

Lectura del soneto «Lo que me quita en fuego me da en nieve» de Quevedo: entre tradición y contextos

Antonio Gargano
Universidad de Nápoles «Federico II»

1. Texto, tradición y convención

¡Qué hastío de contrarios! Hay uno sobre todo que con mayor o menor reiteración invade una gran parte (una enorme parte) de la poesía de Quevedo. Se trata de la pareja *fuego-nieve*¹.

Precisamente uno de esos sonetos que más se acoge a tan trillada antítesis, con los reparos apenas recordados del maestro Alonso, es el objeto de las siguientes notas, a las que harán de guía algunas breves consideraciones sobre la relación entre convención (o tradición) literaria y significado del texto, que tomo prestadas de las páginas de dos admirados estudiosos.

Con plausible paradoja, hace algunos años Francisco Rico confiaba a un capítulo final sobre «La tradición y el poema», una declaración de método según la cual «la literatura se escribe menos en la página que en la tradición y sólo en los márgenes de la tradición adquiere sentido cabal»².

Más recientemente, en los preliminares que sirven de introducción a sus ocho agudas y cultas lecturas de otros tantos poemas amorosos de Quevedo, Mercedes Blanco inserta, entre otras muchas, una consideración sobre el sistema metafórico utilizado y sobre la errónea opinión que éste corre el riesgo de generar en el *lector apresurado*, a quien ese mismo sistema «suele aparecer [...] más uniforme y pálidamente convencional de lo que realmente es». Un escollo, el del convencionalismo, que, causa frecuente del nau-

¹ Alonso, 1989, p. 422.

² Ver Rico, 1990, p. 296, en el capítulo «A falta de epílogo».

fragio de mucha poesía salida de la pluma de «ciertos autores secundarios», es siempre evitado por los «mayores poetas barrocos», en los que el sistema, aun conservando su marcado carácter convencional, «recobra [...] gracias a la práctica de su combinación polifónica con otros sistemas simbólicos, gran parte de su complejidad originaria». Sin embargo, dado que el concepto de convención es absolutamente inseparable del de tradición, no es de maravillar que, en las mismas páginas introductorias, a la anterior reivindicación de autenticidad, se le acompañe con la siguiente declaración: «rastreado las implícitas referencias a otros textos, el denso pensamiento que [los poemas amorosos de Quevedo] ponen en juego se despliega, en su lógica, en su riqueza, y también en sus tensiones y ambigüedades». Un propósito que, sin ser rechazado en absoluto, no obsta para que la autora denuncie con letras de molde los riesgos de una «concepción de la literatura» que, al menos cuando queda reducida a la exasperante «búsqueda de antecedentes paralelos», termina por descomponer «el texto en fragmentos y hace[r] de cada uno de estos fragmentos el eslabón de una cadena virtualmente infinita», con el ulterior efecto final de revelarse «incompatible con la finalidad del comentario, que se propone entender el texto como un organismo unificado por la voluntad de significar algo»³.

Es al hilo de estas observaciones, pues, que ahora me pregunto sobre el peso que merece asignarse a la «búsqueda de antecedentes paralelos» y a la «voluntad de significar», respectivamente, en el comentario de un soneto de Quevedo como «Lo que me quita en fuego me da en nieve», cuyo exuberante convencionalismo parece sugerir, a primera vista, que el espacio que cumple otorgar a la interpretación (el significado del texto) queda hartamente reducido, en beneficio del otro, reclamado por la investigación sobre las fuentes (las constantes intertextuales). Naturalmente, no cabe sino acudir al mismo comentario al que me apresto, contando, más que nunca, con la advertencia que a Rico, en el mencionado capítulo, le fue inspirada por el breve análisis de un soneto quevediano, de sobra más conocido y denso de significados: «El sistema interno del texto se nos escapa si no se ve dentro del sistema de la historia de la literatura»⁴.

³ Todas las citas pertenecen a Blanco, 1998, pp. 16-17.

⁴ Rico, 1990, p. 280. El soneto comentado por Rico, 1990, p. 276: «una de las cumbres de la lírica quevedesca» es «Cerrar podrá mis ojos...». Un concepto análogo se lee al principio del libro de Smith, 1987, p. 1: «In an age when poetry is erudition, to write is to inscribe oneself in a tradition of canonic texts».

2. El motivo de la mano que cubre

Es en la «serie de sonetos netamente epigramáticos», en los que «es un dato curioso que Quevedo recurra al mismo nombre convencional»⁵ de Aminta, donde encontramos nuestro poema, cuyo texto tomo de la *editio maior* de José Manuel Blecua:

Lo que me quita en fuego, me da en nieve
 la mano que tus ojos me recata;
 y no es menos rigor con el que mata,
 ni menos llamas su blancura mueve. 5

La vista frescos los incendios bebe,
 y, volcán, por las venas los dilata;
 con miedo atento a la blancura trata
 el pecho amante, que la siente aleve.

Si de tus ojos el ardor tirano
 le pasas por tu mano por templarle, 10
 es gran piedad del corazón humano;
 mas no de ti, que puede, al ocultarle,
 pues es de nieve, derretir tu mano,
 si ya tu mano no pretende helarle⁶.

Los escasos comentarios que el soneto ha recibido por parte de la crítica, la mayoría de ellos limitados —con la sola excepción de Oliver— a breves y aisladas anotaciones⁷, suelen circunscribir el tema al simple «contraste entre el fuego y la nieve» —para utilizar palabras de Fucilla⁸—, descuidando casi por completo la *narratio* de la que, en el género epigramático, brota la *argutia*⁹. En efecto, es a la escena anecdótica, puntualmente apuntada por el epígrafe: «A Aminta, que se cubrió los ojos con la mano», a la que es necesario hacer remontar la concentrada tradición en la que se inscribe de lleno nuestro soneto.

⁵ Blanco, 1998, p. 41.

⁶ Quevedo, *Obra poética*, vol. I, p. 495. He tenido en cuenta también las ediciones y sus acotaciones, además del mismo Blecua (*Poesía original completa*, pp. 344-45), de J. O. Crosby, en Quevedo, *Poesía varia*, 1981, pp. 221-22, y, sobre todo de Arellano y Schwartz, en *Un Heráclito cristiano...*, p. 137.

⁷ Ver Oliver, 1984, pp. 185-207; Profeti, 1984, pp. 23-28; Gareth Walters, 1985, pp. 59-60; Fernández Mosquera, 1999, p. 118, donde la breve nota sobre el soneto se coloca en el más amplio análisis de la antítesis *fuego / agua* (pp. 109-26).

⁸ Ver Fucilla, 1960, p. 202.

⁹ Sobre la teoría del epigrama, en el contexto de la poética conceptista, ver Blanco, 1992, pp. 157-200; de la misma estudiosa, ver también el análisis del soneto de Quevedo «Bastábale al clavel verse vencido», como soneto epigramático, en Blanco, 1998, pp. 39-48.

antes experimentado y una sensación de inusitada dulzura. No por casualidad al adjetivo *novus*, referido a *dilectus*, se le acompaña de una segunda cualidad: *celestis*, significando el carácter sobrenatural de un placer presentado como absolutamente disconforme con las ordinarias leyes de la Naturaleza¹², según las cuales, «è possibile contemplare il fantasma nell'immaginazione (*cogitare*) o la forma dell'oggetto nel senso, ma mai entrambi nello stesso tempo»¹³. De seguro destinado a resultar menos fecundo, o incluso incomprendible, si se le desvincula de la fisio-psicología fantasmática que constituye su indispensable sustrato teórico, el soneto de Petrarca toca y subvierte el núcleo doctrinal que domina la entera concepción medieval del amor, dado que entre *visio* y *cogitatio*, entre la visión de la criatura real y la contemplación espiritual de la imagen, el episodio brillantemente narrado en el soneto establece una relación de extraordinaria coexistencia y simultaneidad, en lugar de la más común y dolorosa discrepancia¹⁴.

El motivo de la mano que cubre no consiguió, por lo que sé, una inmediata fortuna entre los poetas que siguieron las huellas de Petrarca, tanto es así que volvemos a dar con él, de forma aislada, sólo a principios del Cuatrocientos, en un soneto del jurista pistoyese Buonaccorso da Montemagno il Giovane, en donde, por lo demás, ocupa meramente un par de versos, desprovisto ya de aquel contenido doctrinal que le había prestado su inventor. Me limitaré a reproducir el cuarteto en el que aparece el motivo de nuestro interés:

Piangeva il partir mio, dolente invano,
da' be' vostri occhi e da l'altera idea,
e 'l viso el qual talor tór mi solea
la vostra bella e mia nimica mano¹⁵.

Mejor suerte, sin duda alguna, sonrió a la combinación que, dejando aparte el motivo de la ocultación, juntó la referencia a las dos partes del cuerpo femenino: cara (u ojos) y mano, con una de las más explayadas antítesis del *Canzoniere* petrarquista, la del *fuoco* y de la *neve*, con todas sus variantes isotópicas, en particular con la imagen del fuego amoroso que nace del hielo o de la nieve, como en el exordio del soneto: «D'un bel chiaro polito e vivo ghiaccio / move la fiamma che m'incede e strugge». En la práctica,

¹² El adjetivo *celestis*, que en el *Canzoniere* tiene 15 ocurrencias, parece referirse siempre a lo divino, como tal, o a la naturaleza angélica de Laura, nunca al sujeto del poeta, con la única excepción de nuestro soneto.

¹³ Agamben, 1977, p. 98.

¹⁴ Sobre la temática, aquí apenas rozada, además del volumen citado en la nota anterior, es imprescindible —sobre todo para el ámbito español— el libro de Serés, 1996.

¹⁵ Montemagno, *Le Rime...*, pp. 36-47.

terminaron por concentrarse en un único artificio tres figuras, dado que la pareja de elementos físicos, a través de la doble metáfora por ellos favorecida, dio lugar a la antítesis ya mencionada, y ésta, a su vez, se puso al servicio del efecto hiperbólico al que remiten los textos que me apresto a considerar.

En las rimas dedicadas *A Safira* del senés Filenio Gallo (nombre artístico de Filippo Galli), que se remontan probablemente a las últimas décadas del Cuatrocientos, se lee el soneto «Quella distinta man candida e molle», en cuya irónica interrogación final se enfatizan los efectos que el «bel viso» de la amada llegaría a producir en el poeta si se le presentara como en los versos precedentes se dice de la «man candida», de la que el verso 9 asegura —con la consabida, y aquí sobreentendida, antítesis— que «non è fuoco minor, benché non fumi». También en este caso me limitaré a citar únicamente los versos en los que la mano y la cara de ella son comparados con la llama de amor que ambos son capaces de encender:

Tu che comprendi, ormai muta costumi,
ché se tempi con man l'acesa voglia,
che farai se mi porgi il tuo bel viso?¹⁶

De nuevo una interrogación con análogo efecto hiperbólico en beneficio del «celestes viso», esta vez abre un madrigal del mayor practicante quinientista del género, el florentino Giovan Battista Strozzi il Vecchio, cuya vasta producción madrigalesca se sitúa en el período a caballo entre las dos mitades del siglo, entre las fechas extremas de 1539 y de 1570:

Hor se tal m'arde, e 'nfiamma
La fresca neve della bianca mano;
Che farà poi la fiamma,
E 'l foco del celeste viso umano?¹⁷

Mientras que, en otro madrigal del mismo autor, la duda inicial sobre la verdadera naturaleza de los dardos del Amor, se resuelve en la segunda parte con la confesión de la adquirida conciencia de la virtud de la «cándida mano», que con asombro del poeta no resulta ser inferior al «bel viso» en suscitar un ardor amoroso igualmente inextinguible:

Neve o marmo, ch'io subito cascai,
m'avventò Amore? O folgorante face?

¹⁶ Gallo, *Rime*, p. 324.

¹⁷ Strozzi il Vecchio, *Madrigali...*, p. 72, que reimprime la antigua edición del Sermartelli (Florenca, 1593).

Che l'anima si sface
 e arde sì da non si spegner mai.
 Ben sapev'io de' tuoi stellanti rai,
 bel viso almo seren, ma non già della
 gentil candida mano:
 qual di lontano or tutto ardene anch'ella¹⁸.

Es, sin embargo, a un epígono de la lírica petrarquista del área veneciana a quien se le debe, probablemente, la recuperación del motivo de la mano que cubre, y su injerto en la trama, a la vez metafórica y antitética, que arrancaba de la pareja de partes femeninas. En las *Rime* de Luigi Groto, en efecto, numerosas veces reeditadas a partir de 1584, pero con dedicatoria fechada en 1577, se encuentra también el madrigal que Fucilla señaló como el más inmediato precedente de Quevedo:

Son i begli occhi tuoi
 di duo soli lucenti sfere calde,
 son le tue man dapoi
 d'una neve bianchissima due falde.
 E però ti consiglio,
 per far muro a tuoi occhi,
 acciò che io non t'adocchi,
 non oppor più le man dinanzi al ciglio;
 levale e credi a me se non le levi,
 quei soli struggeran coteste nevi¹⁹.

donde al pasar lista de los factores presentes en los textos hasta aquí recordados, falta solamente el efecto hiperbólico, que resulta ausente, para dejar sitio a la *argutia* final de la mano-nieve derretida por los ardientes rayos de los ojos-soles, a la que en verdad prepara todo el poema. Algo parecido, por lo demás, sugiere el madrigal de Gutierre de Cetina, en el que, sin embargo, el motivo de la mano que cubre resulta brillantemente desarrollado sin necesidad de recurrir a la antítesis habitual, dado que el poeta explotó sólo una de las dos potenciales metáforas, la que asimila los ojos al sol, sacando partido —con respecto a este último— del insostenible *resplandor* más que del ardor intenso del que se beneficiaron los textos italianos:

¹⁸ Strozzi, *Madrigali inediti*, p. 84, donde el lector hallará el amplio estudio introductor «Giovan Battista Strozzi, il Manierismo e il Madrigale del '500: strutture ideologiche e strutture formali», pp. VII-CXLVIII.

¹⁹ Groto, Ciego d'Hadria, *Rime*, p. 82. Ver Fucilla, 1960, pp. 202-203. Interesantes consideraciones sobre la presencia de Groto en la poesía de Quevedo, pueden leerse en Martinengo, 1983, pp. 130 y ss.

Cubrir los bellos ojos
 con la mano que ya me tiene muerto,
 cautela fue por cierto,
 que así doblar pensastes mis enojos.
 Pero de tal cautela
 harto mayor ha sido el bien que el daño,
 que el resplandor extraño
 del sol se puede ver mientras se cela.
 Así que aunque pensastes
 cubrir vuestra beldad, única, inmensa,
 yo os perdono la ofensa,
 pues, cubiertos, mejor verlos dejastes²⁰.

3. Del «concettino» al concepto

Como conclusión de su breve análisis del soneto de Quevedo, refiriéndose a la anotación de Fucilla, Maria Grazia Profeti observaba que

Certo in Groto manca il controllo di scrittura di Quevedo, e non solo perché il gioco ritmico del madrigale spiazza nell'alternanza del verso lungo / corto i possibili parallelismi, ma perché il concettino —con momento protasico esposto nei vv. 1-2 vs. 3-4— si esaurisce nell'unica battuta fulminante del verso finale²¹.

Con el empleo de un término tan peculiar de una estética fácilmente reconocible, es indudable que la estudiosa entendía aludir a la etiqueta de gusto prebarroco con la que ya la antigua crítica —con Tiraboschi como antesignario— había caracterizado la poesía del epígono quinientista de Petrarca; mientras que a la forma del diminutivo se le confiaba implícitamente la idea, según la cual en el madrigal se dejaba atisbar la estética del conceptismo, que, en cambio, encontraría su plena realización en el soneto. En suma, del modelo italiano a su imitación española: del *concettino* al *concepto*, estaría dado medir la no pequeña distancia que separa los presagios de una estética todavía *in nuce* de sus resultados más maduros.

En efecto, lo que, ya en una primera lectura, sobresale del soneto de Quevedo, respecto a su más directo modelo —el madrigal de Groto—, y cuanto más en comparación con toda la reducida tradición textual, que aquí hemos reconstruido provisionalmente,

²⁰ Cetina, *Sonetos y madrigales...*, p. 134. Para una valoración de los madrigales de Cetina, ver López Bueno, 1978, pp. 240-49. Sobre las complejas relaciones del soneto de Garcilaso, «Con ansia extrema de mirar qué tiene», con el de Petrarca aquí considerado, permítaseme remitir a mi ensayo en Gargano, 1988, pp. 46-48.

²¹ Profeti, 1984, p. 28.

es una ambigüedad más compleja, a la que contribuyen de consuno tanto la mayor intensidad con la que en el soneto se despliega la antítesis original, como la sustancial identidad a la que los términos de la antítesis se ven reconducidos en el desarrollo del poema. Me explicaré mejor recurriendo a la máxima autoridad teórica en la materia.

En el más célebre tratado español sobre la estética del concepto, a la que poco antes me he referido, su autor cita un breve texto poético:

Hipócrita Mongibelo,
Nieve ostentas, fuego escondes;
 ¿Qué harán los humanos pechos,
 Pues saben fingir los montes?

donde el anónimo «ingenioso moderno» carea en el famoso volcán el magma cubierto por las nieves y la simulación en los hombres de comportamientos y sentimientos ejemplares. El texto poético mencionado es aducido entre los ejemplos que enriquecen el *Discurso VIII*, a su vez dedicado a *las ponderaciones de contrariedad*, a propósito de las cuales, al principio del capítulo, Gracián declara que «unir a fuerza de discurso dos contradictorios extremos, extremo arguye de sutileza»²².

En el exordio del soneto quevediano, a la habitual antítesis que se desprende de la doble metáfora: *ojos = fuego* y *mano = nieve*, se añade la nueva pareja de términos verbales en contraste: *quita* y *da* (v. 1), cuya acción, sin embargo, —obrando en total simultaneidad— parece solventarse en absoluta paridad. Pero son los versos que inmediatamente siguen los que transforman una paridad hasta ahora sólo cuantitativa en una homologación fundamentalmente cualitativa, dado que en ellos se contiene la declaración del idéntico efecto que producen en el amante los «dos contradictorios extremos». Así, las dos lítotes que introducen las respectivas comparaciones: *no... menos, ni menos* (vv. 3 y 4), más que atenuar, pretenden acentuar hiperbólicamente lo contrario, y nos inducen a poner un signo de igualdad entre los elementos que, en un principio, se presentaban como opuestos. En efecto, en el verso 3, la aproximación, aun cuando parece ceñirse —con mayor adherencia a la lógica de los opuestos— al simple efecto destructivo (*mata*), termina en realidad por extenderse hasta la identidad, si consideramos la modalidad con la que la muerte simbólica del amante se determina. El *rigor* que la causa debe entenderse, sin duda alguna, con el sentido de ‘aspereza o crueldad’ de la dama, como en tantos otros lugares de la poesía amorosa de Quevedo; pero, en el con-

²² Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, I, pp. 107 y 105, respectivamente.

texto del cuarteto, es improbable que el término no sea también tomado como latinismo, con el significado de 'frío o hielo', acepción, a su vez, documentada en la poesía amorosa, por ejemplo —precisamente en pareja antitética con *llamas*— en el primero de los *Idilios* con los que se cierra *Canta sola a Lisi*: «halagaré sus llamas y rigores» (v. 20)²³. Pero, en virtud de la comparación en la que resulta engarzado, el *rigor*, es decir, el 'cruel hielo' —con la fusión de ambas acepciones—, es una cualidad que el texto acaba asignando a los ojos no menos que a la mano, con la que habitualmente se relaciona en el código petrarquista de la época; como, por lo demás, en el verso siguiente, las *llamas* (v. 4), a través de la otra comparación paralela, se convierten en atributo tanto de la mano como de los ojos, de los que en el mismo código son un símbolo corriente.

Antes de pasar a las otras partes del soneto, trataré de resumir, precisando algunos aspectos. He hablado, al principio, de soneto epigramático. Es oportuno, ahora, precisar que la anécdota ya puntualmente revelada por el título, se desarrolla en el primer cuarteto (y en el segundo, como veremos), donde —sin embargo— más que en paños de pura narración, se nos presenta a manera de comentario ingenioso. Así, pues, una vez retomado el caso expuesto en el título, y habiéndolo nuevamente esbozado con claridad en el verso 2: *la mano que tus ojos me recata*, el resto del cuarteto se compromete a reelaborarlo sutilmente, recurriendo en el caso específico a esa forma particular de agudeza, que —como ya he indicado— el tratado de Gracián clasifica con la denominación de «ponderación de contrariedad» o, también, «reparo de contradicción», y de la que suministra la siguiente definición: «consiste [...] en levantar oposición entre los dos extremos del concepto, entre el sujeto y sus adyacentes, causas, efectos, circunstancias, etc., que es rigurosamente dificultar»²⁴. En efecto, como el análisis ha mostrado hasta ahora, no solamente uno, sino tres son nada menos los conceptos que el cuarteto pone en juego, ya que un primer «reparo de contradicción» —de naturaleza antitética— es aquel que, a través de la metáfora convencional, asocia dos opuestos predicados de Aminta de igual seducción: el niveo candor de la mano y el ardiente fuego de los ojos; mientras que los dos restantes —de tipo oximorónico— se aplican a cada uno de los términos de la precedente antítesis, considerados individualmente, dando así lugar a oposiciones, no ya entre sujeto y adyacentes o atributos descriptivos, sino más bien entre adyacentes del mismo sujeto: uno, entre la

²³ Quevedo, *Obra poética*, vol. I, pp. 554-55, donde, sin embargo, el poema aparece separado de los tres idilios finales de *Canta sola a Lisi*. Sobre la cuestión, aquí marginal, ver la nota complementaria de Arellano y Schwartz, 1998, pp. 857-58, en la que se hallará también la bibliografía pertinente.

²⁴ Gracián, *Agudeza*, I, p. 106.

naturaleza nívea de la mano y las *llamas* que de ella salen; otro, entre el carácter ardiente de la mirada y el *rigor*, con el que ella mata. En conclusión, a partir de la manida antítesis ostentada en la superficie, el cuarteto inicial, con su entramado estilístico y retórico («a fuerza de discurso», según la expresión de Gracián), plantea una doble y extrema sutileza que, con el artificio de «unir [...] dos contradictorios extremos», acaba poniendo al lector en la tesitura de titubear entre dos imágenes de Aminta, igualmente paradójicas: la de sus inflamadores ojos de hielo, y la de su nívea mano de fuego.

La duda, en realidad, incluso antes de darse en el lector, aparece como reacción del amante hacia el gesto de Aminta en la anécdota narrada por el soneto, cuyo segundo cuarteto, con inversión de la perspectiva, «pasa bruscamente —ha señalado Oliver— de la proximidad de los rasgos físicos de la joven a la interioridad psíquica del poeta en que causan los efectos»²⁵. En efecto, no sólo a la «interioridad psíquica» hacen referencia estos versos, sino a los sentidos externos, representados por la *vista*, como a los interiores, designados —como es habitual— con *pecho* o corazón, que es «donde el mal se siente», con perífrasis garcilasiana. Entre unos y otros, si no ya un conflicto, el gesto de Aminta es causa por lo menos de una disonancia, ya que los primeros se dejan dócilmente seducir por el encanto de la mano, mientras que los segundos —temerosos y, por ello, prudentes— sospechan su traición. Pero, una vez más, es el comentario ingenioso con el que se manifiesta la circunstancia anecdótica, el que rescata al texto del más trillado convencionalismo, y aquí más que en ningún otro lugar del soneto.

En este sentido, los versos 5-6 son realmente los más densos del poema, por la concentración de los diversos sistemas simbólicos que en ellos se encierra, y que por tanto los hace meritorios de una posterior profundización, aquí entregada a las breves consideraciones del apartado final. Por el momento, me limitaré a observar que el conjunto de contrariedades avanzadas en el primer cuarteto desemboca en la expresión oximorónica del segundo: *frescos los incendios* (v. 5), que, al referirse al ardor de la nieve a la que la mano está asimilada, implica —sobreentendiéndola— la idea de paso del estado sólido al líquido y, consecuentemente, sugiere la imagen de la nieve derretida por efecto del calor. Tal idea, o imagen, a su vez, está en el origen de la sinestesia con que la percepción visual se transforma en absorción oral. De aquí, también, la activación de un nuevo y espléndido concepto en el que, con la ayuda de la catacrexis, los ojos-boca del amante son identificados con el cráter de un volcán, el cual es inéditamente representado en

²⁵ Oliver, 1984, p. 192.

el momento de impregnarse con la nieve que lo recubre, para luego extenderla y transformarla en el magma de sus cavidades subterráneas; como el amante, en cuyas *venas* la imagen interiorizada de la mano-nieve genera el fuego de la pasión ardiente. Por otra parte, en la siguiente pareja de versos, la actitud defensiva del *pecho amante* (v. 8) es fuente de una doble contrariedad, radicada en la oposición entre la blancura de la mano y la sospecha de que ella sea *aleve* (v. 8). Por un lado, en efecto, la blancura, siendo símbolo de pureza e inocencia, no puede dejar de contrastar con el atributo de falsedad, inherente a la sospecha de traición; por otro, en fin, dado que la blancura remite a la nívea naturaleza de la mano, esa traición sólo puede concretizarse en una explosión del fuego que la mano oculta, cubriéndolo. *Monte aleve*, por lo demás, es la expresión usada como aposición del Etna en una de las dos únicas ocurrencias del adjetivo en la poesía amorosa de Quevedo²⁶; y la perífrasis sirve para indicar, sin duda, el contraste entre la engañosa cumbre nevada y la estallante presencia del fuego en su interior.

Hasta ahora me he esforzado por mostrar cómo, en los cuartetos, la «ponderación de contrariedad» preside la elaboración ingeniosa de la circunstancia anecdótica, por sí misma más bien convencional e insignificante, de la que el soneto toma el arranque. Ahora bien, al proponer una organización sistemática de los más de cuarenta conceptos clasificados por Gracián, Mercedes Blanco ha incluido la «ponderación de contrariedad» entre los casos particulares del grupo por ella reunido bajo el título de «Pondération. La pointe comme énigme résolue», cuyo común denominador estaría constituido por el hecho de que, en este tipo de conceptos:

L'agudeza opère en deux étapes. D'abord elle énonce la relation entre x et l'un des termes associés y , (ou bien entre termes associés y_1 et y_2) et, en l'énonçant, elle affecte d'un indice énigmatique, d'un point d'interrogation²⁷.

Si esto es así, podríamos hipotetizar que la huella enigmática o interrogativa de la que, en nuestro soneto, estarían afectadas las agudezas por unión de «contradictorios extremos», encuentra un concreto testimonio dentro del texto en la actitud dubitativa del amante; una incertidumbre a la que de hecho corresponde la discordancia entre el seducido sentido de la vista y el sentimiento del corazón aterrorizado. En suma, es como si, a la elaboración ingeniosa de los cuartetos, se le hubieran asociado preguntas del tipo:

²⁶ Aprovecho el útil trabajo de Fernández Mosquera y Azaustre Galiana, 1993. El sintagma «monte aleve» aparece en el soneto «Ostentas de prodigios coronado», para el cual ver, más abajo, el último apartado de estas notas.

²⁷ Blanco, 1992, pp. 258-59.

¿qué significa el gesto de Aminta? ¿Con qué intención lo realiza? ¿Conviene rendirse al deseo de los sentidos, encendidos por la presencia de una mano en su candor benévola y, por ello, tanto más seductora; o es mejor retraerse, obedeciendo a las razones de un corazón ya experimentado en el ardor de la pasión destructiva?

La definición de ponderación de contrariedad, que he citado poco antes directamente de Gracián, continúa y termina con la siguiente instrucción: «Pondérase la repugnancia, y luego pasa el discurso a darle una sutil y adecuada solución»²⁸. Una vez, por tanto, «pondera[da] la repugnancia» en los cuartetos, sobre los cuales no hace falta insistir más, los tercetos se encargan de exhibir la «solución», en la que la sutileza del discurso consiste en la formulación de una doble hipótesis, sobre la cual se articula el período único de los seis versos finales, escandidos por unidades sintácticas con el valor de progresiva y recíproca denegación. Se suceden así: el período hipotético (vv. 9-11), donde el poeta supone en Aminta una intención benévola, que aseguraría al gesto una intención piadosa, con la nieve de la mano que mitiga, sin apagarlo, el ardor de la mirada, de otro modo tirana y destructiva; la adversativa (vv. 12-13) que, al integrar la apódosis precedente (v. 11), evalúa el reflejo cruel para quien lo hace, del gesto caritativo para quien lo recibe; la *correctio* final (v. 14) con la que, denegando toda la hipótesis anterior (vv. 9-13), el poeta hace terminar el soneto bajo el signo del desdén de Aminta, materializado en su paralizante mirada de hielo.

4. «Las hazañas del fuego y de la nieve»

Seguramente sea en los tercetos que acabamos de comentar donde aparecen con mayor evidencia los límites de nuestro soneto, respecto a otros del mismo género de Quevedo. Limitaciones que —quede bien claro— no deben achacarse en absoluto al carácter convencional de la antítesis, de la que arranca y se nutre el soneto, porque —si así fuera— no nos explicaríamos cómo de temas o motivos igualmente convencionales broten, en la poesía de Quevedo, auténticas joyas del gusto barroco²⁹. Ocurre que, una vez

²⁸ Gracián, *Agudeza*, I, p. 106.

²⁹ De los siete sonetos dedicados a Aminta, con la única excepción del núm. 308, Moore, 1977, p. 9, ha escrito que ellos «are trivial and commonplace». Sobre la «desigualdad efectiva» de la poesía amorosa de Quevedo, ver las observaciones, últimas en el tiempo, de Carreira, 2000, pp. 181-82, donde el análisis de una docena de poemas eróticos, entre los menos leídos, permite al estudioso «sorprender al poeta en plena gestación, luchando aún con los tópicos petrarquistas cuya renovación se le resiste». Para una concisa y muy útil reseña de los estudios más significativos sobre la poesía amorosa de Quevedo, ver ahora el *Prólogo* de Arellano y Schwartz a la antología citada de la poesía de Quevedo, pp. LXI-LXVII.

llevada a cabo la trama ingeniosa en el segundo cuarteto, el resto del poema, pese al sutil juego de hipótesis mutuamente excluyentes, está muy lejos de exhibir esa densidad conceptual que excita la fantasía y la inteligencia de los lectores, cuando gozan de los mejores productos de la poesía quevediana. Y, bien mirado, incluso en los cuartetos, donde la ponderación de contrariedad logra generar la densa red de conceptos, que nos hemos esforzado en reconstruir; estos –los conceptos– sólo en una moderada medida dan lugar a la compleja interacción de los diversos sistemas simbólicos que está en el origen de la gran poesía barroca. En resumen, podríamos decir que, en nuestro soneto, sólo en parte se ve realizado el principio estético según el cual, a partir del sistema metafórico convencional, el poeta procede «a la práctica de su combinación polifónica con otros sistemas simbólicos», para retomar las palabras de Blanco, a las que ya he recurrido al principio de estas páginas. Y, sin embargo, esto no siempre es cierto en nuestro soneto, puesto que a ello hacen excepción los versos del segundo cuarteto, especialmente los primeros, sobre los cuales había dicho que volvería, con ánimo de conectarlos con otros textos, no de la tradición –esta vez–, sino de la poesía amorosa del mismo Quevedo, en la que el autor acude a la metáfora del volcán en un restringido pero significativo número de composiciones.

Digamos en seguida, pues, que en muchas de las poesías implicadas la metáfora es asumida por la analogía que establece entre el fuego que el volcán encierra en sus cavidades subterráneas y la ardiente pasión que el amante suele ocultar y reprimir dentro de él, como ocurre en la identificación final con el Vesubio, en el soneto «Salamandra frondosa y bien poblada»:

... yo en el corazón, y tú en las cuevas
callamos los volcanes florecidos.

o también en la octava del *Idilio* «¡Oh vos, troncos, anciana compañía», donde la triple invocación a los volcanes (Vesubio, Mimante, Etna) desemboca en la invitación que el amante les dirige en el distico final:

todos con tantas llamas como penas
mirad vuestros volcanes en mis venas³⁰.

En ambos, en el término final *volcanes* se realiza «l'intégration dans une seule figure des prédicats topiques de l'amant»³¹; mientras que, en el primer texto citado, se logra una más densa ambi-

³⁰ Los textos de los dos poemas en Quevedo, *Obra poética*, vol. I, pp. 493 y 554-55, respectivamente.

³¹ Blanco, 1997, p. 127.

güedad, gracias a la conexión entre el sustantivo y el participio con valor adjetival, que «recoge la perspectiva doble de superlatividad en el fuego [...] y delicadeza del sentimiento»³², o bien –con explicación más audaz y sugerente– representa «la mise en scène d'une ardeur destructive, éruptive que laisse intacte la splendeur immaculée, la fraîcheur florale de l'objet du désir»³³.

De todas formas, es en la clausura interior a la que es obligado el violento y persistente deseo en la que hacen hincapié los versos de las dos composiciones; mientras que aquellos, a los que ahora me referiré, pertenecientes a otra pareja de textos, pretenden justificar los distintos signos externos con los que se manifiesta la pasión secreta, siempre asociada metafóricamente al volcán. Así, de nuevo en un último terceto, el que cierra el soneto «Arder sin voz de estrépito doliente», el poeta levanta su voz contra la severa pretensión de Floris que querría que el «corazón sensible y animado» de su amante arda, disolviéndose en «muda ceniza», cuando incluso los troncos sin vida de los árboles gimen y se lamentan, emitiendo un «estrépito doliente» desde las llamas que les consumen:

Del volcán que en mis venas se derrama,
diga su ardor el llanto que fulmino³⁴

donde el fuego encerrado en las venas se revela en el exterior, rebosando en las líquidas gotas de llanto que, sin embargo, conservan, gracias al verbo empleado (*fulmino*), el ímpetu y la violencia del elemento del que se originan. También de una protesta, dirigida a Lisi esta vez, y de la queja contra la maravilla que suscita en ella la airada reacción de celos, procede la identificación del poeta-amante con el volcán. En efecto, en el primer terceto del soneto, después de haber recordado –reproduciéndolo con palabras– el espectáculo del cruento combate de los feroces toros «que el amor violenta», le pregunta entre el enojo y el estupor:

Pues si lo ves, ¡oh Lisi!, ¿por qué admiras
que, cuando Amor enjuga mis entrañas
y mis venas, volcán, reviente en iras?³⁵

donde el fuego del amor celoso, una vez que haya secado los humores internos, prorrumpe con una manifestación de cólera, no menos furiosa que una erupción volcánica.

³² Pozuelo Yvancos, 1979, p. 171.

³³ Blanco, 1997, p. 128.

³⁴ Quevedo, *Obra poética*, vol. I, p. 504.

³⁵ Quevedo, *Obra poética*, vol. I, pp. 672-73; se trata del soneto «¿Ves con el polvo de la lid sangrienta».

Sin embargo, Quevedo logra los resultados poéticos más interesantes cuando, al recurrir a la metáfora del volcán, aprovecha el peculiar contraste entre la cumbre nevada y el fuego interior, como —por lo demás— ocurre en el cuarteto de nuestro soneto, pero también en otras dos composiciones del mismo género métrico, donde la metáfora se ajusta, de manera diríamos complementaria: a la amada en el soneto dedicado a Flora, «Hermosísimo invierno de mi vida», y al amante en el precioso «Ostentas, de prodigios coronado», que es también el único de la serie que desarrolla la metáfora a lo largo de todo el texto, ya que —como señala el epígrafe— el poeta «compara con el Etna las propiedades de su amor». En el primero, el mismo terceto que reconoce en Flora el rigor de los perennes fríos de la Escitia, propone también su identificación con el volcán siciliano:

Eres Scitia de l'alma que te adora,
cuando la vista, que te mira, inflama;
Etna que ardientes nieves atesora³⁶.

En el que el oxímoron del último verso, innegablemente «serves —como ha observado Gareth Walters— to incapsulate the dominant and contrasting images thus far in the sonnet: winter (ice, snow) from the first quatrain and the sun from the second»³⁷; pero, por lo que nos concierne, ella remite, a través de la contrastante composición del volcán, a la conjunción de la seductora blancura física de Flora —y de su correspondiente temperamental: el frío desdén— con el fuego estelar que emana de sus ojos y con el ardor que suscita en los del amante, en cuanto «esfera de luz... / que tiene por estrella al dios de Delo» (vv. 7-8). Con el verbo (*atesora*), que sugiere la idea de gemas preciosas (los ojos-fuego) escondidas y ocultas, como en el volcán la nieve de la cumbre disimula el fuego de las cavernas.

No cabe duda, en cualquier caso, que el texto que más cumplidamente desarrolla el contraste es el soneto que reserva la metáfora del volcán para el amante. A la identificación que figura sólo en el penúltimo verso («soy Encélado vivo y Etna amante»), sirven de dilatado prelude las estrofas anteriores con la descripción de los prodigios que hacen del volcán un «hermoso monstruo sin segundo» (v. 11). De éstas, me limitaré a reproducir los primeros versos, que son los que más nos interesan, remitiendo, para el comentario de la composición a las páginas que le dedican Pozuelo, Olivares y, sobre todo, Blanco³⁸:

³⁶ Quevedo, *Obra poética*, vol. I, pp. 507-508.

³⁷ Walters, 1985, p. 89.

³⁸ Pozuelo Yvancos, 1979, pp. 276-77; Olivares, 1995, pp. 25-28; Blanco, 1998, pp. 56-63 y 1997, pp. 122-28.

Ostentas, de prodigios coronado,
 sepulcro fulminante, monte aleve,
 las hazañas del fuego y de la nieve,
 y el incendio en los yelos hospedado.
 Arde el hibierno en llamas erizado,
 y el fuego lluvia y granizo bebe³⁹;

Ahora bien, a más de la metáfora central, que —como es obvio— comparte con toda la serie de las composiciones aquí reseñadas al vuelo, es con los versos apenas citados con los que el segundo cuarteto de nuestro soneto parece presentar los mayores puntos de contacto. Así, en la expresión oximorónica *frescos los incendios* se concentra la más amplia secuencia de asociaciones de contrarios que ocupa cuatro de los seis versos citados, y que contribuye en gran medida a representar la naturaleza monstruosa del volcán,

qui exhibe les pouvoirs hyperboliques du froid, les horreurs de l’hiver, et les pouvoirs hyperboliques du feu, les puissances infernales de la chaleur⁴⁰.

Por otro lado, volvemos a encontrar, con un uso figurado análogo —aunque no idéntico—, el verbo *beber*, referido a la boca de fuego del volcán, que absorbe las precipitaciones atmosféricas (*lluvia* y *granizo*), como —en nuestro soneto— la vista-boca del amante-volcán dejaba penetrar la imagen de la blanca mano, a su vez convertida en nieve derretida por el calor. Por último, reaparece el adjetivo *aleve* que, en ambos textos, parece aludir a la insidia de un candor en la superficie, del que están listas para estallar las llamas que incendian.

Ya al final del recorrido, sólo nos falta remarcar brevemente los diversos matices con los que la metáfora del volcán se utiliza en el soneto que hemos elegido para nuestro comentario; una labor que la inserción del soneto en el contexto de las composiciones amorosas quevedianas con la misma imagen hace extremadamente más ágil y rápida. En otro lugar presentadas por separado: como símbolo de la amada, en «Hermosísimo invierno», y del amante, en «Ostenta», las dos posibles aplicaciones a las que se presta la metáfora del volcán nevado parecen en cambio conjugarse en el cuarteto de nuestro soneto, donde los dos primeros versos vuelven a proponerla de manera explícita, en relación al poeta-ausente, mientras en los últimos dos —como se recordará— es el adjetivo *aleve*, referido a la blancura de la mano femenina, el que sugiere la adaptación a la propia Aminta. Dos volcanes, pues, simétricamente representados, si se tiene en cuenta la otra disparidad, que se pro-

³⁹ Quevedo, *Obra poética*, vol. I, pp. 487-88.

⁴⁰ Blanco, 1997, p. 125.

duce en la primera pareja de versos. Aquí, en efecto, a diferencia de lo que ocurre en las otras composiciones de la serie, donde el volcán está retomado sobre todo en función de su violenta fuerza eruptiva, tanto más vehemente por ser representada en inconciliable discrepancia con la fría blancura del exterior; aquí —decía— es el proceso inverso el que se evoca, con la nieve del exterior que una vez absorbida por el volcán, se ve transformada en la materia fogosa que se expande por sus cavidades internas. En todo ello no es difícil reconocer, traducido a los términos de una improbable sucesión de fenómenos volcánicos, el proceso amoroso que está en la base de tanta literatura del mismo género: la visión del objeto amado y la consiguiente formación de la imagen interior que, activando a su alrededor la *immoderata cogitatio* del sujeto, está en el origen de los *spirti infiammati* desde los *stilnovistas* en adelante. La tradición, convertida por el abuso en mera convención, intenta renacer de sus propias cenizas, gracias al rescate —no siempre resolutivo, en verdad— que le suministra la elaboración ingeniosa, la cual —por su lógica equívoca, y contra el positivismo científico contemporáneo— replantea

l'ancien cosmos analogique; celui-ci qui fondait logiquement la validité de l'esprit métaphorique reposant sur les similitudes et les correspondances entre tous les ordres de la réalité, de la pierre à l'homme et de l'homme aux astres⁴¹.

⁴¹ Rousset, 1988, p. 67.

Bibliografía

- Agamben, G., *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.
- Alonso, D., «Poesía española» y otros estudios, en *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1989, vol. IX.
- Balduino, A., «La ballata XI», *Atti e memorie dell'Accademia patavina di Scienze Lettere ed Arti*, 107, 1994-1995, pp. 301-16.
- Blanco, M., *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Paris, Honoré Champion, 1992.
- Blanco, M., «Mythe et hyperbole dans la poésie amoureuse de Quevedo», en *La poésie amoureuse de Quevedo*, ed. M. L. Ortega, Paris, ENS Éditions, 1997, pp. 113-29.
- Blanco, M., *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo*, Madrid, Arco Libros, 1998.
- Carreira, A., «Quevedo en fárfara: calas por la periferia de la poesía amorosa», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 3, 2000, pp. 175-95.
- Cetina, G. de, *Sonetos y madrigales completos*, ed. B. López Bueno, Madrid, Cátedra, 1981.
- Fernández Mosquera, S., y A. Azaustre Galiana, *Índices de la poesía de Quevedo*, Barcelona, Universidad de Santiago de Compostela-PPU, 1993.
- Fernández Mosquera, S., *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde «Canta sola a Lisi»*, Madrid, Gredos, 1999.
- Fucilla, J. G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, Revista de Filología Española-Anejo LXXII, 1960.
- Gallo, F., *Rime*, ed. M. A. Grignani, Florencia, Olschki, 1973.
- Gargano, A., «“Medusa e l'error mio...”». La genealogia petrarchesca del sonetto XXII», en *Fonti, miti, topoi. Cinque studi su Garcilaso*, Napoli, Liguori, 1988, pp. 27-54.
- Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, 2 vols.
- Groto, L., *Cieco d'Hadria, Rime*, Venecia, Appresso Fabio e Agostino Zoppini, 1584.
- López Bueno, B., *Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1978.
- Martinengo, A., *La astrología en la obra de Quevedo*, Madrid, Alhambra, 1983.
- Montemagno, B., *Le Rime dei due Buonaccorso da Montemagno*, ed. R. Spongano, Bolonia, Pàtron, 1970.
- Moore, R., *Toward a Chronology of Quevedo's Poetry*, Frederickton, York Press, 1977.
- Oliver, J. M., *Comentarios a la poesía de Quevedo*, Madrid, Sena, 1984.
- Petrarca, F., *Canzoniere*, ed. M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.
- Pozuelo Yvancos, J. M., *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1979.
- Profeti, M. G., *Quevedo: la scrittura e il corpo*, Roma, Bulzoni, 1984.
- Olivares, J., *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1995.
- Quevedo y Villegas, F. de, *Obra poética*, ed. J. M. Bleuca, Madrid, Castalia, 1969.

- Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía original completa*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.
- Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía varia*, ed. J. O. Crosby, Cátedra, Madrid 1981.
- Quevedo y Villegas, F. de, *Un Heráclito cristiano. Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.
- Rico, F., «A falta de epílogo» en *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 269-300.
- Rousset, J., *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, José Corti, 1988.
- Serés, G., *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.
- Smith, P. J., *Quevedo on Parnassus. Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric*, London, The Modern Humanities Research Ass., 1987.
- Strozzi il Vecchio, G. G., *Madrigali*, ed. L. Sorrento, Estrasburgo, Heitz («Bibliotheca Romanica»), 1909.
- Strozzi, *Madrigali inediti*, ed. M. Ariani, Urbino, Argalía, 1975.
- Walters, D. G., *Francisco de Quevedo Love Poet*, Cardiff, University of Wales Press, 1985.

