “¿Que tu boca sacrílega blasfeme / porque no eres bidental evitado?” (vv. 5-6). Un mismo uso aparece en el Soneto 60, reprehensión al débil que no persiste ante las adversidades: “Castigo, con profana boca, llamas / el acordarse Dios de ti un momento”, donde son sacrílegas y profanas las palabras que la boca del pecador profiere.

En la misma línea, aunque aplicado a más de un referente, va el ejemplo del Soneto 53. En él se aconseja la discreción para evitar que la atención a los demás –en especial, a sus falsas lisonjas– impida nuestra felicidad. La vista, el oído y la lengua representan a sus respectivas funciones: “Oír, ver y callar remedio fuera / en tiempo que la vista y el oído / y la lengua pudieran ser sentido, / y no delito que ofender pudiera” (vv. 1-4). El habla adquiere aquí condición de sentido, y a ella se alude –también por metonimia– a través de la lengua. Sin embargo, lo que realmente tiene la capacidad de ofender es lo que se ve, se oye y se dice, no los sentidos con los que se percibe todo ello.

Por último, en el Soneto 77, Quevedo se basa en el incendio que el 7 de julio de 1631 asoló uno de los cuatro lados de la Plaza Mayor de Madrid para presentarlo como motivo de escarmiento. El poeta hace un uso bisémico¹⁸ de la vista para referirse a los ojos que lloran al contemplar la imagen del desastre: “[...] más agua da la vista que la fuente. / Logro será, si escarmentado pasa” (vv. 13-14).

3.1.2. Relación de concepto abstracto-entidades concretas

Otro tipo de metonimia muy utilizada por Quevedo consiste en designar determinados valores o conceptos abstractos a través de una serie de elementos concretos –a menudo recurrentes– entre los cuales el autor establece una relación de significado. Esto le permite plasmar una idea amplia e inasible mediante entidades que de alguna manera la limitan o concretan, sin perder por ello la capacidad de evocar la total extensión del concepto. Este uso de la metonimia contribuye a intensificar el significado moral de los versos, pues centra la intención del poema sobre un elemento

¹⁸ La *vista* es aquí tomada por “los mismos ojos [...]” y también “figuradamente se toma por el objeto de la vista” (*Autoridades*).

concreto y lo hace así más evidente. Las metonimias referidas a la muerte constituyen el grupo más numeroso de los adscritos a esta clasificación. Los elementos relacionados con las ceremonias de enterramiento adoptan un valor simbólico que aprovecha Quevedo para alcanzar diversos fines morales.

En los sonetos de *Polimnia*, términos como “sepultura”, “tumba”, “túmulo” o “monumento”, plasman de manera más concreta y visual el concepto abstracto de la muerte. La metonimia contribuye a la censura de la ambición ciega y desmedida en el Soneto 1, donde se toman las figuras de Gayo Mario y Pompeyo como ejemplo de las funestas consecuencias que esta trae a los hombres. A propósito del segundo, se dice lo siguiente: “Sobránle en Campania sepolturas, / fáltanle de su muerte en el rodeo” (vv. 7-8). El significado moral de estos versos se resume en que más le hubiera valido a Pompeyo hallar la muerte en Campania, donde al menos sobraba tierra que le diese sepultura. Por el contrario, su codicia le llevó a morir en Egipto y su cuerpo fue decapitado y arrojado al mar, quedando así derrotado e insepulto. El monumento adopta una función similar en el Soneto 14, y sirve a la sátira contra aquellos que convierten la muerte ajena en ganancia y fingen el llanto ante el fallecimiento de un ser cercano cuando, en realidad, se alegran por recibir su herencia: “quien pierde hacienda dice que ha perdido, / no el que convierte en logro el monumento” (vv. 7-8).

El Soneto 18 está inspirado en la construcción del castillo de Cartagena, con motivo de la cual se deshicieron unos antiguos sepulcros romanos. Quevedo aprovecha este acontecimiento para reprender a aquellos que crecen sobre la ruina de otros. En el segundo cuarteto, la tumba actúa como concreción de la propia muerte: “De venganzas del tiempo, de escarmientos, / de olvidos y desprecios de la muerte, / de túmulo funesto, osas hacerte / árbitro de los mares y los vientos” (vv. 5-8). Por su posición elevada y su gran tamaño, el castillo se erige en “árbitro de los mares y los vientos” a costa de las tumbas, es decir, de los allí enterrados. Sin embargo, su esplendor resulta vano y efímero, pues el tiempo lo convertirá en ruina sobre la que otros edificarán¹⁹.

También con finalidad crítica – aunque empleando otros elementos en la metonimia–, el Soneto 96 satiriza a quienes cubren el vacío de su espíritu con lujosos trajes y joyas: “[...] asco dentro son, tierra y gusanos” (v.14). Los hipócritas que viven

¹⁹ “Recuerdos y no alcázares fabricas / otro vendrá después que, de sus torres / alce en tus huesos fábricas más ricas” (vv. 9-11).

consagrados al vicio y al dinero, no cultivando sino fingiendo su grandeza, están muertos en vida, esto es, son “tierra y gusanos”. La tierra que alberga al cadáver y el gusano que se nutre de él, sirven así a la sátira de las falsas y aparentes riquezas.

Precisamente la tierra es otro de los elementos que Quevedo suele utilizar como concreción de la muerte. Encontramos un ejemplo de ello en el Soneto 31, donde la metonimia subraya la censura contra los tiranos que visten lujosamente y adornan sus prendas con piedras y metales preciosos. Esta condena se extiende a la riqueza material en términos generales y, frente a ella, se ensalza la humildad. El yo poético solo necesita que la tierra acoja su cuerpo cuando muera: “De balde me da el sol su lumbre pura, / plata la luna, las estrellas oro; / basta que dé la tierra sepultura” (vv. 12-14), luego las riquezas que contiene no le interesan por no servir al enriquecimiento del espíritu.

En los poemas centrados en la prevención para afrontar la muerte, Quevedo reflexiona alrededor de unas pautas morales de herencia estoica que buscan enseñar al ser humano a asumir su final²⁰. En el Soneto 20, la sepultura, la tumba y el monumento son términos que concretan la idea de la muerte y resaltan la aparente paradoja de esta exhortación: “salid a recibir la sepultura. / Acariciad la tumba y monumento / que morir vivo es última cordura (vv. 9-10).

Asimismo el tema de la muerte está presente en poemas que, también desde la óptica del neoestoicismo cristiano, enaltecen la correcta moral y las buenas conductas como vía para alcanzar la virtud. En el Soneto 21, cuna y sepultura son metonimias de raíz neoestoica que subrayan el breve tránsito de la vida desde el nacimiento hasta la muerte²¹: “Dichoso tú que [...] / mozo y viejo, espiraste la aura pura; / y te sirven de cuna y sepultura / de paja el techo, el suelo de espadaña” (vv. 1-4). Ambos sirven también al conocido tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea: es dichoso quien renuncia a la ambición y el lujo y se conforma con una vida humilde lejos de la corte. En torno a este tópico gira también el Soneto 102, en cuyos versos iniciales encontramos otro ejemplo: “cuando esperando está la sepultura / por semilla mi cuerpo fatigado, / doy mi sudor al reluciente arado / y sigo la robusta agricultura” (vv. 1-4). En

²⁰ Blüher (1983: 442-447) señala y desarrolla la fascinación que sintió Quevedo hacia “el saber pluriestrático de Séneca sobre la íntima trabazón de vida y muerte” (1983: 442).

²¹ Véase el tratado de Quevedo *La cuna y la sepultura* (García Valdés, 2008) y los sonetos 26, 27 y 91 de *Polimnia* (Rey, 1998: 186, 187, 293).

esta alegoría establecida entre muerte y agricultura, los cuerpos de quienes mueren se plantan metafóricamente en la sepultura como las semillas en la tierra.

Quevedo también se vale de la metonimia en aquellos sonetos dedicados por entero a la reflexión sobre algún aspecto relacionado con la muerte y su impacto en el ser humano. En el Soneto 27, el poeta expone el tópico del sueño como imagen de la muerte, adaptándolo a la óptica neoestoica de su literatura moral: “Fue sueño ayer, mañana será tierra; / poco antes nada, y poco después humo.” (vv. 1-2). Como entidad abstracta, la muerte se identifica con dos conceptos igualmente abstractos (el sueño y la nada) y otros dos concretos (la tierra y el humo), los cuales encajan en el marco de esta metonimia. Lo que vienen a simbolizar cada uno de estos cuatro elementos es la inconsistente brevedad de la vida humana que, de algún modo, es muerte antes de nacer, mientras se vive y cuando se acaba.

De manera similar a como se oponían la cuna y la sepultura en el Soneto 21, pero aplicada dicha oposición al clásico y tan explotado tópico del *tempus fugit*, los pañales y la mortaja se contraponen en el Soneto 26 como respectivos símbolos del nacimiento y la muerte: “En el hoy y mañana y ayer junto / pañales y mortaja y he quedado / presentes sucesiones de difunto” (vv. 12-14). Quevedo reflexiona acerca de la idea neoestoica de la vida como tiempo tan breve que el nacimiento y la muerte se suceden sin distanciarse apenas²². También el monumento se emplea en relación con ese tópico neoestoico en el Soneto 27, donde Quevedo vuelve a utilizar la metonimia en combinación con la prosopopeya: “Azadas son la hora y el momento / que, a jornal de mi pena y mi cuidado²³, / cavan en mi vivir mi monumento” (vv. 12-14). La hora y el momento –representación concreta del tiempo por metonimia– aparecen personificados como azadas que, pagadas por la pena y el miedo del yo poético, cavan su tumba –es decir, lo acercan a la muerte– a medida que discurren.

En el Soneto 43 es el monumento el que aparece personificado como cobrador: “¿Por qué emperezas el venir, rogada, / a que me cobre deuda el monumento, / pues es la humana vida larga y nada?” (vv. 12-14). Estos versos responden a una concepción de la vida como préstamo que el ser humano contrae con la muerte desde el mismo instante

²² En relación a esta idea es importante señalar la influencia de Séneca –en especial, sus *Epístolas morales a Lucilio* (ed. Sierra, 1985)– y Justo Lipsio, humanista belga con el que Quevedo mantuvo relación epistolar y que fue un representante destacado del neostoicismo.

²³ *Cuidado* adopta aquí el significado de “rezelo y temor de lo que puede sobrevenir”, como la voz latina *solicitude* (*Autoridades*).

de su nacimiento, y que el paso del tiempo se encarga de cobrar. También en el Soneto 54 se expone la fragilidad y brevedad de la vida, junto con los errores que el hombre debe evitar para no malgastarla. Concluye con el conocido oxímoron de la muerte en vida o el vivir muriendo, también de herencia senequista: “[...] Que en tierra teme [el hombre] que caerá la vida / y no ve que, en viviendo, cayó en tierra” (vv. 13-14). En vano se preocupa el hombre por el momento de su muerte, olvidando que muere con cada segundo que pasa y malgasta en la búsqueda de imposibles y frívolos anhelos. La muerte vuelve a identificarse aquí con la tierra que sirve al cuerpo de sepultura y, sin apenas dar muestras de ello, lo va enterrando en vida.

Estas metonimias se orientan al consejo moral en aquellos sonetos que advierten al ser humano sobre las posibles consecuencias de sus actos. En el Soneto 23, se recomienda a quienes gozan de una posición de nobleza que no traten de ratificarla sin motivo remontándose a su genealogía, pues corren el riesgo de descubrir que sus títulos son fraudulentos: “No revuelvas los huesos sepultados / que hallarás más gusanos que blasones / en testigos de nuevo examinados” (vv. 9-11). Revolviendo viejos documentos y exhumando a sus antepasados, quien pretende demostrar sus nobles orígenes se encontrará con más huellas de muerte que de nobleza, simbolizadas ambas por los gusanos y los blasones, respectivamente.

Como advertencia contra la perfidia de los aduladores, en el Soneto 73 se establece una alegoría entre el poderoso y el gusano que acaba pereciendo ahogado en su propio capullo: “No es piedad confundirle los sentidos; / codicia sí, guardándole, tirano, / para que su mortaja con su mano / hile y, en su mortaja, tus vestidos” (vv. 5-8). El adulador se beneficia al engañar al poderoso para que él mismo se busque su propia ruina, de modo que lo que para uno es mortaja (muerte) para el otro son vestidos (riquezas).

En muchos poemas, el tema de la muerte y la condena de la ambición de poder y de riquezas se complementan para advertir o dar consejo moral. En el Soneto 35, Quevedo insta al rechazo de la riqueza mundana como vía para alcanzar la virtud y la paz espiritual: “La amarillez del oro está en la paja / con más salud; y, pobres, nos previene / desde la choza alegre la mortaja” (vv. 12-14). La “choza alegre”, metonimia de la pobreza sobrellevada con buen ánimo, previene al hombre del sufrimiento de la muerte, también representada por metonimia a través de la mortaja. Así, el pobre que no

aspira a mejorar su estado y es capaz de hallar la felicidad en su pobreza, afrontará su final libre de miedo. En el Soneto 45, de nuevo como representación de la muerte, el gusano aparece personificado como justo vengador de la mala conciencia de quienes han conseguido altos cargos traicionando la buena moral: “Pues yo sé bien que no será en tu mano / que ayune, en los aumentos que granjeas, / de tu consciencia el vengador gusano” (vv. 12-14).

En el Soneto 63, Quevedo aplica este recurso al tópico de la navegación en busca de riquezas para advertir sobre los peligros de la codicia. Las velas sirven aquí de mortaja —es decir, traen la muerte— a quienes se hacen a la mar movidos por su codicia: “Ahogáranse en ésta [cuerda de cáñamo] menos vidas / corrida en lazos que tejida en velas, / mortajas a volar introducidas.” (vv. 12-14). Quevedo hace un uso bisémico de la cuerda como horca y nudos que atan las velas, para concluir que más vidas arrebatara la codicia que la horca.

Otro importante grupo de metonimias dedicado a la concreción de conceptos abstractos, lo integran aquellas que tienen como referente al tiempo. Los días, las horas, los minutos y demás unidades de medida, son fórmulas que Quevedo utiliza en sus sonetos para dar a este concepto amplio una dimensión concreta. En combinación con la prosopopeya, esta metonimia sirve para condenar la falta de fe del pueblo español en el Soneto 19, donde las horas y los días se presentan personificados como ejecutores de los castigos divinos: “Por cobradores tuyos nos envías / hoy la borrasca, ayer el luterano, / y ejecutores son horas y días” (vv. 12-14). Quevedo se refiere a la tempestad que sobrevino a unos bajeles en el puerto de Cádiz, para advertir a los pecadores que de nada sirve que se arrepientan de sus faltas llegado el momento de su castigo, el cual podrá demorarse pero nunca burlar la ley del tiempo, ejecutor de la justicia divina.

Otra personificación de las horas, también destinada a la censura moral, la encontramos en el Soneto 33: “Vives mal presumidas y ambiciosas / horas, inútil número del suelo, / atento a tus quimeras engañosas” (vv. 9-11). Estos versos censuran a quienes aspiran a gobernar a los demás cuando ni siquiera pueden gobernarse a sí mismos. Las “ambiciosas horas” concretan el tiempo que el pretendiente desperdicia persiguiendo su deseo de poder, quimérico y dañino, y adoptan de su referente humano la cualidad de ser ambiciosas. El Soneto 42 se centra en la crítica a la vida miserable de la corte, y en él Quevedo emplea este mismo recurso para subrayar lo mucho que esta

perjudica al pretendiente: “Los puestos en que juzgas que te aumentas / menos gustos producen que temores, / y vendido al desdén de los señores / pocas horas de vida y de paz cuentas” (vv. 5-8). El cortesano pierde tanto tiempo anhelando, conspirando y siendo menospreciado por sus superiores, que su tiempo de vida y de paz se reduce a unas pocas horas.

El tiempo y la muerte son dos temas frecuentemente ligados en los poemas que tratan sobre la brevedad de la vida, la rápida marcha del tiempo, el arrepentimiento de lo vivido ante la inminencia de la muerte, y otras consideraciones similares. En el Soneto 21, Quevedo representa –de forma hiperbólica y eficaz– la brevedad de la vida humana, equiparándola a la duración del día. La hora aparece personificada como mudo agente del desengaño de la vida, pues el imparable discurrir del tiempo lleva al hombre a caer abruptamente en la cuenta de su propio fin: “la vida al día más espacio dura, / y la hora, sin voz, te desengaña” (vv. 7-8). En el Soneto 26, el yo lírico contempla su vida pasada desde la atalaya de la vejez: “¡«Ah de la vida»! ¿Nadie me responde? / ¡Aquí de los antaños que he vivido! / La Fortuna mis tiempos ha mordido, / las horas mi locura las esconde” (vv. 1-4). Los versos 2 y 3 responden a la concepción quevedesca de la vida como sucesión fugaz de tiempos o edades que, por pertenecer al pasado, son llamados antaños. Por su parte, las horas condensan el tiempo vivido, del que se ha perdido la noción.

En los ya citados últimos versos del Soneto 27 (vid. p. 24), Quevedo vuelve a hacer un uso conjunto de la prosopopeya y la metonimia para plasmar de manera gráfica el paso del tiempo: “Azadas son la hora y el momento / que, a jornal de mi pena y mi cuidado, / cavan en mi vivir mi monumento” (vv. 12-14). La hora y el momento se suceden para acercar al ser humano hasta su muerte y, por tanto, cavan metafóricamente su sepultura en vida. En el Soneto 46, el empleo de unidades mensurables contribuye a reforzar el paso inexorable del tiempo y lo efímero de la existencia: “Todo tras sí lo lleva el año breve / de la vida mortal [...]” (vv. 1-2). El autor contrapone “el año breve” al *magnus annus* o ciclo extenso que los antiguos atribuían a los planetas, los cuales partían de una posición inicial para acabar volviendo a ella después de haber completado su recorrido orbital, culminando así el año perfecto (Rey, 1998: 221). Acorde con la visión clásica de la vida, el hombre completa un ciclo similar desde su nacimiento hasta su muerte solo que, en vez de ser eterno, tiene un final que lo limita y abrevia.

La concreción del tiempo por metonimia juega un papel destacado en el tratamiento del tópico del *tempus fugit*, donde contribuye a subrayar el rápido discurrir de la vida mediante su reducción a una breve sucesión de horas. En el Soneto 54 encontramos un ejemplo de ello: “El tiempo, que ni vuelve ni tropieza, / en horas fugitivas la devana [la vida]” (vv. 5-6). De nuevo, la fragmentación del tiempo en horas que huyen desapercibida e irremediablemente, enfatiza la fugacidad de la vida y la insignificancia de las pretensiones humanas, las cuales derrumbará la muerte. El Soneto 56, cuyo epígrafe resume inequívocamente su intención moral –*Prevención para la vida y para la muerte*– contiene una concreción similar del tiempo: “morir al paso de la edad²⁴ espero. / Pues me trujeron, llévenme los días” (vv. 13-14). El yo poético asume su propio final y espera paciente a que los mismos días que lo trajeron al mundo lo arranquen de él.

El Soneto 57 trata del arrepentimiento y la pena que trae consigo el desencanto de la vida, en el cual cae el hombre solo cuando siente próximo el momento de su muerte. El primer cuarteto de este poema ofrece varios ejemplos de esta concreción del tiempo, también ligada al tópico del *tempus fugit*: “Huye sin percibirse, lento el día, / y la hora secreta y recatada / con silencio se acerca y, despreciada²⁵, / lleva tras sí la edad lozana mía” (vv. 1-4). La hora secreta y recatada –es decir, la hora de la muerte– llega desapercibida a su encuentro con el ser humano, llevándose tras de sí su juventud pasada (“la edad lozana mía”). Los años, mudos porque no advierten de su paso, se ríen del lamento del hombre que vivía olvidado del tiempo y ahora se sorprende, aterrado, de su final: “No sentí resbalar mudos los años; / hoy los lloro pasados [...] / riendo de mis lágrimas y daños” (vv. 9-11).

En el Soneto 109, el concepto amplio del tiempo se concreta en unidades mensurables para ejemplificar su rápida huida: “En fuga irrevocable huye la hora, / pero aquella el mejor cálculo cuenta / que en la lección y estudios nos mejora” (vv. 12-14). El cálculo es la pequeña piedra blanca que marcaba los días felices en los calendarios antiguos. A ellos se oponían los días aciagos, señalados con piedras negras. Quevedo aplica el cálculo blanco a los momentos dedicados al estudio, felices porque su ejercicio

²⁴ *Edad* no adopta aquí el significado de “vida” o “etapa vital”, sino que se refiere al tiempo en abstracto (Rey, 1998: 238).

²⁵ *Despreciada* adopta el significado de “desapercibida” (Rey, 1998: 239).

nos mejora, mientras que el resto del tiempo huye igualmente pero sin provecho, desperdiciado en actividades menos enriquecedoras o incluso perjudiciales.

Quevedo también se vale de esta metonimia para aludir al momento final de la existencia, condensado en un instante o franja temporal limitada. De este modo acentúa el dolor producido por el desengaño de la vida. Esta acaba del mismo modo en que empieza, y su término supone el punto y final a una sucesión de muertes, sobre la cual el ser humano no reflexiona hasta que cae en la cuenta de su agotamiento. Esta concepción neoestoica de la vida suele contribuir a la finalidad de prevención y consejo. Así ocurre en el Soneto 47, inspirado en una cita de Demetrio que Quevedo tomó a su vez de Séneca²⁶ (*De providentia*: 5, 5): “Tuya es, Demetrio, voz tan animosa: / «Agravio a mi obediencia, Dios, hiciste / cuando tu voluntad no me dijiste / antes que la trujera hora forzosa»” (vv. 1-4). La “hora forzosa” es la de la muerte, que cumple con su llegada la voluntad de Dios mientras el hombre, ignorante de su final, obedece. El sintagma “la hora secreta y recatada” del Soneto 57, citado en la página anterior, constituye otra alusión a la muerte a través de la fracción temporal en que sobreviene al hombre. El Soneto 62, que propone aprovechar la certeza de la muerte y el miedo que provoca para afrontarla con valentía, contiene ejemplos similares: “Ya formidable y espantoso suena / dentro del corazón *el postrer día*²⁷; / y *la última hora*, negra y fría / se acerca de temor y sombras llena” (vv. 1-4).

Hay en esta concepción del tiempo una marcada sensación de linealidad de ascendencia estoica que lleva a la interpretación de la vida como un continuo suceder, susceptible de ser medido y fraccionado de muchas maneras, pero que jamás detiene su avance hasta agotarse. Sumado esto a la rapidez con la que transcurre, Quevedo tiene ya dos poderosos motivos para satirizar a quienes desperdician su tiempo y prevenir del modo correcto en que vivir y afrontar la muerte.

Abundan en la poesía moral de Quevedo términos que concretan por metonimia los conceptos de poder y riqueza. En relación a la segunda, el oro destaca ampliamente sobre los demás por ser el metal que mejor representa la riqueza material tantas veces

²⁶ *Hanc quoque animosam Demetri fortissimi viri vocem audisse me memini: “Hoc unum”, inquit, “de bobis, di immortales, queri possum, quod non ante mihi notam voluntatem vestram fecistis [...]”*: “He aquí otra alentadora aseveración que recuerdo haberle oído a Demetrio, hombre de gran valía: *dioses inmortales*, dijo, *tengo una queja que presentaros*, y *es que no me hayáis hecho saber con antelación vuestra voluntad [...]*”. La traducción es mía, elaborada a partir de la edición bilingüe (latín-inglés) de J. W. Basore, 1963.

²⁷ La cursiva es mía siempre que aparezca en una cita de algún verso de *Polimnia*.

censurada. Su presencia en el poema trae aparejada la crítica o advertencia sobre ciertos vicios, y nunca adopta connotaciones positivas. El Soneto 28 busca enseñar al hombre el camino de la virtud y le previene del engaño de la riqueza. El último verso sigue el tópico del oro como cárcel, de abundante presencia en esta poesía y que consiste en identificar metafóricamente este metal con una prisión que, lejos de mejorar el estado de quien lo posee, lo encierra en una maraña de cuidados y preocupaciones: “Y si al engaño, en la opulencia obscuro, / aplicas luz, harás que te persuada / que el oro es cárcel con blasón de muro” (vv. 12-14). El metal presume aquí de ostentar una divisa más noble que la pecuniaria, la de muralla.

Ya no en tono de prevención, sino de advertencia, la riqueza fundada en el abuso de los débiles acabará trayendo su justo castigo al poderoso del Soneto 75: “Ya te miro caer precipitado / y que en tus propias ruinas te confundes; / que en ti propio te rompes y te hundes, / entre tus chapiteles sepultado” (vv. 1-4). El oro vuelve a adoptar el significado extenso de “capital”, pecado para el rico porque lo ha conseguido en perjuicio del prójimo: “mientras en oro y vanidad abundes / tu tesoro y poder son tu pecado” (vv. 7-8).

En ocasiones, la moneda adopta un valor similar para servir a la censura de vicios y defectos morales, como ocurre en el Soneto 14. Quevedo utiliza las efigies de los dioses que aparecían en las antiguas monedas –“fuego y cuño” por metonimia– para simbolizar la codicia del que se alegra por heredar. Ofendiendo así a las divinidades, quien comete tal falta demuestra no respetarlas sino cuando sirven para engordar sus erarios: “Y el ser de los dioses masa de tesoro / los tiene al fuego y cuño condenados; / y al Tonante, fundido en cisne y toro” (vv.12-13).

Los símbolos de nobleza y poder son igualmente utilizados por Quevedo para aludir a conceptos más amplios y abstractos, normalmente con intención crítica. En el Soneto 5, la diadema²⁸ simboliza el mando y el alto grado de respeto que su ostentación implica, galardón con el que se premia a los poderosos que han cometido un delito grave mientras que, al que carece de influencias, se le condena a muerte por una falta mucho más leve: “Si de un delito propio es precio en Lido / la horca, y en Menandro la diadema / ¿Quién pretendes, ¡oh Júpiter!, que tema / el rayo a las maldades prometido?” (vv. 1-4). Este símbolo contribuye a la condena en términos generales de la corrupción

²⁸ “Cinta blanca que ceñía la cabeza de los reyes, en señal de dignidad” (Rey, 1998: 155).

en la administración de justicia. Centrada la sátira en la figura de un juez prevaricador, Quevedo emplea en el Soneto 103 el símbolo mitológico del vellocino de oro para referirse a la codicia que guía a dicho juez en la toma de decisiones legales: “Más que Jasón, te agrada el vellocino” (v. 4). Lo que mueve al juez no es el deseo de hacer justicia –encarnada por Jasón, célebre jurisconsulto–, sino el dinero y las ansias de mejorar su condición que representa el vellocino de oro.

Ya no en tono de sátira, sino de advertencia, Quevedo se vale del solar y la ejecutoria²⁹ en el Soneto 23 para simbolizar el concepto de nobleza, entendida en su acepción administrativa de “título”: “Solar y ejecutoria de tu abuelo / es la ignorada antigüedad sin dolo;” (vv. 1-2). Los blasones sirven a este mismo fin en el primer terceto: “no revuelvas los huesos sepultados, / que hallarás más gusanos que blasones / en testigos de nuevo examinados” (vv. 9-11). También en tono de advertencia, aunque no dirigida a un referente concreto sino a España como nación, el Soneto 34 previene de las amenazas extranjeras que acechan la integridad del imperio español, sostenido en la menguada fuerza de un país que se expone a ser derrotado por aquellos a los que antes subyugaba: “A Navarra te dio justicia y maña; / y un casamiento, en Aragón, las sillas / con que a Sicilia y Nápoles humillas” (vv. 5-7). El poeta se refiere al casamiento entre Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, el cual sentó las bases del estado moderno y promovió las conquistas de ultramar. Las sillas o tronos reales, representan por metonimia el poder de la corona española.

El Soneto 104 aconseja la presencia del señor tanto en la batalla como en sus tierras. El buen señor debe velar por el correcto estado de sus cosechas y por el rendimiento de sus jornaleros, y está moralmente obligado a servir a la armas tomando participación activa en la guerra. El soneto advierte también de lo que puede ocurrir si el señor no cumple con sus funciones: “el que manda y gobierna de memoria, / y a su defensa entrambos ojos cierra, / sin cetro y con bordón busca la gloria” (vv. 12-14). Quevedo contrapone el cetro al bordón, símbolo de la autoridad y el poder de mando el primero, y nada más que un simple palo el segundo, cuya única función es sustentar al

²⁹ *Solar* en su acepción de “casa, descendencia, linaje noble (DRAE) o “[...] suelo de la casa antigua, de donde descienden los hombres nobles” (Autoridades). La *ejecutoria* es el “título o diploma en que consta legalmente la nobleza o hidalguía de una persona o familia” (DRAE).

débil, al enfermo y al anciano. La autoridad del noble se basa, pues, en el correcto ejercicio de sus obligaciones como tal³⁰.

En el Soneto 76, el yo poético apela a Dios para que castigue a los tiranos que oprimen al pueblo, y la metonimia contribuye a la amenaza contra el dictador: “Contigo lo han de haber [el castigo] los temerarios, [...] / el blasón de sus armas y sus lides / desmentirás con escarmientos varios” (vv. 5-8). El blasón representa el poder y la autoridad de los tiranos, respaldada por la fuerza de las armas y no de las buenas acciones. Estos son temerarios en su pretensión de suplantar a Dios, única autoridad suprema, que se encargará de administrar escarmientos y arrebatárles el poder del que abusan.

El Soneto 80 explica las causas de la ruina del Imperio Romano, resumidas en el abuso de poder y los desastres provocados por la codicia. Tradicionalmente, el laurel simboliza el poder y la gloria militar (Virgilio, *Eclogae*: 8, 11-13)³¹. En época imperial (27 a.c.-476 d.c.), el César ostentaba públicamente una corona de laureles, habitualmente de oro: “El laurel, que te abraza las dos sienes, / llama al rayo, que evita; y peligrosas / y coronadas por igual las tienes” (vv.12-14). Según Plinio (*Naturalis historia*: 2, 56)³², el rayo –símbolo del castigo divino– evita al laurel. Quevedo aprovecha esta creencia y juega con el significado literal y figurado de ambos términos para construir una paradoja: el rayo, fenómeno atmosférico, evita al árbol del laurel pero, entendido el laurel como símbolo de poder, este no repele al rayo –es decir, al castigo –, sino que lo atrae, pues el poderoso vive expuesto a él.

Quevedo también emplea los instrumentos propios del castigo para aludir al amplio concepto del escarmiento o pena derivados de alguna de las desviaciones morales que censura en sus sonetos. Entre ellos, el rayo destaca como clásico ejecutor del castigo divino. Su presencia en el poema sirve para advertir sobre las conductas

³⁰ En el Soneto 23 también se alude –aunque mezclada con el paso del tiempo– a la idea de que la genealogía no basta para sustentar al noble. Es ideal común en el s. XVII, véase, por ejemplo, el parlamento del *Sueño del infierno*, que contiene la conocida frase: “toda sangre, hidalguillo, es colorada” (Arellano, 2013: 198-199).

³¹ *accipe iussis / carmina coepta tuis atque hanc sine tempora circum / inter victrices hederam tibi serpere laurus*: “Acepta / los cantos por orden tuya iniciados, y deja que esta hiedra / rodee tus sienes entre laureles victoriosos”. La traducción es mía, elaborada a partir de la edición bilingüe (latín-inglés) de H. R. Fairclough, 1974.

³² *Ex iis quae terra gignuntur lauri fruticem non icit*: “De entre las cosas que crecen en el suelo, el rayo no impacta contra el árbol del laurel”. La traducción es mía, elaborada a partir de la edición bilingüe (latín-inglés) de H. Rackham, 1967.

perniciosas del ser humano mediante la concreción de los castigos que estas traen aparejados. El Soneto 5 nos ofrece otro ejemplo de ello: “¿quién pretendes, ¡Oh Júpiter!, que tema / el rayo³³ a las maldades prometido?” (vv. 3-4). Con esta pregunta retórica, el yo poético se dirige a Júpiter para que imponga su autoridad y dé su castigo (“el rayo a las maldades prometido”) al poderoso que elude la corrompida justicia terrenal.

En el Soneto 58, el rayo se materializa en la figura del villano que, harto de los abusos de su señor, se ve legitimado para ajusticiarlo mientras este aguarda aterrado y recluido en su fortaleza: “Tiembla escondido en torres el tirano, / y es su guarda su muro y su recelo; / y erizado temor le cuaja en hielo / cuando el rayo da música al villano” (vv. 5-8). Más tarde, el motivo del rayo vuelve a aparecer en el poema por medio de dos de sus propiedades: la luz y su condición de ejecutor de venganzas: “¡Oh serena virtud! El que valiente / y animoso te sigue / [...] se pone más allá de donde alcanza / en vengativa luz la saña ardiente / y no del miedo pende y la esperanza” (vv. 9-14). La figura del virtuoso se contrapone así en los tercetos a la del facineroso, para alabar a quien no sigue el camino de la ambición y rehúye sus peligros al llevar una existencia pacífica y tranquila. Los últimos versos del Soneto 80, recientemente citados, contienen un ejemplo similar: “El laurel, que te abraza las dos sienes, / llama al rayo, que evita; y peligrosas / y coronadas por igual las tienes” (vv.12-14). En el Soneto 110, Quevedo también utiliza el motivo del rayo como instrumento del castigo divino para advertir una vez más sobre cómo los defectos morales despiertan la ira de Dios: “[...] cuando de ejemplares / rayos a Dios armó la culpa, el vicio, / víctimas le templaron los pesares” (vv. 9 -11).

A imitación de Persio (*Sátiras*: 2, 24-25), en el Soneto 13 Quevedo recurre al azufre³⁴ como metonimia por fuego para referirse al rayo de Júpiter (“azufre sacro” v. 1), que quema con su fuego a los pecadores: “Porque el azufre sacro no te queme / y

³³ El rayo es uno de los clásicos atributos de Júpiter. Tonante se emplea habitualmente como epíteto del dios, a veces llamado Júpiter Tonante o simplemente Tonante (lat. *tonans – ntis*, “que truenas”, *DRAE*). En la mitología griega, Júpiter es el portador y encargado de lanzar el rayo, y así se refiere Quevedo al dios en el Soneto 14: “Y el ser los dioses masa de tesoro / los tiene al fuego y cuño condenados; / y al Tonante, fundido en cisne y toro” (vv. 12-14) y en el soneto *Al temor que tenía Lisi de los truenos*, que forma parte del conjunto *Canta sola a Lisi* incluido en la musa *Erato* (Schwartz-Arellano, 1998: 189): “¿Temes, ¡oh Lisi!, a Júpiter Tonante [...]” (v. 1).

³⁴ *Ignovisse putas, quia cum tonat, ocius ilex / sulphure discutitur sacro quam tuque domusque?*: “¿Piensas que te ha perdonado porque, cuando truena, el azufre sacro impacta en la alta encina en lugar de hacerlo sobre ti y tu casa?”. La traducción es mía, elaborada a partir de la edición de M. Dolç, 1949. *Sulphur sacrum* es una perífrasis épica que ha de entenderse como sinónimo del rayo lanzado por Júpiter, de ahí su condición de sagrado (Dolç, 1949: 123).

toque el robre sin haber pecado / ¿será razón que digas, obstinado, / cuando Jove te sufre, que te teme?” (vv. 1-4).

Así como las anteriores metonimias se referían a los castigos divinos, Quevedo emplea otras referidas a los castigos terrenales. Cada una a su manera, ambas comparten la intención de advertir al ser humano sobre las consecuencias de sus faltas morales, instándole a seguir el camino recto. En los ya citados primeros versos del Soneto 5 (vid. p. 30) se alude a la pena de muerte a través del instrumento empleado para su ejecución, la horca: “Si de un delito proprio es precio en Lido / la horca y en Menandro la diadema / ¿quién pretendes, ¡oh Júpiter!, que tema / el rayo a las maldades prometido?” (vv. 1-4). En el Soneto 8, donde se advierte al poderoso de que sus abusos dan motivos al pueblo para vengarse, la espada y la lanza funcionan como metonimias de esa venganza: “Dejas espada y lanza al desdichado, / y poder y razón para vencerte” (vv. 5-6).

Un valor similar adoptan los hierros y las prisiones en el Soneto 48, que propone la pureza de espíritu como medio para afrontar sin temor los desafíos que Dios plantea a los hombres: “Con los trabajos mi paciencia espía³⁵, / y el sufrimiento en hierros y prisiones” (vv. 7-8). Dios pone a prueba la resistencia del ser humano haciéndole pasar por trabajos y sufrimientos, concretados en los instrumentos de las torturas físicas y el encarcelamiento. En el Soneto 80, el patíbulo representa la pena de muerte por concreción: “en delitos, patíbulo la altura; / más suficiente el más soberbio y vano, / en opresión el sufrimiento humano, / en desprecio la sciencia y la cordura” (vv. 5-8). Su función en este soneto es equivalente a la de las anteriores metonimias, con la leve diferencia de que no se trata en este caso del instrumento con el que se ejecuta el castigo, sino del lugar destinado para ello.

En algunos sonetos, Quevedo alude a las victorias militares empleando los términos “triunfo”³⁶, “trofeo”³⁷ y “victoria” en su sentido latino original, de modo que el concepto queda representado por concreción a través de un símbolo relacionado con su celebración o con los objetos que en la antigüedad clásica se empleaban para

³⁵ *Paciencia* en su acepción de “virtud que enseña a sufrir y tolerar los infortunios y trabajos” (*Autoridades*), mientras que *espía* ha de entenderse como derivado del lat. *expiare*: “limpiar, purgar, purificar por medio del sacrificio” (*Autoridades*).

³⁶ *Triunfo*: “en la antigua Roma, entrada solemne en la ciudad de un general vencedor con su ejército” (*DRAE*).

³⁷ *Trofeo*: “monumento, insignia o señal de una victoria” (*DRAE*).

conmemorarlo. Centrándose en la materialización del éxito militar, Quevedo refuerza la magnitud de la pérdida para aquellos que han ambicionado más de lo que podían mantener, quedándose así sin la fama y la recompensa material a sus gestas. En el Soneto 1, el trofeo se refiere a la victoria que Pompeyo no logró alcanzar en Campania y que restó grandeza a su carrera militar: “[...] la salud le abundó de desventuras [a Pompeyo] / y le usurpó a sus glorias el trofeo” (vv. 3-4). Del mismo modo utiliza el término “triumfo” en este poema, referido ahora a la figura de Cayo Mario, cuyas victorias y ambición no evitaron la prisión y el destierro³⁸: “Si Mario la alma espléndida exhalara, / opima con los triunfos de la guerra / lagos, destierro y cárcel ignorara” (v. 9-11).

Quevedo vuelve a utilizar estos términos con idéntico valor en el Soneto 72: “El sacrílego Verres ha venido / con las naves cargadas de trofeos / de paz culpada, y con tesoros reos / y triunfos de lo mismo que ha perdido” (vv. 1-4). Verres pasó a la historia por saquear las provincias que gobernaba y, como si de trofeos de guerra se tratase, traía de ellas los bienes expoliados. De este modo, los triunfos de Verres eran en realidad derrotas, pues al llenar sus bolsillos vaciaba los del Imperio, luego se perjudicaba a sí mismo cuando creía enriquecerse.

Cabe recordar también aquí los últimos versos del soneto 80, a los que nos hemos referido antes (vid. p. 32), donde el laurel aparece como metonimia del poder y el éxito militar: “El laurel, que te abraza las dos sienes, / llama al rayo, que evita; y peligrosas / y coronadas por igual las tienes” (vv.12-14).

3.1.3. Relación de persona-cosa

Estas metonimias establecen una relación entre una persona y una cosa, de modo que se pueda aludir a una por medio de la otra y, normalmente, contribuyen a la censura moral. Algunos de los ejemplos encontrados guardan relación con el tema de la muerte. Tal es el caso del Soneto 18, donde los “altos monumentos” y las “cenizas generosas³⁹”

³⁸ Los versos probablemente se refieran a que Cayo Mario evitó la persecución de Sila refugiándose en un pantano y luego en la cabaña de un militar pobre y viejo que había servido a sus órdenes. Este le ocultó entre unos cañaverales, donde finalmente fue descubierto y llevado preso a Minturnas. Allí se decidió darle muerte pero, como ningún romano quería ejecutarlo, se le encargó a un bárbaro, quien tampoco fue capaz, por lo que se decidió su destierro a Cartago (“lagos, destierro y cárcel”). Quevedo desarrolla las negativas consecuencias de la ambición de Cayo Mario en el Soneto 65 de *Polimnia* (vv. 1-2): “Lleva Mario el ejército, y a Mario / arrastra ciego la ambición de imperio” (Rey, 1998: 251).

³⁹ *Altos* ha de entenderse por “lo que es de grande aprecio, sumamente estimable, y de superior grado y gerarchía” (Lat. *Amplus honos*), así como *generosas* aquí significa “noble y de ilustre prosápia” (lat. *Generosus*; *Autoridades*).

no aluden a la grandeza de los sepulcros ni de las cenizas, sino de los propios muertos: “Desabrigan en altos monumentos / cenizas generosas, por crecerse” (vv. 1-2). Quevedo censura de este modo el sacrilegio cometido por quienes levantaron el castillo de Cartagena sobre las tumbas de quienes descansaban en el antiguo cementerio.

Siguiendo el tópico del desprecio de la riqueza material y el lujo superfluo, en el Soneto 50 Quevedo emplea una conocida metonimia por relación de persona-cosa para referirse al artista por su instrumento; en este caso, al pintor por el pincel: “El escultor a Deucalión⁴⁰ imite / cuando anime las piedras de su casa; / el pincel a los muertos resucite” (vv. 9-11). Representa con estos versos la inutilidad de adornar las paredes de las mansiones con esculturas y pinturas exquisitas, pues tal ostentación de nada servirá contra el tiempo y la muerte.

El Soneto 90 satiriza a los ignorantes que se afanan por parecer eruditos sin poseer conocimientos que sustenten sus apariencias⁴¹. Hay en este poema una referencia a los diccionarios de Ambrosio Calepino⁴², famosos por su erudición y comúnmente conocidos como “calepinos” por metonimia del autor por su obra: “Tus semblantes ceñudos y mohínos / si no descifran délfica respuesta, / obligan que de risa descompuesta / se descalcen los propios calepinos” (vv. 5-8). Quevedo hace un uso hiperbólico de esta metonimia para acentuar lo ridículo que resulta un falso erudito a los ojos de uno auténtico.

Finalmente, el cetro, símbolo de gobierno, sustituye a la figura del monarca en el Soneto 92: “[...] en angélica voz tutelar canto, / bien acompañan cetro y monarquía” (vv. 3-4). En virtud de esta metonimia, se apela al rey por su función.

3.1.4. Relación de continente-contenido

Estas metonimias también tienen la capacidad de concretar entidades abstractas pero, a diferencia de las anteriores, es debido a que las contienen. Los ejemplos adscritos a esta clasificación se basan en la asociación de ciertas propiedades espirituales a los órganos o partes del cuerpo que tradicionalmente las representan.

⁴⁰ Deucalión y Pirra tiraron piedras sobre sus hombros que, respectivamente, se convirtieron en hombres y mujeres.

⁴¹ Tópico de larga tradición literaria. Valga como ejemplo el texto de Luciano *Contra un ignorante que compraba muchos libros* (ed. Navarro González, 1988: 132-150).

⁴² En *La culta latiniparla*, Quevedo utiliza este diccionario para buscar sus ataques a la excesiva oscuridad que atribuye al estilo culto de Góngora y sus seguidores, al dirigir la obra a “Doña Escolástica Polyanthea de Calepino, señora de Trilingüe y Babilonia” (ed. Azaustre, 2003: 96).

Siguiendo a Lausberg (1984: § 568, 2), entenderemos que el órgano en cuestión alberga metafóricamente la propiedad referida y por eso puede nombrarla por metonimia. La utilidad de este tropo reside en que permite dotar de corporeidad a una serie de valores o cualidades abstractas para plasmarlas de manera más gráfica y evidente en el poema.

En el Soneto 49, el corazón alude al alma que espera para ascender a los cielos cuando el cuerpo muera. Responde este uso de la metonimia a una interpretación de la vida como breve y frágil tránsito hacia la muerte, de herencia estoica y recurrente en Quevedo, como hemos podido comprobar en varias ocasiones a lo largo de estas páginas: “mas ya mi corazón del postrer día / atiende⁴³ el vuelo, sin mirar las alas” (vv. 7-8). En el Soneto 60, la misma metonimia sirve a la reprensión del débil y condena el llanto fácil, ofensa para el alma por someterla a un sufrimiento vano: “Desacredita, Lelio, el sufrimiento, / blando y copioso el llanto que derramas; / y con lágrimas fáciles infamas / el corazón, rindiéndole al tormento” (vv. 1-4). En el Soneto 62, la certeza de la muerte conmueve al alma que espera su llegada, y a la que de nuevo se hace referencia por medio del corazón: “Ya formidable y espantoso suena / dentro del corazón el postrer día” (vv. 1-2).

En el Soneto 69, Quevedo emplea esta misma metonimia para construir con ella la imagen del alma del adulador, amarillenta y macilenta por su perfidia: “No ves la amarillez que dentro abrigo, / ni el corazón que yace macilento” (vv. 5-7). Contribuye este recurso a la censura de este personaje, junto con la del tirano que le da crédito. En el Soneto 78 la metonimia se aplica a la censura de la lascivia encarnada por Frine, quien dedicó a Venus una estatua de oro en nombre de la incontinencia⁴⁴ de los griegos que, al contratar sus servicios, sufragaron el monumento: “Si Venus hizo de oro a Frine bella, / en pago a Venus hizo de oro Frine, / porque el lascivo corazón se incline / al precio de sus culpas como a ella” (vv. 1-4).

En el Soneto 32, y sobre la antigua creencia de conocer el futuro observando las vísceras de los animales, son las entrañas las que representan al alma de quienes piden con ofrendas injustos favores a Dios: “Y cuando l’ara en sangre humosa bañas / tú miras las entrañas de tu toro, / y Dios está mirando tus entrañas” (vv. 12-14).

⁴³ *Atiende* adopta aquí el significado de “espera”, como en el lat. *expectare*: “se decía muy comunmente en lo antiguo por esperar, y aun se halla en algunos autores modernos” (*Autoridades*).

⁴⁴ *Incontinencia* entendida en su acepción latina de “vicio opuesto a la castidad” (lat. *Incontinentia*; *Autoridades*).

Siguiendo el mismo procedimiento, la “mano” es empleada como símbolo de poder y autoridad para desaconsejar su abuso y mal ejercicio. En el Soneto 4, asume el valor de parte del cuerpo que ejecuta la acción de dar, y representa el excesivo poder del tirano: “A lo que yo te debo, aún no es decente / eso que de mi mano has recibido” (vv.5-6). Nerón insta a Séneca a que acepte los regalos que le da en pago de sus enseñanzas; pero este los rechaza, pues el verdadero sabio no ambiciona riquezas, máxime a costa de vender su sabiduría. En el Soneto 103, la misma metonimia sirve a la censura de la prevaricación al encarnar la corrompida autoridad con la que el juez emite sus sentencias, guiado por sus intereses: “El humano derecho y el divino, / cuando los interpretas, los ofendes; / y al compás que la encoges o la estiendes, / tu mano para el fallo se previno” (vv. 4-8).

Quevedo también emplea los ojos, las orejas y el ceño para aludir a la facultad de la atención o la opinión ajena. Encontramos un ejemplo de ello en el Soneto 53: “Sin ser oído y sin oír, ociosos / ojos y orejas, viviré olvidado / del ceño de los hombres poderosos” (vv. 9-11). Los “ojos y orejas” representan la atención del yo poético, apartada de los asuntos de los poderosos para evitar que estos centren su juicio (el ceño) en él. En el Soneto 104, la atención que el señor debe prestar a sus obligaciones se concentra en sus ojos: “Más fertilizan mi heredad mis ojos / que el mayo que las lluvias no resista” (vv. 1-2).

El seso se emplea en referencia al raciocinio en el Soneto 106 para subrayar la sátira contra el vicio y el sacrilegio, pues no porque olvide sus faltas embriagándose desaparecerá para Baltasar la amenaza del castigo: “Después de haber sacrilego bebido / toda la edad a Baco en urna santa, / mojado el seso y húmedo el sentido” (vv. 9-11).

En ocasiones, Quevedo se refiere a los libros por su contenido, y viceversa. En el Soneto 23, se alude a las genealogías por la información que contienen para advertir de los peligros que acarrea escudriñar antecedentes de nobleza: “que de multiplicar informaciones / puedes temer multiplicar quemados / y, con las mismas pruebas, Faetones” (vv. 12-14). Inversamente, los textos aludidos en el Soneto 103 se refieren a las leyes que contienen, y que el juez traiciona en favor de sus intereses: “No sabes escuchar ruegos baratos, / y sólo quien te da te quita dudas; / no te gobiernan textos, sino tratos” (vv. 9-11).

3.1.5. Relación de cualidad-referente

Estas metonimias se basan en la relación existente entre un concepto y alguna de sus cualidades más características, a través de la cual puede referirse dicho concepto inequívocamente. Atendiendo al uso que hace Quevedo de este tipo de metonimias en los sonetos de *Polimnia*, podemos dividirlos en dos grupos, según reflejen cualidades espirituales o materiales.

Las metonimias que aluden a sus referentes por medio de cualidades espirituales suelen contribuir a la censura de vicios y defectos. En el Soneto 31, Quevedo se refiere a los tiranos por su furia para hacer más patente la sátira contra ellos: “Sin veneno sarrano, en pobre lana / que acuerda de la oveja [...] / me abrigo, en tanto que vestidas miro / las coronadas furias con la grana” (vv. 1-4). Unos versos después, el mismo tipo de metonimia refuerza el desprecio a los compradores de piedras preciosas, a quienes se alude por su vanidad y su locura: “Las guijas que el Oriente por tesoro / vende a la vanidad y a la locura / si no encienden mis dedos, no las lloro” (vv. 9-11).

En el Soneto 80, la metonimia contribuye a acentuar la culpabilidad de los senadores en la caída del Imperio Romano. A ellos se alude por su codicia y su locura: “el erario, sacrílego y profano; / con togas y codicia la locura” (vv. 3-4). Quevedo emplea una metonimia similar en el Soneto 82 contra aquellos que demandan y pescan las perlas para convertirlas en artículos de lujo y objeto de codicia; a ellos se refiere por los vicios que provocan –gula, avaricia y vanidad–, a los cuales se extiende esta censura: “Bastaba que la gula el mar pescara, / sin que avaricia en él tendiera redes / con que la vanidad alimentara” (vv. 9-11).

En otras ocasiones, las cualidades positivas hacen referencia a determinados modelos de conducta o ejemplos morales. En el Soneto 71, el valor y la valentía aluden por metonimia a los valientes que la ley del petalismo condenó al exilio⁴⁵, sirviendo este recurso a la censura de los abusos del poder: “Miedo de la virtud llamó algún día / en Atenas virtud al ostracismo, / y en Sicilia arrojaba el petalismo, / por dolencia, al valor y valentía” (vv. 1-4).

⁴⁵ La condena al exilio recibió el nombre de “petalismo” en la ciudad siciliana de Siracusa, debido a que el nombre de los condenados se escribía en una hoja de olivo (en griego *pétalo*). El petalismo pretendía restringir el poder de los ciudadanos más influyentes, pero su imposición solo consiguió que los mejor preparados para el gobierno y la administración rehusaran ejercer cargos públicos por temor a ser condenados, por lo que revirtió en perjuicio de la ciudad.

El segundo grupo de metonimias por relación de cualidad-referente alude a una idea a través de alguna de sus cualidades materiales. La finalidad de crítica moral y consejo se mantiene, y aquí se centra en la censura de la riqueza material y la codicia. En los primeros versos del Soneto 31, a los que hemos aludido hace un momento, el característico color granate de la púrpura de Tiro se refiere por metonimia al vestido lujoso, que a su vez simboliza la riqueza banal que se censura: “Sin veneno sarrano, en pobre lana / [...] me abrigo, en tanto que vestidas miro / las coronadas furias con la grana” (vv. 1-4). Con la misma intención, en el Soneto 96 se alude al vestido lujoso por su color: “¿Veslos arder en púrpura, y su manos / en diamantes y piedras diferentes?” (vv. 12-13).

En el Soneto 61, Quevedo emplea una sucesión de metonimias y sinédoques orientadas a la condena de la riqueza material, de entre las cuales nos centraremos por ahora en la única adscrita a este grupo. Consiste en aludir al palacio por su peso⁴⁶: “[...] ¿Ves en los jaspes detenido / el peso del palacio, ennoblecido / con las telas que a Tiro han desangrado?” (vv. 6-8). El palacio se sustenta sobre lujosas columnas de jaspe y se ve falsamente ennoblecido por la calidad de las telas teñidas con la púrpura que cuelgan de sus paredes. El fárrago de tantos lujos superpuestos es despreciado, mientras se alaba a quienes hacen de su humildad un tesoro: “Pues no lo admires [el palacio], y alta invidia guarda / para quien de lo poco [...] / hace tesoro” (vv. 9-11).

En el Soneto 59, una metonimia similar se aplica a la desaprobación de la codicia, de nuevo expresada mediante el tópico de la navegación en busca de riquezas. Quevedo alude aquí a los altares por su peso: “¡Qué bien me parecéis, jarcias y entenas, / vistiendo de naufragios los altares, / que son peso glorioso⁴⁷ a los pilares / que esperé ver tras mi destierro apenas” (vv. 1-4). El yo poético de este poema es un marinero que ha sobrevivido al naufragio de su nave, el cual le sirve de advertencia para no volver a arriesgar la vida por causa de la codicia. Los altares son un peso glorioso para los pilares que los sostienen por estar cargados con restos de naufragios que, a modo de ofrendas, han de ser admirados y tomados como escarmiento.

⁴⁶ Esta metonimia podría discutirse por la presencia del adyacente “del palacio” (v. 7).

⁴⁷ El significado que *glorioso* adopta en este verso se centra en su faceta de ser “digno de honor, alabanza y recomendación” (*Autoridades*).

3.1.6. Relación de referente-lugar de procedencia

Los últimos ejemplos de metonimias presentes en *Polimnia* se adscriben a la relación de referente-lugar de procedencia, por la cual se alude a una realidad característica de un lugar concreto, suficientemente representativo de la misma como para referirla inequívocamente. El empleo de esta metonimia aplicada a ciertos símbolos refuerza la crítica contra la riqueza material. De nuevo citamos el primer cuarteto del Soneto 31. En él, Quevedo utiliza la púrpura de Tiro – metafóricamente llamada “veneno”– para censurar los valores negativos que esta simboliza, frente a los cuales se ensalzan la humildad y la honestidad: “Sin veneno Sarrano, en pobre lana / que acuerda de la oveja, no de Tiro, / me abrigo, en tanto que vestidas miro / las coronadas furias con la grana” (vv. 1-4). Quevedo hace uso de los dos topónimos por los cuales se puede aludir a la ciudad de Tiro para construir este tropo (Rey, 1998: 195).

En el Soneto 52, las piedras y metales preciosos también actúan como símbolos de la riqueza; aquí se enfocan al desprecio de la alquimia, arte que los sublima como objetos de deseo. A ellos se refiere Quevedo como “partos de Oriente”, por ser este territorio rico en tales minerales – metafóricamente, partos de la tierra que los contiene–: “¿Podrá el vidrio llorar partos de Oriente? / ¿Cabrará su habilidad en los crisoles? / ¿Será la tierra adúltera a los soles / por concebir de un horno siempre ardiente?” (vv. 1-4). En el Soneto 81, esta metonimia tiene el mismo propósito, y pone de relieve las preocupaciones que la riqueza trae a quien la posee en abundancia; sus beneficios y comodidades ocultan falsamente el sufrimiento que en realidad suponen. Encontramos en el primer cuarteto dos ejemplos casi idénticos a los anteriores: “Harta la toga del *veneno tirio*, / o ya en el oro pálida y rigente, / cubre con los *tesoros del Oriente* / mas no descansa, ¡Oh Licas!, tu martirio” (vv. 1-4).

3.2. Sinécdoques

A propósito del peso de este tropo en la poesía moral de Quevedo, Elías Rivers (1995: 150) hace la siguiente apreciación:

Como la sinécdoque efectúa su desplazamiento conceptual dentro del plano del contenido –y no fuera del mismo, al modo de la metonimia–, brindó a Quevedo menos oportunidades que otros tropos para establecer relaciones sorprendentes, por lo cual desempeña un papel de menor relieve.

En efecto, la sinécdoque no permite trascender el plano del contenido, por lo que los conceptos relacionados pertenecen al mismo dominio y el vínculo establecido entre ellos es menos insólito. Por eso tiene menor presencia que la metonimia en los sonetos de *Polimnia*, no solo cuantitativamente –pues el número de ejemplos registrados es menor–, sino también en cuanto a su contribución al significado e intención moral de los versos, ya que cumple una función más puramente estilística que de contenido.

3.2.1. Relación de parte-todo

La mayoría de los ejemplos de sinécdoque encontrados se centran en la relación de parte-todo, y viceversa, y aluden a una realidad a través de alguna de las partes que la integran, o bien a la parte por medio del conjunto. Aunque no sirve a la intención moral del poema de manera tan acusada como la metonimia, la subraya inevitablemente al poner de relieve un aspecto concreto de la idea sobre la que tratan los versos.

Las sinécdoques adscritas al marco de esta relación pueden dividirse a su vez en varios grupos, según el ámbito conceptual al que pertenezcan. Las más empleadas se refieren al cuerpo humano. En palabras de Rivers (1995: 150), aluden a las “partes del cuerpo más directamente relacionadas con una determinada conducta” para ejemplificarla. En el Soneto 9, la excesiva crueldad en que deriva la mala administración de la justicia es censurada haciendo hincapié en las heridas que los castigos causan en el pecho de los ajusticiados –clásico representante de todo el cuerpo–: “Ya militan las leyes y el derecho, / y te sirven de textos las heridas / que causa nuestra sangre en nuestro pecho” (vv. 9-11). Las manos, como principal instrumento de trabajo para quienes extraen minerales preciosos de la tierra, son tomadas en el Soneto 22 por la totalidad de su referente para centrar la atención de estos versos en la cantidad de esfuerzo y vidas que son necesarios para que unos pocos puedan hacer ostentación de su riqueza: “¡Cuántas manos se afanan en Oriente / examinando la mayor altura / porque en tus dedos breve coyuntura / [...] esté luciente!” (vv. 1-4).

En el Soneto 28, Quevedo se refiere a la planta del pie como parte del cuerpo que avanza por el metafórico camino de la vida, en sinécdoque por la persona que lo recorre: “Huye el camino izquierdo, que florece / con el engaño de tu propia planta;” (vv. 5-6). El camino izquierdo al que se refieren estos versos es el de la ambiciosa pretensión, en cuyo lugar se recomienda el de la virtud. Lo mismo ocurre en el Soneto

46, donde Quevedo utiliza este recurso para construir una reflexión sobre la brevedad de la vida alrededor del tópico del camino: “Antes que sepa andar, el pie se mueve / camino de la muerte, donde envío / mi vida oscura [...]” (vv. 5-7).

En el Soneto 60, el cuello adopta el significado de parte del cuerpo que soporta el peso de los trabajos y las adversidades, extensión metafórica de su función –la de sostener la cabeza, lugar donde estos se alojan–, y a través de él se alude por sinécdoque a su referente humano, del cual toma su condición de noble: “Alma robusta en penas se examina, / y trabajos ansiosos y mortales / cargan, mas no derriban, nobles cuellos” (9-11). Estos versos animan al débil a que se enfrente a la adversidad para acercarse a la virtud. En el Soneto 90, la frente ceñuda y amargada refleja los signos de la ignorancia para satirizar al propio ignorante que se afana en disimularlos, haciéndolos pasar por marcas de sabiduría: “Esta frente, ¡oh Giaro!, en remolinos / torva y en rugas pálida y funesta, / antes señas de toro manifiesta / que de estudios severos y divinos” (vv. 1-4).

Quevedo utiliza las orejas para representar el entendimiento y aludir por sinécdoque a la persona que lo posee. Así ocurre en el primer cuarteto del Soneto 70, donde las “tiernas orejas” representan las conciencias de los jóvenes y, por extensión, a la juventud: “Raer tiernas orejas con verdades / mordaces, ¡oh Licino!, no es seguro” (vv. 1-2). Estos versos aconsejan no reprender duramente a los jóvenes para evitar su desprecio perpetuo, y dejar que el tiempo se encargue de hacerles aprender de sus errores. En el Soneto 69, la conciencia es sinécdoque del quien la posee; en este caso, el tirano que da crédito a las mentiras del adulador: “[...] contradígame voz tuya severa, / oiga verdades la consciencia mía” (vv. 10-11). Las palabras del adulador causan su efecto en la conciencia del tirano, por eso es ella quien las oye en sustitución del mismo.

Finalmente, en el Soneto 109, las almas de los grandes sabios de la antigüedad sustituyen a sus propios referentes, que logran vida eterna en la tierra a través de sus escritos: “Las grandes almas que la muerte ausenta, / de injurias de los años vengadora, / libra, ¡oh gran don Ioseph!, docta la imprenta” (vv. 9-11).

Quevedo también aplica la sinécdoque por relación de parte-todo al ámbito de la navegación, cuando destaca alguna de las partes del barco para construir ingeniosas metáforas. Así ocurre en el Soneto 74, donde se establece una alegoría entre el sabio perseguido y el peñasco que resiste las inclemencias del mar. A este escollo se dirige el

yo poético en estos términos: “eres robusto escándalo a orgullosa⁴⁸ / prora [...]” (vv. 9-10). La proa funciona como sinécdoque del barco que osa hacerse a la mar, metáfora de quienes atacan al sabio porque envidian su robustez moral. El verso final de este poema contiene un ejemplo similar: “eres norte y aviso a vela errante” (v.14). La “vela errante” es sinécdoque del barco que navega a merced de los elementos, para el cual el peñasco es norte y aviso como el sabio que advierte a los ignorantes de los peligros de su osadía, al tiempo que les sirve de ejemplo y les muestra el camino de la virtud.

En el Soneto 89, la vela vuelve a funcionar como sinécdoque del barco en una nueva censura de la codicia por medio del tópico de la navegación. El naufragio se presenta como escarmiento del que muchos nunca llegarán a aprender: “Y nunca faltará vela animosa, / ¡tal es la presunción de nuestra vida!, / que repita su ruina lastimosa” (vv. 12-14). En el Soneto 101, la sinécdoque contribuye al elogio de la vida humilde en oposición a la existencia del poderoso, plagada de riesgos: “¿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?” (vv. 1-4). Hasta la quilla más poderosa –barco por sinécdoque– acaba sucumbiendo a los peligros del mar, del mismo modo que sucumbirá el rico a las amenazas que lo asedian.

Otros ejemplos sirven a la censura de vicios y malas conductas de diversa índole, pero normalmente asociadas a la codicia y la ostentación. En el Soneto 32, el mar aparece referido por medio de la onda: “Pides felicidades a tus vicios; / para tu nave, rica y usurera, / viento tasado y onda lisonjera” (vv. 5-7). La “onda lisonjera” se identifica con el mar en calma que el usurero quiere para su nave, repleta de las riquezas de su codicia. En el Soneto 82, Quevedo alude a la ostra por su concha y rebaja así el valor pecuniario que el hombre da a las perlas. Estas son tomadas como objeto de la sátira contra quienes hacen ostentación de su riqueza llevándolas por collares, y propone la templanza en el hablar como mejor adorno para la garganta: “Esta concha que ves, presuntuosa, / por quien blasona el mar Índico y Moro, / que en un bostezo concibió un tesoro / del sol y el cielo, a quien se miente esposa (vv. 1-4) / Floris, mejor con la templanza puedes / adornar tu garganta que con rara / perdición rica que del ponto heredes” (vv. 12-14).

⁴⁸ *Orgullosa* adquiere aquí el significado de “hinchado, soberbio o solícito con ansia” (*Autoridades*), cualidad que la proa toma de su referente humano.

En el Soneto 99, se minimiza el exagerado valor del pescado al mencionarlo por su escama, elemento en el que todos –caros y baratos– se asemejan, para así censurar el vicio de la gula: “¿Tan grande precio pones a la escama? / Ya fuera más barato, bien mirado, / comprar el pescador y no el pescado, / en que tanta moneda se derrama. / No el pescado que comes, mas la fama, / lo caro y lo remoto es lopreciado [...]” (vv. 1-6).

En otras ocasiones, Quevedo hace un uso hiperbólico de la sinécdoque en la representación del todo por la parte para acentuar la crítica moral (Rivers, 1995: 151). Así ocurre con la sátira a los bebedores en el Soneto 25: “Esto le pides y, borracho, bebes / las vendimias en tazas coronadas” (vv. 5-6). La totalidad de las vendimias va en sustitución de la parte que colma la copa del bebedor, exagerando así su vicio. El primer terceto de Soneto 106 presenta un ejemplo similar: “Después de haber sacrílego bebido [Baltasar] / toda la edad a Baco en urna santa, / mojado el seso y húmedo el sentido” (vv. 9-11). El vino que Baltasar bebió profanando las copas santas, es sustituido por todo el vino jamás cosechado para acentuar la magnitud de su vicio.

También en estos ya citados versos del Soneto 61 (vid. p. 40) encontramos un ejemplo que responde a este uso hiperbólico de la sinécdoque: “[...] ¿Ves en los jaspes detenido / el peso del palacio, ennoblecido / con las telas que a Tiro han desangrado?” (vv. 6-8). El total de las telas que metafóricamente han desangrado a Tiro por estar teñidas con su púrpura, sustituye a la porción que engalana las paredes del palacio para subrayar el despilfarro al que conduce el acúmulo de riquezas, en la línea que prefiere la riqueza espiritual a la material.

3.2.2. Relación de materia bruta-cosa fabricada

Otro tipo de sinécdoque de considerable peso en los sonetos morales de *Polimnia* se basa en la relación de materia bruta-cosa fabricada que, como hemos señalado en la caracterización retórica (vid. p. 11), Lausberg incluye en el grupo más amplio de sinécdoques por relación de género-especie. Algunos ejemplos se aplican a la censura de la codicia por medio del tópico de la navegación. Lo que el poeta quiere destacar con esta sinécdoque es la perfidia del codicioso, que transforma la naturaleza a su antojo para servir a sus malignos intereses.

En el Soneto 63, Quevedo se vale del cáñamo como materia prima en la fabricación de velas para establecer una serie de sinécdoques: con el cáñamo (“hierba humilde”) se teje la lona con la que se hacen las velas y, a su vez, estas se refieren al

barco por sinécdoque de parte-todo: “Creces, y con desprecio, disfrazada / en hierba humilde máquina espantosa, / que fuerza disimula poderosa / y tiene toda el agua amenazada” (vv. 1-4). Como indica el epígrafe de González de Salas (Rey, 1998: 247), Quevedo hace en este soneto una metafórica execración contra el cáñamo, extendiéndola a los peligros de la navegación para que sirva de escarmiento a los codiciosos. Unos versos después, se alude de nuevo a las velas a través del cáñamo: “Ve, ¡oh Noto!, que, secreta y encerrada, / alimentas en caña maliciosa / tu más larga fatiga y peligrosa [...]” (vv. 5-7). La caña aparece personificada, pues adopta del hombre que le da un mal uso su condición de maliciosa.

En el Soneto 83, Quevedo se refiere al barco a través del roble y la haya, cuya madera sirve de materia prima para su construcción: “¿Quién dio al roble y al haya atrevimiento / de nadar, selva errante deslizada?” (vv. 9-10). En el siguiente verso, se establece la misma relación entre el lino y las velas, que impiden el paso al viento para mover el barco: “¿Y al lino, de impedir el paso al viento?” (v. 11). La madera vuelve a sustituir al barco en el Soneto 93, censura de la codicia y la avaricia: “Fías de la codicia del tratante / y de la tierra, y en alado pino / los tesoros al mar siempre inconstante, / y sólo dudas del poder divino, / pues su misma promesa no es bastante / a persuadir tu ciego desatino” (vv. 9-14). El “alado pino” es el barco, cuyas velas recuerdan metafóricamente a las alas de un pájaro.

El cáñamo vuelve a ser objeto de esta sinécdoque en el Soneto 22, aunque esta vez no sirve al tópico anterior, sino a la censura del vicio y la riqueza: “¡Cuánto engaño de cáñamo anudado / tiene el golfo, inquiriendo su elemento / al pasto delicioso del pecado” (vv. 12-14). Las redes de cáñamo son engaños, es decir, trampas hechas de esta fibra para abastecer al pecado y, por metonimia, al “rico hinchado y glotón” al que se refiere el epígrafe.

El uso de la sinécdoque en la crítica de la riqueza mundana y la codicia también se centra en otros elementos. En el Soneto 38, la sátira va dirigida a quienes piden prestado en lugar de conformarse con una vida humilde. La vajilla de barro, mencionada por medio de su materia prima, representa la pobreza honesta que se ensalza en este poema: “El barro que me sirve me aconseja, / y el golpe, no el ladrón, me le arrebatá” (vv. 1-2). Conviene ahora retraernos a los ya citados primeros versos del Soneto 52 (vid. p. 41), donde Quevedo recurre al vidrio con el que se fabrican los alambiques para

refinar el oro, y concentra en él la condena a la alquimia, arte engañosa que contribuye a magnificar la codicia: “¿Podrá el vidrio llorar partos de Oriente? / ¿Cabrará su habilidad en los crisoles? ” (vv. 1-2). Finalmente, recordamos estos versos del Soneto 61 (vid. pp. 40, 45), donde Quevedo convierte las ricas columnas que sostienen un palacio en símbolos de la riqueza y el lujo censurados, nombrándolas por el jaspe del que están hechas: “[...] ¿Ves en los jaspes detenido / el peso del palacio, ennoblecido / con las telas que a Tiro han desangrado? (vv. 6-8).

En ocasiones, las armas son sustituidas por el metal con el que se fabrican. Así ocurre en el Soneto 8: “cuando les quites el oro y plata [al pueblo], advierte / que les dejas el hierro acicalado” (vv. 3-4). Esta sinécdoque refuerza la intención del poema, pues viene a significar que, aunque el tirano pueda arrebatarle al pueblo su riqueza, nunca podrá despojarle de su venganza y, cuando llegue el momento, ni el dinero ni el poder evitarán que reciba su castigo. En el Soneto 46, el mismo recurso sirve para mostrar de forma gráfica la voracidad de la muerte: “Todo tras sí lo lleva el año breve / de la vida humana, burlando el brío / al acero valiente⁴⁹, al mármol frío, / que contra el tiempo su dureza atreve” (vv. 1-4). Ni el acero de las armas que la causan, ni el mármol de las tumbas que pretenden trascenderla, podrán vencer a la muerte. El metal del que está hecha la campana de Velilla sirve para referirla en el Soneto 67: “Profético metal, los ciudadanos / que de agüero y cometa son esentos / a tu son bailarán por estos llanos” (vv. 9-11). La campana es profética porque tocó sin ayuda de nadie pronosticando la muerte de Felipe III.

En el Soneto 98, Quevedo emplea esta misma sinécdoque para acentuar la inestabilidad del poder y la fortuna, y la aplica al ejemplo de Elio Sejano, valido del emperador Tiberio. Muchas estatuas se fundieron en su honor (“en el metal vivió rica de honores”); pero, una vez hubo pasado su momento de gloria, fueron derribadas por el pueblo y convertidas en vulgares útiles de cocina: “¿Miras la faz que al orbe fue segunda / y en el metal, vivió rica de honores, / cómo, arrastrada, sigue los clamores / en las maromas de la plebe inmunda?” (vv. 1-4).

⁴⁹ *Valiente* adopta aquí el significado de “fuerte, y robusto en su línea. Es del Latino *Valens*” (*Autoridades*).

3.2.3. Singulares con significado colectivo

El uso de formas en singular para aludir a un colectivo constituye un tipo muy común de sinécdoque cuyos efectos estilísticos parecen menos marcados que los de otras modalidades. Quevedo la emplea en la sátira de vicios y malas conductas, a fin de ejemplificarlos en una serie de personajes arquetípicos. Los que más veces aparecen en los sonetos de *Polimnia* son el rico, el poderoso y el pobre, que se oponen para censurar la riqueza material y el anhelo de poder. El pobre a menudo se presenta como víctima de la codicia y avaricia del rico. Encontramos varios ejemplos en el Soneto 24: “Si lo que ofrece el pobre al poderoso, / Licas, a logro es don interesado / [...] menos cuidado / pedigüeño dará que dadivoso” (vv. 1-4) / “Sólo con no dar al rico, puede / ser con el rico liberal el pobre” (vv. 13-14).

En el Soneto 93 encontramos ejemplos similares: “Si enriquecer pretendes con la usura, / Cristo promete, ¡oh *pálido avariento!*, / por uno que en *el pobre* le des, ciento. / ¿Dónde hallarás ganancia más segura?” (vv. 1-4) / “La desdicha *del pobre* es tu ventura” (v. 5). En el Soneto 100 se censura la codicia hidrópica del rico presentando las consecuencias que esta trae al pobre: “En la heredad del pobre las espigas / más gruesas te parecen, más opacas; / y ni en tus trojes la codicia aplacas, / no pudiendo sufrir su mies las vigas” (vv. 1-4).

También en esta línea de censura a la riqueza material, en el Soneto 50 se presenta al avariento como blanco de la crítica al lujo superfluo, y sirve de arquetipo a la sátira contra quienes consagran su vida a reunir riquezas: “Pise, no por desprecio, por grandeza, / minas el avariento fatigado; / viva amando, medroso y desvelado, / en precioso dolor pobre riqueza” (vv. 1-4). En el Soneto 36, una serie de tipos morales positivos y negativos retratan las virtudes de la humildad frente a las cargas del poder y las consecuencias de su mal ejercicio, para así aconsejar al hombre que no pretenda mejorar su estado: “el benemérito” (v. 2), “el invidioso” (v. 3), “el virtuoso” (v.6), “el vicioso” (v.7), “el varón docto y el pío”.

Otros usos de esta sinécdoque persiguen una finalidad moral variada. En el Soneto 19, la prosopopeya se combina con la sinécdoque y presenta al luterano como cobrador enviado por la Providencia para castigar la falta de fe del pueblo español: “Por cobradores tuyos nos envías / hoy la borrasca, ayer el luterano” (vv. 12-13). El protestantismo, representado por la figura del luterano, castigó al imperio español en el

pasado desangrándolo en largas guerras por la fe, así como la borrasca que provocó la pérdida de navíos en el puerto de Cádiz lo hace en el presente.

Por último, en el Soneto 34 el godo se erige como símbolo colectivo del pueblo español, que consiguió resistir las invasiones musulmanas hasta reconquistar su territorio: “Un godo, que una cueva en la montaña / guardó, pudo cobrar las dos Castillas; / del Betis y Genil las dos orillas, / los herederos de tan grande hazaña” (vv. 1-4).

3.3. Antonomasias

Según lo expuesto en la caracterización retórica (vid. pp. 11-12), seguiremos a Heinrich Lausberg en su consideración de la antonomasia como sinécdoque del nombre propio y la incluiremos en este trabajo, hechas las distinciones pertinentes, como un tipo especial de sinécdoque. La antonomasia tiene por objeto la sustitución de un nombre propio por un apelativo o una perífrasis, lo cual puede funcionar solo como recurso estético o también para centrar la intención del verso en una faceta del nombre sustituido.

Dentro de ellas, el grupo más numeroso tiene alguna figura mitológica como referente. Con relativa frecuencia, Quevedo alude a Júpiter por medio de una breve perífrasis basada en un símbolo o elemento caracterizador del dios. El roble, árbol dedicado a esta divinidad, es uno de ellos. Así lo vemos en el Soneto 5: “Cuando fueras un roble endurecido, / y no del cielo majestad suprema, / gritaras, tronco, a la injusticia extrema, / y, Dios de mármol, dieras un gemido” (vv. 5-8). Tanto el roble como el Dios de mármol –es decir, la estatua que representa al dios– son dos antonomasias que, por su estatismo, subrayan cómo, incluso bajo esa condición inerte, las injusticias que denuncia el poema deberían provocar la queja (“el gemido”) del dios. En el Soneto 13 el roble vuelve a sustituir a Júpiter: “Porque el azufre sacro no te queme / y toque el roble sin haber pecado, / ¿será razón que digas, obstinado, / cuando Jove te sufre, que te teme?” (vv. 1-4). En este caso, el roble que toca al pecador representa al dios que le envía su castigo (“el azufre sacro”).

En el Soneto 14 también se alude a Júpiter por antonomasia, pero esta vez como Tonante, cisne y toro⁵⁰: “Y el ser de los dioses masa de tesoro / los tiene al fuego y cuño

⁵⁰ El cisne y el toro son los animales en los que Júpiter se metamorfoseó para seducir a Leda y a Europa, respectivamente. Sobre Júpiter como Tonante vid. nota 33.

condenados; / y al Tonante, fundido en cisne y toro” (vv. 12-14). Como una muestra más de la censura a la riqueza y la codicia, Quevedo condena la fundición de figuras de oro como imágenes de los dioses en los altares.

En el Soneto 9, la “Parca fatal” es Átropos, que corta el estambre que Cloto hila y Láquesis devana, y pone con ello fin a la vida⁵¹. En este poema, Quevedo la compara con Astrea (diosa de la justicia) para condenar los abusos de la justicia mal administrada que causa, como Átropos, muchas muertes: “Arroja las balanzas, sacra Astrea, / pues que tienen tu mano embarazada; / y si se mueven, tiemblan de tu espada, / que el peso y la igualdad no las menea” (vv. 1-4) / “[...] La Parca eres fatal para las vidas, / pues lo que hilaron otras has desecho / y has vuelto las balanzas homicidas” (vv. 12-14).

Alecto, Tesífone y Meguera son llamadas “furias del oro” en el Soneto 94: “Furias del oro habrán de poseerte, / padecerás tesoros mal juntados, / desmentirá tu presunción la muerte” (v. 12-14). Su presencia en este poema se utiliza como amenaza contra los vanidosos y los poderosos, que expiarán sus pecados con los pesares de la riqueza, y hallarán su castigo y desengaño con la muerte.

Clito es evocado por medio de este tropo en el Soneto 66: ¿A Dios pides insultos, *alma fiera*⁵²?” (vv. 11). Aludiendo a su perfidia, Quevedo satiriza el sacrilegio de Clito, que pide ayuda a Dios para deshacerse de su predecesor en la línea sucesoria y disfrutar así de sus derechos por anticipado. También en el Soneto 79 se alude por antonomasia a Alejandro Magno: “*Del grande Macedón* la fortaleza, / desfiguró su excelsa arquitectura” (vv. 5-6). Quevedo opone la fuerza del gran Macedón a la flaqueza de Frine para subrayar el poder del vicio y hacer patente su censura, pues tan extendido estaba entre los tebanos que consiguió levantar lo que el todopoderoso Alejandro había derribado.

Asimismo hay antonomasias en *Polimnia* referidas a Dios. En el Soneto 67 se apunta la posibilidad de que haya sido él quien hizo sonar la profética campana de Velilla para advertir a los españoles de la muerte de Felipe III: “Y puede ser que *espíritu más puro*, / a la advertencia humana destinado, / pronunció penitencias al pecado / en lenguaje tan breve y tan obscuro” (vv. 5-8). En el Soneto 92 encontramos otro ejemplo:

⁵¹ Sobre las Parcas, véase el comentario de Herrera al verso 1223 de la *Égloga II* de Garcilaso de la Vega (Gallego Morell, 1972: 537-538).

⁵² *Fiera* en su acepción de “cruel, inhumano, impío, y sanguinolento” o bien metafóricamente “fea” u “horrorosa” (*Autoridades*).

“Decente es santo coro al *Rey sagrado*” (vv. 9). En este mismo soneto, David y Luzbel también son mencionados por medio de este recurso: “*Músico rey y médica armonía, / [...] bien acompañan cetro y monarquía*” (vv. 1-4) / “*La negra majestad con tiranía / de Saúl en las iras y en el llanto / reinaba; [...]*” (vv. 5-7). En su defensa de la música devota, Quevedo toma el ejemplo del rey David – arquetipo del rey músico y tradicionalmente representado junto a su arpa– como paradigma del gobernante sabio y justo. Saúl, despiadado y sacrílego rey de Israel, representa los valores contrarios. Este desoyó la música de David, y su espíritu fue abandonado por Yahveh y ocupado por Luzbel (“la negra majestad”); por eso su ejemplo sirve como recomendación de la música “honesta y devota” y abominación de la “lasciva”.

La antonomasia del Soneto 51 tiene un referente geográfico, el Mar Mediterráneo, al que los latinos bautizaron como *Mare Nostrum* por la hegemonía que ejercieron sobre él, y también como *Mare Magnum* por su vasta extensión. En relación a este segundo nombre, Quevedo se refiere a él como “el alto⁵³ mar de España”, contribuyendo así a recordar a los navegantes los peligros de la codicia, que lleva al hombre a subestimar el poder de la naturaleza: “Tuvo enojado el alto mar de España / apenas, Fabio, por orilla al cielo” (vv. 1-2). En el Soneto 82, Quevedo llama al mar Rojo “mar Moro” (v. 2), porque se encuentra en territorio árabe⁵⁴: “Esta concha que ves, presuntuosa, / por quien blasona el mar Índico y Moro / que en un bostezo concibió un tesoro / del sol y el cielo, a quien se miente esposa” (vv. 1-4). La voz alude también a las riquezas que tradicionalmente se asocian a oriente⁵⁵.

En el Soneto 103 encontramos un ejemplo de antonomasia Vossiana: “lo que te compran solamente entiendes. / Más que Jasón, te agrada el vellocino” (vv. 3-4). Jasón de Maino, célebre jurisconsulto del s. XV, es tomado como paradigma de la justicia insobornable. A este se contraponen el juez corrupto objeto de la sátira, quien encarna los valores contrarios; la codicia se concentra en la voz “vellocino”, que permite un juego con el otro Jasón, el argonauta, el cual persiguió el vellocino de oro a bordo de la nave Argo.

⁵³ *Alto* en su sentido latino de “profundo”, una de las acepciones de *altum* (Rey, 1998: 228).

⁵⁴ Los geógrafos antiguos lo denominaban *Arabicus Sinus*.

⁵⁵ Véase Fray Luis de León, Oda I (vv. 9-11): “ni del dorado techo / se admira, fabricado / del sabio moro, en jaspe sustentado” (ed. Ramajo Caño, 2012: 9).

3.4. Perífrasis

Como hemos aclarado en la caracterización retórica (vid. pp. 12-13), también interpretaremos la perífrasis como un tipo especial de sinécdoque cuando vaya en sustitución del nombre propio, y la diferenciaremos de la antonomasia según los criterios allí presentados: su mayor extensión y/o su interpretación más compleja.

En el Soneto 23, Quevedo construye sobre el error de Faetón una perífrasis mitológica que sirve de advertencia al destinatario ficticio de este poema para que desista en su intención de indagar en sus títulos nobiliarios a riesgo de perderlos: “Estudia en el osar deste mozuelo, / *descaminado escándalo*⁵⁶ del polo: para probar que descendió de Apolo, / probó, cayendo, descender del cielo” (vv. 5-8).

Cabe recordar a este respecto el primer cuarteto del Soneto 34, recientemente citado (vid. p. 49), que contiene un ejemplo de perífrasis aunque, en este caso, su referente no es humano o mitológico, sino geográfico. Quevedo pone aquí en práctica la realización de la perífrasis como definición, y busca la evocación enigmática de su referente (Lausberg, 1984: § 594). De este modo, alude a Andalucía por sus dos ríos principales: “Un godo, que una cueva en la montaña / guardó, pudo cobrar las dos Castillas; / *del Betis y Genil las dos orillas*, / los herederos de tan grande hazaña” (vv. 1-4). Unos versos después, América es mentada por su condición de continente fantasma y abundante en riquezas que, gracias a la expedición dirigida por Cristóbal Colón y financiada por los Reyes Católicos, pudo ser descubierto y anexionado a la corona española: “[...] Colón pasó a los godos / al *ignorado cerco de esta bola*” (vv. 10-11). Ambas perífrasis recuerdan la pasada grandeza del imperio español, que recuperó Andalucía y conquistó América, para contraponerla más tarde a su actual debilidad.

También por perífrasis es nombrado Alejandro Magno en el Soneto 43. Quevedo se vale del extraordinario poder del macedonio para acentuar la fragilidad de la vida humana ante la magnitud de la muerte, que siega la vida del pobre y del poderoso con igual facilidad: “Fallecieron los Curios y los Fabios, / y no pesa una libra, reducido / a cenizas, *el rayo amanecido / en Macedonia a fulminar agravios*” (vv. 5-8). Otra perífrasis —esta vez referida a un personaje bíblico— se emplea para nombrar a Saúl en

⁵⁶ *Escándalo* adopta el significado de “escollo” u “objeto en el que se tropieza”; lat. *scandalum* (Rey, 1998: 183).

Soneto 92 y retratarlo como ejemplo del gobernante despiadado: “útil es el conuento religioso / al *rey que de Luzbel yace habitado*” (vv. 10-11).

Quevedo construye dos perífrasis distintas para referirse a Elio Sejano en el Soneto 98. De forma parecida a cómo era descrito Alejandro Magno en el ejemplo antes citado, ambas perífrasis se centran en la grandeza del favorito de Tiberio para acentuar las proporciones de su caída en desgracia, sirviendo este poema a la reflexión sobre la inestabilidad de la fortuna y los peligros del poder: ¿Miras *la faz que al orbe fue segunda* / [...] cómo, arrasada, sigue los clamores / en las maromas de la plebe inmunda?” (vv. 1-4) / “[...] y *aquel miedo y terror de los señores* / sólo de humo en la cocina abunda” (vv. 7-8).

4. Conclusiones

Finalizado el análisis retórico, expondremos las conclusiones de este trabajo, que sintetizarán la vinculación de los tropos estudiados a los temas principales de *Polimnia*, su relación con la tradición que los inspira, su contribución al significado moral de los sonetos y su integración en el estilo poético de Quevedo.

4.1. Contribución de los tropos al significado moral de los sonetos de *Polimnia*

Como hemos podido comprobar, la metonimia es el tropo que mejor subraya la intención moral de los poemas, y lo hace de diferente manera según su especie. Las metonimias por relación de causa-consecuencia desaconsejan las malas conductas subrayando sus efectos en el ser humano y advirtiendo sobre sus consecuencias. Sirven, por tanto, de escarmiento o ejemplo contrario para enseñar el camino de la recta moral. De entre ellas, destacan las relacionadas con la muerte y sus tópicos, que Quevedo interpreta desde la óptica del neostoicismo cristiano de raigambre senequista. La metonimia sirve al tratamiento de la muerte como indispensable compañera de la vida –constante sucesión de muertes–, resalta su brevedad y fragilidad, la rápida huida del tiempo y la magnitud del desengaño que provoca. De raigambre estoica son igualmente los consejos que ofrece para afrontar el miedo a la muerte, centrados en subrayar las virtudes de la vida humilde y alejada de la corte, consagrada a la agricultura y al estudio. También se tratan desde esta perspectiva neoestoica los males derivados del acúmulo de riquezas, el poder, la codicia, la envidia y el sacrilegio. Frente a ellos, se propone una vuelta del individuo hacia la intimidad de su alma y el enriquecimiento espiritual.

Por otra parte, las metonimias que concretan ideas abstractas sirven para hacer más evidente y gráfica la lección moral de los sonetos de *Polimnia*. Comparten esta finalidad general las metonimias por relación de concepto abstracto-entidades concretas, persona-cosa, continente-contenido y cualidad-referente. La muerte representada a través de símbolos concretos sirve a la reflexión en torno a alguno de sus tópicos, o bien actúa como justo castigo de las faltas morales censuradas. El tiempo –estrechamente ligado a la muerte– se divide en unidades mensurables que subrayan su rápida huida y se vincula a los temas y tópicos de raigambre estoica que hemos apuntado antes. Además, enfatiza con su discurrir la amenaza del castigo para quienes caen en vicios y malas conductas. Las metonimias que concretan las ideas de nobleza, poder, riqueza

material y éxito militar, condenan y advierten sobre los peligros de la codicia, la ambición, la corrupción y el anhelo y abuso de poder.

Las metonimias por relación de persona-cosa evidencian la lección moral del soneto porque condensan las faltas censuradas en objetos que las representan. El mismo fin persiguen las metonimias por relación de continente-contenido centradas en los órganos y sus propiedades espirituales, que materializan el miedo a la muerte, la debilidad, la hipocresía, el vicio, el sacrilegio y el poder.

En último lugar, las metonimias por relación de cualidad-referente consiguen el mismo resultado mediante el uso de paradigmas y arquetipos humanos y materiales de las conductas que se censuran y las que se recomiendan en su lugar.

En cuanto a la sinécdoque, coincidimos con Rivers (1995: 150) en su consideración de este tropo como menos relevante para el contenido filosófico y moral de los sonetos de *Polimnia*. Resumiremos aquí las que mantienen un vínculo más evidente con los temas y tópicos de esta musa.

Las sinécdoques por relación de parte-todo referidas al cuerpo humano subrayan los abusos del poder y la justicia, los males de la ambición desmedida y la deprecación contra la ignorancia y la adulación. Los usos hiperbólicos de la relación todo-parte son los que mejor ejemplifican el vínculo de este tropo con la finalidad del poema, pues exageran el vicio y las malas conductas y hacen más evidente su rechazo.

Por último, la alusión a personajes célebres mediante perífrasis o antonomasias construidas sobre cualidades que estos representan en grado sumo, mueve a la censura si estas cualidades son negativas, o al elogio e imitación si son positivas, por lo que el significado moral del poema se ve reforzado. También subrayan una idea o reflexión moral, como ocurre cuando el poeta alude a la grandeza de Alejandro Magno para significar el poder igualador de la muerte, o a los dominios de la corona española en representación de su pasado esplendor para destacar por contraste su decadencia.

4.2. Los tropos en el estilo de Quevedo

La edición de la poesía castellana y latina de Fray Luis de León le permitió a Quevedo exponer sus ideas contra la dificultad verbal que Góngora y sus seguidores entendían como fin mismo de la poesía. En la dedicatoria al Conde-Duque de Olivares, Quevedo dice de Fray Luis (ed. Azaustre, 2003: 128):

Todo su estilo con majestad estudiada es decente a lo magnífico de la sentencia, que ni ambiciosa se descubre fuera del cuerpo de la oración, ni tenebrosa se esconde –mejor diré que se pierde– en la confusión afectada de figuras y en la inundación de palabras forasteras.

Para Quevedo, es mérito del poeta desarrollar de manera sublime ideas elevadas haciendo uso de un lenguaje claro, que no emplee en exceso latinismos, barbarismos e intrincadas metáforas que esconden una erudición carente de contenido: “obscurecer lo claro es borrar, y no escribir” (ed. Azaustre, 2003: 129). En esta concepción general del estilo encaja la siguiente consideración de Rivers (1995: 148) acerca del uso de la metonimia en *Polimnia*:

Ciertamente cuando éste [Quevedo] presenta un hecho u ofrece un razonamiento, produce la impresión de que tiende a mantenerse en la misma esfera de la realidad, explorando sus matices y relaciones de contigüidad, sirviéndose de tropos por desplazamiento conceptual más que de tropos por salto.

En los sonetos de *Polimnia*, Quevedo prefiere evitar la excesiva complejidad y el desplazamiento conceptual; por eso cuando puede rehúsa la metáfora oscura en privilegio de la metonimia. No pretende, en esta poesía, que la dificultad del tropo borre o lleve a un segundo plano el propio mensaje moral, verdadero centro del poema. Tampoco las sinécdoques, antonomasias y perífrasis que hemos analizado trazan asociaciones oscuras, sino que se relacionan abiertamente con sus referentes –bien porque se ha aludido a ellos previamente o porque se hace de manera clara– y se inscriben en tópicos de larga tradición en los que su uso es frecuente. La principal diferencia con el estilo gongorino reside en que los tropos –y dentro de ellos, la metonimia y la sinécdoque– suponen una exploración artística que gira sobre el contenido, pero que normalmente no complica la expresión por su forma, como hacen las figuras de posición propias del poeta cordobés.

4.3. Consideraciones finales

Los argumentos hasta aquí desarrollados parecen demostrar que, en mayor o menor medida, los tropos analizados cumplen una función que va más allá de la meramente formal, pues contribuyen a destacar el significado de los versos morales de Francisco de Quevedo y se integran a la perfección en sus principales temas y tópicos. Además, son coherentes con el estilo poético quevedesco y el modo en que el poeta

concibe y crea su poesía, no como ejercicio que gira en torno a la belleza formal, sino como intento de ahondar en complejas cuestiones de índole humana, sin por ello renunciar a la evidente carga de erudición y dificultad estilística que entrañan los sonetos de *Polimnia*.

5. Referencias bibliográficas

- Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache I*, ed. de José María Micó, Madrid, Cátedra, 1987.
- Azaustre Galiana, Antonio y Casas Rigall, Juan, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 2011 (1ª. edición, 1997).
- Blüher, Karl Alfred, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, versión española de Juan Conde, Madrid, Gredos, 1983 (1ª. edición, 1969).
- Cicerón, Marco Tulio, *Ad C. Herennium: de ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium)*, traducción inglesa de Harry Caplan, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1964 (1ª. edición, 1954).
- Cicerón, Marco Tulio, *De oratore, book III: De fato, Paradoxa stoicorum, De partitione oratoria*, vol. IV, traducción inglesa de Harris Rackham, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1968 (1ª. edición, 1942).
- Dante Alighieri, *Dantis Alagherii Comedia*, ed. de Federico Sanguineti, Tavarnuzze (Firenze), Edizioni del Galluzzo, 2001.
- Ettinghausen, Henry, *Quevedo neoestoico*, versión española del propio autor, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra, 2009 (1ª. edición, 1972).
- Fray Luis de León, “Oda I”, ed. de Antonio Ramajo Caño, en *Poesía*, pp. 9-15, Real Academia Española, Madrid, 2012.
- Garcilaso de la Vega, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. de Antonio Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1972.
- Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, revisión española de José Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1984, 3. vols. (1ª. edición, 1967).
- Luciano de Samosata, “Contra un ignorante que compraba muchos libros”, ed. de José Luis Navarro González, en *Obras*, vol. II, pp. 132-150, Madrid, Gredos, 1988.
- Persio Flaco, Aulo, *Sátiras*, ed. de Miquel Dolç, Barcelona, Emérita, 1949.

- Plinio Segundo, Cayo, *Natural History, book II*, vol. I, traducción inglesa de H. Rackham, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1967 (1ª edición, 1938).
- Quevedo, Francisco de, “La culta latiniparla”, ed. de Antonio Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey Álvarez, vol. I, t. I, Madrid, Castalia, 2003.
- Quevedo, Francisco de, *La cuna y la sepultura; Doctrina moral*, ed. de Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2008.
- Quevedo, Francisco de, *Los sueños*, ed. de Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 2013 (1ª edición, 1991).
- Quevedo, Francisco de, *Poesía moral (Polimnia)*, ed. de Alfonso Rey Álvarez, Madrid, Támesis, 1998 (1ª edición 1992).
- Quevedo, Francisco de, *Un Heráclito cristiano; Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. de Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona, Crítica, 1998.
- Quintiliano, Marco Fabio, *The Institutio oratoria of Quintilian, book VIII*, vol. III, traducción inglesa de H. E. Butler, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1966 (1ª edición, 1921).
- Real Academia Española, 1726-1739, *Diccionario de Autoridades*, en <<http://web.frl.es/DA.html>>, [30 / 06 / 2015].
- Real Academia Española, 2001, *Diccionario de la lengua española*, 22ª ed. en <<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>>, [30 / 06 / 2015].
- Rivers, Elías, “El estilo”, en *Quevedo y la poesía moral española*, dir. Alfonso Rey Álvarez, Madrid, Castalia, 1995, pp. 133-202.
- Séneca, Lucio Anneo, *Cartas morales a Lucilio*, ed. de Eduardo Sierra Valentí, Barcelona, Planeta, 1985.
- Séneca, Lucio Anneo, *De Providentia en Moral Essays*, vol. I, traducción inglesa de John W. Basore, London, William Heinemann, 1963 (1ª edición, 1928).

Virgilio Marón, Publio, *Eclogues, Georgics, Aeneid I-VI*, vol. I, traducción inglesa de H. R. Fairclough, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1974 (1ª edición, 1916).

