Comentarios a la poesía de Quevedo. Número monográfico

Desde su primer número los que hacemos *La Perinola* hemos tenido solo en mente el servir de transmisores de todos aquellos que tenían algo que decir sobre la vida u obra de Francisco de Quevedo. A este deseo hay que unir, o mejor dicho va incorporado, el de expandir el conocimiento de la personalidad y textos de este genio de la literatura.

Como parte de esta labor queríamos dedicar un número monográfico a su *corpus* poético, tan amplio y complejo que difícilmente puede ser abarcado por aquellos que nos interesamos por el estudio de su obra. Cuando pensamos en este número creímos que lo más adecuado era pedir a una serie de reconocidos especialistas en la poesía española del Siglo de Oro que comentaran un poema, el que ellos quisieran, de la vasta producción quevediana.

En sus manos tiene el lector el resultado de nuestros esfuerzos. Los editores queremos agradecer a las personas que han colaborado en esta empresa su respuesta pronta y entusiasta. Nos encontramos ante el volumen más completo que se ha dedicado a la poesía quevediana: desde poemas histórico-políticos como «Faltar pudo su patria al grande Osuna» hasta poemas petrarquistas poco conocidos como el que comienza «Lo que me quita en fuego me da en nieve». En fin, esperamos que todos aquellos que lean este volumen puedan disfrutar de este breve, pero pensamos que representativo, paseo por la poesía quevediana.

Victoriano Roncero

Estudios

Comentario de un soneto amoroso de Quevedo: «Los que ciego me ven de haber llorado» y el arte de la ingeniosa contraposición

Ignacio Arellano
GRISO-Universidad de Navarra

Dentro del marco de este volumen monográfico de *La Perinola*, dedicado, por idea de su coordinador, a comentarios de la poesía quevediana, propongo un ejemplo elemental aplicado a este soneto, sin aspirar a ningún nivel de particular erudición ni pretender el establecimiento de modelo alguno de comentario.

Mi objetivo es simplemente desarrollar un caso práctico que puede servir para una lectura glosada en el aula, subrayando los aspectos que pudieran ayudar a un estudiante o lector ingenuo para la mejor comprensión del poema.

Sus motivos básicos y las estructuras antitéticas que proporcionan el esquema fundamental compositivo remiten al universo de la poesía amorosa petrarquista, pero el soneto constituye un buen ejemplo de adaptación a un clima personal quevediano, marcado por la exacerbación dolorosa del sentimiento y por la ingeniosa elaboración de sus antítesis y metáforas según los modelos del conceptismo que Gracián analiza en su *Agudeza y arte de ingenio*.

Tomo el texto que aparece fijado en la edición que preparamos Lía Schwartz y yo de *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas* (Barcelona, Crítica, 1998, núm. 106), de donde recojo también algunos datos esenciales de la transmisión textual o fuentes de inspiración, añadiendo algún otro detalle, pero sin examinar sistemáticamente el proceso de reescritura que en este momento no me preocupa directamente.

El texto de nuestra edición procede de *El Parnaso Español*, editado por González de Salas, en Madrid, 1648, p. 266. Lo reproduzco a continuación.

Padece ardiendo y llorando sin que le remedie
la oposición de las contrarias calidades
Soneto

Los que ciego me ven de haber llorado
y las lágrimas saben que he vertido,
admiran de que, en fuentes dividido
o en lluvias, ya no corra derramado.

Pero mi corazón arde admirado
(porque en tus llamas, Lisis, encendido)
de no verme en centellas repartido,
y en humo negro y llamas desatado.

En mí no vencen largos y altos ríos
a incendios, que animosos me maltratan,
ni el llanto se defiende de sus bríos.

La agua y el fuego en mí de paces tratan
y amigos son, por ser contrarios míos;
y los dos, por matarme no se matan.

El poema se ha transmitido en otros testimonios que recordaré brevemente. Figura en el ms. 4117 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 352 y en el *Cancionero antequerano*, I, fol. 122. Los textos del ms. 4117 y el *Cancionero antequerano,* son anteriores a la versión del *Parnaso,* y entre ellos se percibe una evidente relación. Blecua en su edición de *Obra poética* considera que el del segundo deriva de una versión anterior al del ms. 4117. En *Un Heráclito cristiano* recogemos estas otras versiones. La del ms. 4117 es como sigue:

Los que me ven llorar tan lastimado
se espantan, viendo el agua que he vertido,
de que no me haya en fuente convertido
o en lágrimas ardientes desatado.

Y yo me espanto, viéndome abrasado
del fuego en mis entrañas encendido,
de no haberme a cenizas reducido
o en centellas deshecho y transformado.

Mas de mi amor no matan largos ríos
las llamas que, soberbias, me maltratan,
ni en mí consume el fuego llantos fríos.

Que el agua y fuego en mí con paz se tratan,
y amigos son, por ser contrarios míos,
y por matarme, entrambos no se matan.

El *Cancionero antequerano* presenta algunas variantes menores sobre el texto anterior: v. 4 «y en lágrimas ardientes destilado»; v. 5 «Mas yo…»; v. 7 «en cenizas»; v. 8 «o transformado»; v. 9 «Pues ya en mi amor»; v. 12 «de paz se»; v. 14 «me matan». Es interesante sobre todo la del v. 4, que traduce literalmente el término «distille» de la fuente de Petrarca (ver *infra*), cuyo v. 8 es «Conven che'l duol per gli occhi si distille».

1. Cuestiones preliminares en torno a la comprensión del soneto

Quevedo reelabora en el soneto un tópico de la poesía petrarquista, el de la lucha interior en el amante que se debate entre dos efectos opuestos producidos por la belleza de la amada y por el amor que despierta, efectos simbolizados por dos imágenes contrapuestas igualmente favoritas del petrarquismo: fuego y llanto[1]. Su sufrimiento se manifiesta en las lágrimas derramadas, comparadas a corrientes de agua, que en el contexto amoroso desafían las leyes de la naturaleza, ya que no sirven para apagar el ardor amoroso en el que aquél se consume. El epígrafe resume esa tópica oposición.

González de Salas, como en otros casos, apunta la posible fuente de este soneto: «Escribió este asunto Sannazaro, *Miraris liquidum*, etc. Imitole Figueroa y juntolos Herrera en el *Comentario* a Garcilaso». El anotador alude a un epigrama de Sannazaro, que Herrera transcribe en sus *Anotaciones*, para explicar el último verso de la «Elegía II» de Garcilaso («y así diverso entre contrarios muero»): «Miraris liquidum cur non dissolvor in amnem, / cum nunquam siccas cogar habere genas. / Miror ego in tenues potius non isse favillas, / assidue carpant cum mea corda faces. / Scilicet ut misero possim superesse labori, / sic lacrymis flamas temperat acer Amor»[2]. En H-409 Herrera, al comentar el adjetivo *contrarios* en el último verso de la «Elegía II» de Garcilaso, cita además del epigrama transcrito de Sannazaro otro del mismo poeta, «Adspice quem variis distringar Verbia curis» y un soneto muy interesante «cuyo autor piensan algunos que es Francisco de Cuevas» (Herrera)[3], que comienza «Tiéneme el agua de los ojos ciego, / del cora-

[1] Ver Close, 1978, p. 838.

[2] Ver Gallego Morell, 1972, pp. 469-71. Para algunos de estos datos *cfr.* las notas de *Un Heráclito cristiano*, a este soneto.

[3] Hay aquí un problemilla que trato al paso en esta nota: en nuestra anotación de *Un Heráclito cristiano* (p. 772), suponíamos un error en González de Salas al referirse a Francisco de Figueroa, ya que, escribíamos, «los autores que juntó Herrera son evidentemente Sannazaro y Francisco de Medina» (el cual tradujo al poeta italiano en una glosa). Pero el soneto que Herrera duda en atribuir a Francisco de Cuevas y que tan cercano parece al de Quevedo, aparece precisamente entre las poesías de Figueroa, de manera que González de Salas ha

zón el fuego mal me trata, / cualquiera de los dos por sí me mata / y nunca al cabo de esta muerte llego» y termina «Por sí cualquiera darme muerte quiere, / pero impedido de uno y otro, al punto / la vida me renueva triste y dura», que muestra evidentes coincidencias en ideas e imágenes con algunos pasajes del soneto quevediano.

Como anotamos en *Un Heráclito cristiano*, Quevedo adapta también fragmentos de la «Balada LV» del *Canzoniere* de Petrarca[4], «Quel foco ch'i' pensai che fosse spento») en varios versos del soneto y no sólo en los tercetos finales, como afirma Consiglio.

Por lo demás estas imágenes contrapuestas del agua (lágrimas desatadas en ríos) y del fuego se conocen ya en la poesía grecolatina y entre los poetas del *dolce stil nuovo*, como documenta Manero[5] en su repertorio.

El soneto, en resumen, describe los efectos producidos en el amante por la pasión amorosa: el dolor que ésta causa provoca el llanto. Entre el llanto y el fuego amoroso que abrasa al amante, unidos los dos contra él, a pesar de ser «calidades contrarias», acabarán por destruirlo.

No hay que recordar que el amor aparece con gran frecuencia en la literatura como un sentimiento contradictorio que produce efectos opuestos y sensaciones de lucha. Bastaría recordar definiciones famosas como la de *La Celestina* (X):

> un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno… una dulce y fiera herida, una blanda muerte…[6]

u otro soneto del mismo Quevedo, el titulado precisamente «Soneto amoroso definiendo al amor», y que comienza:

> Es hielo abrasador, es fuego helado

para terminar:

> mirad cuál amistad tendrá con nada
> el que en todo es contrario de sí mismo.

El amor es exaltación feliz, pero también sufrimiento y pena; en ocasiones este sufrimiento parece provocado por el desdén de la amada, pero puede estar causado por la misma violencia del sen-

---

debido de recomponer las atribuciones que Herrera sugiere, y debe de estar pensando en el soneto «Tiéneme el agua de los ojos ciego», de Franciso de Figueroa, cuando menciona a este en el contexto de las fuentes del poema quevediano.

[4] Consiglio, 1946, p. 81; Fucilla recoge esta identificación en 1960, p. 195.

[5] Manero, 1990, pp. 572-74.

[6] Rojas, *Celestina*, ed. dir. F. Rico, 2000, cap. X, p. 226.

timiento, inherente a la propia esencia de la pasión, ya que difícilmente se concibe (al menos en la literatura) una pasión «moderada». No hay por qué suponer, pues, que Lisis sea esquiva al poeta. La misma violencia del amor es bastante a causar ese dolorido sentir.

Esta consideración del amor como contradicción en sí, fuente de sufrimiento, influye sin duda en la composición del soneto. Sin embargo, estamos ante una situación distinta a las oposiciones vistas en la definición de la *Celestina* o del soneto de Quevedo. Allí teníamos una polarización felicidad / dolor. En el soneto que ahora comento todos los sentimientos pertenecen a la categoría del sufrimiento: las lágrimas (uno de los términos de la oposición) manifiestan el dolor causado por el ardor amoroso (el otro término).

Fuego y llanto coinciden, pues, en ser símbolos coherentes y en la misma dirección, del dolor causado por un sentimiento amoroso demasiado violento y brusco. Ambos se oponen totalmente en el plano real (fuego / agua), pero se identifican parcialmente en su función simbólica, identificación que prepara la unidad a la que asistimos en el último terceto, donde los dos actúan plenamente de acuerdo contra el poeta y persiguen el mismo objetivo (destruir al amante). En el sustrato de esta oposición, Quevedo practica la agudeza en uno de sus grados más eminentes, pues hace coincidir dos opuestos, sin anular por ello su oposición; como pondera Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio* (discurso VIII) es gran sutileza «hallar correspondencia y materia de concordar los extremos repugnantes».

Esta fusión de dos contrarios que aparentemente deberían luchar entre sí, intensifica la impresión de violencia. La unión de los dos es comprensible y hasta lógica, pues el llanto no es más que la manifestación externa del dolor amoroso: manejando los planos real (donde agua y fuego son totalmente opuestos) y figurado (donde agua-llanto ‘manifestación de dolor’, y fuego ‘amor, dolor amoroso, sufrimiento pasional’ pertenecen a la misma categoría de sensaciones, ‘sufrimiento’, causa y signo del dolor) consigue Quevedo que la estrecha relación entre ambos elementos (o «calidades») se presente de forma violenta. Expresa así la dislocación anímica, de modo que la fusión de contrarios resalta la exacerbación del sufrimiento del yo lírico: rasgo fundamental en la composición del soneto y que comentaré acto seguido más detenidamente.

2. Métrica, sintaxis, semántica

La métrica del soneto no ofrece fenómenos de especial relevancia. El esquema métrico responde a la fórmula usual, y lo mis-

mo la abundancia de sinalefas, fenómeno corriente en cualquier tipo de discurso y por ende escasamente productivo para el análisis estilístico.

No hay encabalgamientos: un peculiar fenómeno métrico-sintáctico se puede señalar en los vv. 5-7: el sirrema formado por una palabra con preposición (*admirado-de no verme*) queda roto por la interposición de una proposición parentética en el verso 6. Este fenómeno no está recogido por Quilis[7] en su estudio del encabalgamiento y es Kurt Spang el primer tratadista que lo analiza, sugiriendo llamarlo «encabalgamiento dilatado»[8]. Cabe señalarlo sin embargo como rasgo interesante, ya que interrumpe el desarrollo del cuarteto para acercar la persona de Lisis, a la que se dirige el amor del poeta, en un apóstrofe que coloca en primer plano de presencia a la causante de ese sufrimiento amoroso.

En el verso 10 interpreto un braquistiquio (leyéndolo como oración de relativo explicativa, no especificativa), que refuerza la oposición ríos / incendios (colocados ambos términos en posiciones claves al final y principio de verso), subrayándola con la pausa que sigue a *incendios*.

En el aspecto morfosintáctico tampoco hay rasgos que llamen especialmente la atención. La sintaxis no ofrece hipérbatos ni construcciones extrañas: solo, quizá, la construcción en el verso 3 «admiran de que» parece resultar extraña a la lengua actual. Cuervo[9] no la recoge, ni se encuentran ejemplos del uso de la preposición *de* con formas no reflexivas de *admirar*. Para la variante *se espantan* del ms. 4117, el uso de *de que* es justificado. La supresión de la preposición en la versión de *Parnaso* habría exigido un hiato entre *que* y *en*. Es posible que haya una errata y se haya perdido al principio del verso un «se», que métricamente no ofrece problemas (una sinalefa normal permite un correcto cómputo silábico).

El artículo *la* con *agua* (v. 12) es la forma femenina normal del artículo, de acuerdo con el género femenino de *agua*. Si puede resultar un tanto rara se debe a que por razones de eufonía se ha usado con sustantivos que comienzan con vocal (mucho en la Edad Media) especialmente con una *a* tónica (caso más general en la lengua actual) la forma *el* (artículo femenino procedente de *illam* con la *i* que evoluciona a *e* y la *a* final que se pierde ante vocal; en el resto de sustantivos femeninos *illam* pierde la *i* inicial en vez de la *a* final y queda *la:* ambos son sin embargo formas femeninas; el artículo *el* masculino procede de *illum*). No hay nada

[7] Quilis, 1964.

[8] Spang, 1993, pp. 40-41. Spang comenta que es fenómeno relativamente raro en la poesía española, pero en el Siglo de Oro podrían acumularse muchos ejemplos y sería quizá interesante estudiarlo con más detalle.

[9] Cuervo, 1954.

raro en ese uso de *la agua* y no parece, por tanto, tener especiales intenciones expresivas o trascendencia estilística.

En lo que respecta a la semántica elemental, sin entrar todavía en interpretaciones estilísticas sólo hay que anotar el sentido de *altos* (v. 9) que conserva en este caso la significación latina de 'profundos' como todavía hoy en el sintagma *alta mar; animosos* (v. 10) que en un exceso de sutileza interpretativa podría contaminarse con la idea de 'hostilidad' contenida en *animosidad*, hay que interpretarlo simplemente como 'vigorosos, briosos', ya que el sema 'hostilidad' no aparece en español hasta el siglo XIX, tomado del francés (idioma en que el sema de 'hostilidad' aparece ya en el XVI) y no hay testimonios que indiquen préstamos tempranos.

3. Composición y estructura

La descripción del conflicto anímico se desarrolla progresivamente a través de los motivos del llanto y del fuego. En el primer cuarteto todo gira en torno al llanto: es la manifestación exterior del dolor amoroso, lo más fácilmente observable, y de ahí que sean los demás los que captan ese llanto y reaccionen admirándose de su abundancia.

El segundo cuarteto se centra exclusivamente en la opuesta calidad, el fuego, que establece la antítesis básica del soneto. El fuego símbolo del amor, vive en lo más hondo (el corazón encendido de amor): por eso es el corazón (y no los demás) el que conoce su existencia y sabe que las lágrimas proceden de este fuego que es, en verdad, la calidad más dominante.

Este dominio del fuego se muestra con claridad en el primer terceto. De la consideración separada de ambas calidades (llanto en el primer cuarteto, fuego en el segundo) se pasa a observar su enfrentamiento: son contrarios, luego deben luchar: el agua intenta apagar el fuego sin conseguirlo; en cambio, es el llanto el que no puede defenderse de los bríos de su enemigo.

El segundo terceto presenta una fase posterior: los dos enemigos hacen las paces para oponerse juntos al poeta. En este terceto culmina el proceso turbulento de la contraposición: la muerte, previsible estado final del amante, es el resultado último de un padecimiento que no puede soportarse más. El soneto tiene, pues, un desarrollo progresivo y climáctico muy bien estructurado.

Otro rasgo que señala los límites de la estructura es el cambio de perspectiva activo / pasivo entre cuartetos y tercetos. En los cuartetos se habla de acciones realizadas por el amante poeta: él es quien llora, el que vierte las lágrimas, el que se admira. Es, al menos, el protagonista: su corazón arde, él es quien va a dividirse en fuentes o desatarse en llamas.

En los tercetos el poeta se ha convertido en mero campo de batalla, espectador impotente de la lucha o alianza de sus enemigos; está reducido a escenario, no es un protagonista; la repetición del sintagma locativo *en mí* (vv. 9 y 12) asimila al poeta a un lugar, un espacio que sirve de campo de lucha a las dos contrarias calidades personificadas, independizadas y enemigas del poeta, sobre las cuales ha perdido todo control: únicamente le queda sufrir sus rigores y esperar la derrota.

4. Los detalles de la expresividad quevediana

El primer dato significativo de todo poema es el título. El título, en los poemas de Quevedo, es algo que también se debe analizar con precauciones, ya que muchos títulos pertenecen a editores como González de Salas. De cualquier modo el título de este soneto resume muy bien el tema y el mecanismo básico de la contraposición.

El llanto, primer término de la oposición, ocupa todo el primer cuarteto. Las lágrimas como expresión de cualquier tipo de dolor, y también, naturalmente, como expresión del sufrimiento amoroso, se dan universalmente, y, como se ha dicho, constituyen un tópico en la poesía del petrarquismo. Ahora bien, muy a menudo el llanto aparece con una función consoladora, suavizadora del sufrimiento. Garcilaso en la *Égloga I* muestra esta concepción del llanto, sosegado, suave, tranquilo («el dulce lamentar de dos pastores»):

> con mi llorar las piedras enternecen
> su natural dureza y la quebrantan…[10]

e incluso el jilguero puede cantar armoniosamente acordado al llanto del pastor («dulcemente responde al son lloroso», v. 234), expresando una necesidad de equilibrio y serenidad característica del Renacimiento, equilibrio que es nota esencial en la composición de la citada égloga y que se manifiesta en multitud de detalles que ahora no vienen al caso. Quevedo, por el contrario, presenta una exacerbación característica de su poesía amorosa[11]: el llanto no es suavizador, no consuela, no es capaz de enternecer, ni capaz de armonía y reniega de su función consoladora para ser enemigo mortal: la hipérbole inicial «los que *ciego* me ven» expresa esa condición negativa y violenta del llanto.

La idea del llanto se refuerza con gran insistencia: es evidente la abundancia de términos que a él se refieren: llorar, lágrimas, fuentes, lluvias. *Fuentes* y *lluvias* son sendas hipérboles que intensifican el sufrimiento al sugerir su identificación con el amante;

[10] Garcilaso, *Égloga I,* ed. Rivers, 1989, vv. 197-98.
[11] Ver Arellano, 1997.

todas las vivencias posibles desaparecen, todas las dimensiones del vivir se apartan y solo se vive para el llanto, que es la única manifestación vital del amante, hasta el punto que sorprende a los demás el que no se haya transformado en fuentes o lluvias.

Quevedo recrea la imagen tópica de las lágrimas en varios poemas amorosos: véase *PO*, núm. 347, vv. 9-11, donde los ojos compiten con las corrientes del Guadiana: «émulos mis dos ojos a tus fuentes / ya corren, ya se esconden, ya se paran, / y nacen sin morir al llanto ardientes» o *PO*, núm. 430, vv. 29-32: «sólo con mi cuidado / tenía las más veces / en las fuentes los ojos / y en los ojos las fuentes»…

La semántica de los términos *dividido*, *derramado*, expresa la desintegración provocada por el dolor, la ruptura del poeta dislocado por el sufrimiento, idea en la que volverá a insistir varias veces. Podría señalarse el efecto fonético de la aliteración de vibrantes múltiples en «co*rra* der*ra*mado» con alternancia vocálica, que contribuye a sugerir la corriente[12].

Otro texto en el que el llanto es comparado a corrientes de agua es el del soneto *PO*, núm. 495, vv. 1-4:

> Fuente risueña y pura que a ser río
> de las dos urnas de mi vista aprendes,
> pues que te precipitas y desciendes
> de los ojos que en lágrimas te envío…

Las lágrimas son la manifestación externa del dolor: lo que pueden ver los ajenos, que no se dan cuentan de que en el interior existe un fuego ingobernable. La posición ajena de los demás se subraya con la antítesis *ciego* / *me ven:* el poeta está ciego; los demás pueden ver, porque ellos no están afectados por la pasión y el llanto, pero aunque ven lo de fuera no captan las causas profundas: pueden admirarse de que el poeta no se haya convertido en lluvia, cuando lo que debiera causar admiración es que no se haya convertido en centellas y llamas.

La oposición fundamental se inicia en el segundo cuarteto con la partícula adversativa *pero*, que señala con claridad la existencia de algo que se opone a todo lo anterior. Y se opone la visión interna del poeta: llanto afuera (agua en la apariencia), fuego en el interior. La construcción con rasgos paralelos subraya la oposición:

> ‘ellos se admiran’
> ‘yo me admiro’

[12] Para otros usos figurados de *derramado* en la obra satírica de Quevedo y los diferentes contextos metafóricos en los que aparece, ver Schwartz, 1984, p. 168.

paralelismo señalado por la repetición de *admiran* / *admirado*, *ven* / *verme*, con polípotes que tienen sin duda una función de contraste.

Aparece el símbolo del fuego como expresión del amor, otro símbolo universal. La idea, como antes *llanto*, se refuerza con una intensa aglomeración de términos del mismo campo semántico, que opera por repetición intensificativa (figura retórica *commoratio* o *expolitio*):

> mi corazón arde (v. 5)
> encendido en tus llamas (v. 6)
> repartido en centellas (v. 7)
> desatado en humo negro y llamas (v. 8)

y más adelante seguirán repitiéndose estos términos u otros de su mismo campo, manteniendo constante la antítesis a lo largo de todo el soneto.

Imagen tópica de nuevo es la del *corazón* en el sentido personificado 'poeta, amante' o de 'órgano que concentra las capacidades de sentimiento humano', sinécdoque igualmente universal y omnipresente en la poesía amorosa.

La proposición parentética del verso 6 contiene el nombre femenino *Lisis*, a quien aspira el amor del poeta. Astrana Marín piensa que se refiere a la persona real de Luisa de la Cerda y que por tanto el soneto expresaría una circunstancia personal real. No parece haber razones que justifiquen esa identificación y en cualquier caso no parece necesaria ni reveladora a efectos expresivos o estilísticos: nos interesa sobre todo por el acercamiento que supone de la mujer amada (presencia del vocativo), verdadera causa de los sentimientos que dan lugar al poema.

La fuerza de la pasión se manifiesta en imágenes violentas y en la insistencia en el concepto de desintegración (*repartido*, *desatado*, vv. 7, 8).

Las imágenes de dispersión como *centellas*, *llamas desatadas* implican cierto movimiento que intensifica el desasosiego del poeta, y que se acentúa con polisíndeton («*y* en humo negro *y* llamas»). El dinamismo se halla, por otra parte, implícito en todo el soneto, en cuanto dos calidades opuestas reunidas no pueden permanecer en equilibrio, y la tensión se hace evidente. La presencia del adjetivo *negro* para calificar a *humo* tiene connotaciones negativas: se trata de un incendio turbulento, destructor. Implícitamente tenemos sugerido otro color violento en el rojo del incendio. Véase una metáfora paralela en el *Himno a las estrellas*[13], vv. 61-64:

[13] Quevedo, *Un Heráclito*, núm. 102, vv. 61-64.

Yo, en tanto, desatado
en humo, rico aliento de Pancaya,
haré que, peregrino y abrasado,
en busca vuestra por los aires vaya

Esa noción de ruptura, de desintegración, que se manifiesta en los cuartetos, da lugar a la expresión directa de la impotencia del poeta para dominar las fuerzas enemigas. Deja de ser el protagonista explícito para convertirse en mero campo de batalla. Las calidades contrarias son las que actúan como protagonistas en los dos tercetos. El sintagma *en mí*, como se ha dicho, señala bien esa inhibición de actividad: la personificación de agua y fuego apoyan esa función de protagonistas. El primer terceto comienza con una expresión de sentido hiperbólico: *largos* y *altos* ríos (de llanto, naturalmente) no dominan a incendios. La ausencia de artículos para *ríos* e *incendios* muestra a los dos elementos contrarios en su esencialidad: interesa su rasgo definitorio (en este caso los rasgos esenciales de ambos implican oposición entre ellos) que establece la relación de opuestos. Dicha oposición se resalta con la colocación de ambos a final y principio de verso (posiciones fuertes) y la pausa tras *incendios*. La calificación de fuego (son incendios animosos, con bríos, vv. 10, 11) insiste en la violencia. El léxico de la guerra[14] insiste también en esta idea de lucha: *vencer*, *tratar de paces*, y con sentido de lucha también *matar*, *maltratar*, *defenderse*…

Batalla que se libra en el corazón del amante entre los dos enemigos (que han dejado de serlo para actuar contra el amante), expresados con los términos más directos: agua / fuego.

La declaración del amante 'en mí las lágrimas no vencen al fuego del amor' aparecía en la «Balada LV» de Petrarca como pregunta retórica: «Qual foco non avrian già spento e morto / L'onde che gli occhi tristi versan sempre?».

Este conflicto no se presenta de modo plástico, no se comunica a través de imágenes sensoriales (o no primordialmente a través de imágenes sensoriales) como aparecía en el soneto de Garcilaso a Dafne y Apolo («A Dafne ya los brazos le crecían»[15]), donde se describía al dios llorando al pie del laurel que crece con el llanto, sino de modo conceptista, a través de una serie de relaciones mentales, de conceptos, establecidos con las oposiciones: antítesis *amigos* / *contrarios*, 'contrarios que paradójicamente son amigos y son amigos para ser contrarios míos', *por matarme* / *no se matan*, es decir 'no matan para matar mejor' (expresiones que en la primera impresión sugieren contradicciones, paradojas, complejas antítesis), complicadas con el conceptuoso polípote *matarme* / *matan*,

[14] Para la importancia de las imágenes bélicas en la poesía amorosa del petrarquismo ver Manero, 1990, pp. 77 y ss.

[15] Garcilaso, *Poesías*…, ed. Rivers, 1989, soneto XIII, p. 49.

que no es el único del soneto (recuérdese *admiran* / *admirado*, *verme* / *ven*) y el quiasmo basado en la posición de las partículas de sentido final que resalta una contraposición:

> amigos son / por ser contrarios míos
> por matarme / no se matan

Estos juegos de antítesis recrean (bastante lejos) la fuente de Sannazaro: véase en la traducción de Francisco de Medina que cita Herrera:

> Con la muerte cesaría
> la causa de mi dolor,
> si consumiese el calor
> la fuerza de la agua fría
> y ella misma el ardor.
> Mas, ay, pasión desigual:
> ay, agua; ay, fuego inmortal:
> que en todo hallo salida
> para dar fin a mi vida
> *y en vos nunca por mi mal.*

El soneto, en suma, describe el carácter destructor de una pasión violentamente sentida, que se expresa mediante una antítesis fundamental (llanto) agua / fuego (pasión), que constituye un simbolismo universal para expresar dichos sentimientos.

El que el llanto en vez de ser consuelo se haya convertido en enemigo violento, fundido con el fuego (fusión de contrarios peculiar) responde a la violencia quevediana que exacerba las tensiones anímicas. Los recursos estilísticos actúan en el mismo sentido de resaltar esta violencia destructora. La contraposición fundamental se apoya en construcciones paralelísticas, partículas adversativas, términos de semántica opuesta, quiasmo; la hipérbole es otro recurso fundamental que resalta el desasosiego, el desequilibrio y destrucción del amante sometido a la pena amorosa. Violencia y conceptismo son el resultado final de todos esos recursos expresivos. Un soneto, en conclusión, muy representativo del mundo poético amoroso de Quevedo.

Bibliografía

Arellano, I., «La amada, el amante y los modelos amorosos en la poesía de Quevedo», *La poésie amoureuse de Quevedo,* textes réunis par M. L. Ortega, Fontenay-St. Cloud, Feuillets de l'E. N. S., 1997, pp. 71-84.

Cancionero antequerano, ver Toledo y Godoy.

Close, L., «Petrarchism and the Cancioneros in Quevedo's Love Poetry», *Modern Language Review*, 74, 1979, pp. 836-55.

Consiglio, C., «El Poema a Lisi y su petrarquismo», *Mediterráneo,* 13-15, 1946, pp. 76-94.

Cuervo, R. J., *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana,* Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1954, 2 vols.

Fucilla, J., *Estudios sobre el petrarquismo en España,* Madrid, RFE, 1960.

Gallego Morell, A., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas,* Madrid, Gredos, 1972.

Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas,* ed. E. L. Rivers, Madrid, Castalia, 1989.

Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio,* ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, 2 vols.

Manero, M. P., *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio,* Barcelona, PPU, 1990.

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

Quevedo y Villegas, F. de, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas castellanas,* ed. J. González de Salas, Madrid, Pedro Coello, 1648.

Quevedo y Villegas, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.

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

Quilis, A., *Estructura del encabalgamiento en la métrica española,* Madrid, CSIC, 1964.

Rojas, F. de, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea,* ed. dir. F. Rico, Barcelona, Crítica, 2000.

Schwartz, L., *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo,* Madrid, Taurus, 1984.

Spang, K., *Análisis métrico,* Pamplona, Eunsa, 1993.

Toledo y Godoy, I., (colector), *Cancionero antequerano, 1627-1628*, ed. D. Alonso y R. Ferreres, Madrid, CSIC, 1950.