

## UN SONETO DE QUEVEDO Y SUS VARIANTES

Ascensión Rivas Hernández  
Universidad de Salamanca

En las "Previsiones al lector" que abren *El Parnaso español*<sup>1</sup> el humanista Iusepe Antonio González de Salas se refería a la escasa labor de corrección de Quevedo sobre sus poemas: "Fácil le tuvo [el espíritu], ígneo y arrebatado, y por esa ocasión no pocas veces se resistió a la enmendación y a la lima, remitiendo ese estudio a otra sazón y mejor ocio"<sup>2</sup>. Sin embargo, tanto James O. Crosby<sup>3</sup> como J. M. Blecua han demostrado que don Francisco pulió su obra mucho más de lo que asegura el primer editor. En este sentido, el crítico español comenta así las palabras de González de Salas: "(...) nuestro gran poeta, lejos de tener aquel espíritu 'ígneo y arrebatado' que le impedía la labor de 'enmendación y lima', (...) fue un exquisito trabajador, sólo comparable con un fray Luis de León o con su enemigo Góngora, o quizá superior"<sup>4</sup>. En efecto, una somera lectura de las distintas versiones de los poemas prueba fehacientemente la, en muchos casos, esmerada corrección a la que Quevedo se entregaba en sus textos. Con el fin de demostrar esta afirmación, hemos partido de la magnífica edición de Blecua, que nos permite observar conjuntamente la composición y sus variantes, lo que simplifica de forma notoria un trabajo como el que nos proponemos iniciar. De los numerosos poemas recogidos en el libro citado, hemos seleccionado para nuestro estudio el que lleva el número 444, cuyo título reza así: "Padece ardiendo y llorando sin que le remedie

1.- La primera edición vio la luz en Madrid, el año de 1648. La obra se reimprimió al año siguiente en Zaragoza con numerosas erratas y la ausencia de cuatro sonetos y de muchas de las notas de González de Salas.

2.- Recogido en J. M. Blecua, *Francisco de Quevedo. Obra poética* (3 vols.), Madrid, Castalia, 1969, vol. I, p. 91.

3.- Fundamentalmente en *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967.

4.- J. M. Blecua, op. cit., pp. XXIV-XXV.

la oposición de las contrarias calidades". Se trata de un soneto que cuenta con tres versiones: una impresa –en adelante (A)–, que apareció en la edición y en la reimpresión de *El Parnaso español* (266b y 189b, respectivamente), y dos manuscritas –en adelante (B) y (C)–. Esta última fue recogida en el *Cancionero Antequerano* (I, f. 122)<sup>5</sup>, y la variante (B), muy cercana a ella, pertenece al manuscrito número 4117 de la Biblioteca Nacional de Madrid (f. 352v)<sup>6</sup>. El poema seleccionado permite una doble visión del trabajo de Quevedo: por una parte, la corrección específica de términos y formas gramaticales en los manuscritos y, por otra, la transformación de éstos en la versión impresa, mucho más perfecta y compleja.

Desde el punto de vista del contenido, nos encontramos ante un soneto de corte petrarquista en el que se recoge el tema de la oposición entre dos contrarios: el fuego y el agua. J. G. Fucilla anota el influjo sobre el mismo de una composición de Sannazaro, ya observada por González de Salas, al tiempo que alude a otro modelo señalado no sin error, pues la composición quevediana no contiene reflejos de la balada IV de *Il Canzoniere*, como sugiere Fucilla siguiendo, al parecer, a Carlo Consiglio, sino de la III<sup>7</sup>.

El influjo del poema de Sannazaro es evidente, tanto que las dos estrofas iniciales coinciden plenamente con sus respectivas del soneto de Quevedo: en la primera se alude al asombro que causa el abundante llanto del sujeto lírico en los demás ("tú" en la obra de Sannazaro), y en la segunda el propio sujeto lírico muestra su extrañeza ante el hecho de que el fuego del amor, que abrasa sus entrañas, no le haya transformado en cenizas<sup>8</sup>. Por lo que respecta a la balada III de Petrarca, la semejanza entre ésta y el soneto de Quevedo reside fundamentalmente en el asunto mismo de la lucha entre contrarios, recogido de forma expresa en los versos 13 y 14:

Amor, avegna mi sia tardi acorto,  
vól che tra duo contraî mi distempre<sup>9</sup>.

A continuación, y como punto de partida para nuestro análisis, anotamos el soneto número 444 de la edición de Blecua y sus dos variantes:

5.- Se trata del *Cancionero* de la Biblioteca de la Caja de Ahorros de Antequera, una antología en tres volúmenes recopilada por don Ignacio de Toledo y Godoy entre 1627 y 1628. En ella se recogen poemas de Góngora, Martín de la Plaza, Argensolas, etc. El tomo I, al que pertenece el soneto que vamos a analizar, es del año 1627.

6.- Manuscrito con letra del siglo XVII que contiene romances, letrillas y poemas, entre otros, de Cairasco, Góngora, Lope y Conde de Salinas.

7.- Carlo Consiglio: "El poema de Lisi y su petrarquismo", en *Homenaje a Quevedo en su centenario, 1645-1945*, Valencia, 1946, p. 81. Citamos por J. G. Fucilla, "Estudios sobre el petrarquismo en España", Madrid, *Revista de Filología Española*, anejo LXXII, C.S.I.C., 1960, p. 195.

8.- Compárense estas estrofas con sus correspondientes en el soneto de Quevedo reproducido más adelante:

Miraris, liquidum cur non dissolvor in amnem,  
Cum nunquam siccas cogar habere genas.  
Miror ego, in tenuis potius non isse fauillas,  
Assidue carpant cum mea corda faces.

J. Sannazarii, *Opera omnia latine scripta*, Biblioteca Nacional de Madrid, R. 34713.

9.- F. Petrarca: *Il Canzoniere*, Bietti, 1966, p. 118.

## UN SONETO DE QUEVEDO Y SUS VARIANTES

### TEXTO (A)

#### PADECE ARDIENDO Y LLORANDO SIN QUE LE REMEDIE LA OPOSICIÓN DE LAS CONTRARIAS CALIDADES

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.

5 Pero mi corazón arde admirado .

## VARIANTES DEL TEXTO (C) RESPECTO DEL TEXTO (B)

- 4 y en lágrimas ardientes destilado
- 5 Mas yo
- 7 en cenizas
- 8 o transformado
- 9 Pues ya en mi amor
- 12 de paz se
- 14 me matan

J. M. Blecua<sup>10</sup> señala que las variantes (B) y (C) del soneto están claramente emparentadas entre sí, frente a la versión del impreso. Además, continúa, el texto (C) es anterior a (B), y ambos preceden claramente a (A)<sup>11</sup>. En efecto, las diferencias entre los dos poemas manuscritos son, salvo en un caso, de orden gramatical, lo que indica, según trataremos de mostrar, que, por medio de los cambios, el autor pretendía eliminar errores y depurar la obra. Sin embargo, el texto (A) es muy diferente: en él se mantiene lo fundamental del mensaje, estructurado, además, de igual modo que en las versiones anteriores (idéntico contenido de cada una de las estrofas correspondientes del soneto (A) respecto de los sonetos (B) y (C)). Lo que cambia, entonces, es el modo de transmitir ese mensaje. En este sentido, la versión (A) se revela como la más perfecta de las tres, aquella que cuenta con la expresión más aquilatada y con los mejores hallazgos estilísticos.

La primera variante de los sonetos manuscritos se produce en el cuarteto inicial, donde la forma “destilado” del texto (C) ha dado paso a “desatado” en (B). Nos encontramos ante la única corrección léxica que tiene lugar en la versión de (B). En una aproximación superficial, parece que es mayor la congruencia del soneto (C), dado que el vocablo “destilado” está claramente emparentado con los términos que, en la primera estrofa, pertenecen al campo semántico de **agua**: “llorar”, “agua”, “fuente” y “lágrimas”. Sin embargo, el *Diccionario de Autoridades* ofrece una definición de “desatar”, aplicable al texto, en la que, de igual modo, se recoge la relación con el **agua** que aparentemente se había perdido al producirse el trueque entre ambos verbos: “Vale también liquidar, desleír ú derretir un cuerpo denso en algún líquido confundiendo con él”. Este uso de “desatar”, además, está documentado en otros poemas del autor, como en el número 29 de la edición de Blecua: “Salíme al campo, vi que el sol bebía / los arroyos del yelo *desatados*” (vv. 5-6). Lo mismo cabría decir de los textos 203 (“Seca con el calor, amas el yelo / y presa con el yelo, los calores. / Confieso que su lumbre te *desata* / de cárcel transparente”, vv. 17-20) y 204 (“La mano que *desata* / tu vida de las venas”, vv. 82-83). Volviendo al poema 444, frente a la versión de (C), en la que había que interpretar que el *yo* mana, como un líquido, gota a gota de sí mismo, la versión de (B) cambia el sentido de la hipérbole, mejorándolo y haciéndolo más claro. En este caso, el texto refleja la posibilidad de que, por acción de tantas lágrimas, el sujeto lírico se derrita en ellas como el hielo en el agua. Por otra parte, a la ambigüedad introducida por el término “destilar” en el significado del cuarteto hay que añadir la falta sintáctica que supone el empleo de la preposición “en” con el mismo, incorrección que desaparece cuando se sustituye este

10.- Op. cit., p. 640.

11.- A la misma conclusión llega Marie Roig Miranda en *Les sonnets de Quevedo*, Presses Universitaires de Nancy, 1989, pp. 378-380.

verbo por "desatar". Desde el punto de vista semántico, además, "desatar" introduce en el texto un nuevo significado, del que está exento el término "destilar", referido al movimiento impetuoso del sujeto lírico que, a causa de la profunda desesperación que le aqueja, prorrumpe en abundante llanto. Se internan, así, en el poema connotaciones de violencia, de movimiento espasmódico y febril, lo que intensifica aún más el sentimiento de dolor en el que vive el "yo". Finalmente, hay una razón que, si no definitiva, sí es coadyuvante con las otras: nos referimos a los afectos de Quevedo hacia los términos, pues mientras "destilar" apenas es utilizado por el autor en sus poemas, "desatar" aparece en los mismos con una mayor frecuencia<sup>12</sup>.

Las restantes diferencias entre los textos (B) y (C) son de orden gramatical. Ello prueba la estrecha relación entre los dos manuscritos y el interés de Quevedo por pulir los textos, a pesar de la opinión contraria de González de Salas. Así, frente al "mas yo me espanto" del verso 5 en la versión (C) encontramos "Y yo me espanto" en el manuscrito (B). El trueque de la conjunción adversativa por la copulativa no afecta, en absoluto, a la métrica, por lo que el resto del verso implicado se mantiene intacto. Los cuartetos describen la situación del sujeto lírico en un doble plano: externo ("los que me ven") e interno ("yo"). La visión que se ofrece, pues, en la primera estrofa es más superficial, epidérmica, basada en el abundante llanto que derrama el "yo". Por el contrario, en el segundo cuarteto el sujeto lírico, que se desdobra en observador y observado para abrirnos su interior, nos muestra la causa del llanto, que no es otra que el intenso amor que abraza sus entrañas. Esta visión escalonada se presenta en el soneto (B) de un modo acumulativo, por medio de la conjunción copulativa. Sin embargo, tanto en (C) como en (A) el poeta ha optado por la partícula adversativa. La diferencia entre ambas posibilidades es mínima, y está concentrada en el terreno gramatical. En los dos casos, lo más relevante consiste en ofrecer la doble visión del "yo", lo que se consigue independientemente del nexos que une las estrofas.

Por otra parte, en el verso 9 del manuscrito de la Biblioteca Nacional (B) se recupera el uso de la conjunción adversativa, mientras en el texto de (C) la partícula que introduce el mismo verso tiene un valor ambiguo, entre consecutivo y enfático. De ahí que al eliminarse ese "pues ya" del primer manuscrito desaparezca del segundo la indeterminación aludida. Además, el uso de la forma adversativa cobra un nuevo valor en (B), pues refuerza la oposición entre los cuartetos y los tercetos. Frente al carácter descriptivo de los ocho primeros versos y su contenido netamente diferenciado<sup>13</sup> por la pertenencia de los términos integrantes a dos campos semánticos distintos, a partir del verso 9 principia un nuevo discurso: el de la lucha entre contrarios que se libra en el interior del sujeto lírico. Ésta es la razón de que el nexos adversativo cuente aquí con una motivación especial.

Finalmente, y para concluir la explicación de los trueques en el primer verso de los tercetos, el cambio de la preposición revela también el interés del poeta por aclarar la expresión. De nuevo el uso de "en" en el texto de (C) resultaba ambiguo, por no hablar de la acumulación, tal vez excesiva, de esta partícula en el manuscrito primitivo. Frente a ello, con el empleo de la preposición "de" en el soneto (B), además de eliminarse una de las partículas

12.- Para determinar la frecuencia de uso de los diversos vocablos, v. S. Fernández Mosquera y A. Azañstre Galiana, *Índices de la poesía de Quevedo*, Barcelona, PPU, 1993.

13.- Tan sólo un término en el primer cuarteto ("ardientes") anticipa el mensaje del segundo en las versiones manuscritas.

repetidas, desaparece la ambigüedad, ya que en el texto, y a pesar del hipérbaton, se hace palmario que “de mi amor” es un complemento de “llamas”. Así pues, la secuencia, en su orden lógico, sería “llamas de mi amor”, con lo que aparece explícito el contenido de la metáfora. Finalmente, y como bien señala M. Roig<sup>14</sup>, la desaparición del adverbio “ya” aleja el amor del sujeto lírico de una cronología concreta y lo sitúa en el campo de lo absoluto.

Retrocedamos al segundo cuarteto para tratar de explicar otra variante. En el verso 7 del texto (C) encontramos la forma “reducido en cenizas”, y frente a ello, en el soneto (B), lo que hallamos es “reducido a cenizas”. Se trata de un cambio de preposiciones motivado por la corrección de un error en el régimen del verbo, hecho que una vez más demuestra el cuidado de Quevedo en la elaboración del poema. En este mismo sentido hay que interpretar el trueque que se produce en el verso 12 –ya en el segundo terceto– entre las preposiciones “de” y “con”, que ajusta la expresión a las normas sintácticas. Volviendo de nuevo a la tercera estrofa, el cambio de la conjunción adversativa “o” por la copulativa “y” en el verso 8 deshace la confusión fónica a la que dan lugar dos vocales seguidas con el mismo timbre. Al mismo tiempo, produce una diferenciación neta con el principio del verso, que se inicia con otra partícula de idéntico valor, y, en palabras de M. Roig, “crée une impression d’accumulation plus intense dans les participes passés”<sup>15</sup>.

En el verso 14 hay una nueva variante<sup>16</sup>; frente a “entrambos no me matan” de (C) encontramos “entrambos no se matan” en (B). Aunque el uso del poliptoton concentra la expresión, tanto ésta como el contenido mejoran en el texto de (B), donde se entiende de forma clara el contraste entre opuestos que pretende transmitir el poeta, a la vez que desaparece la paradoja de la versión (C) (“por matarme (...) no me matan”).

Según acabamos de mostrar, las diferencias entre las formas manuscritas del soneto son, fundamentalmente, de orden gramatical, y consisten en la sustitución de un término por otro. Sin embargo, en el texto impreso los cambios son tan acusados que, salvo en el segundo terceto, sólo se mantiene inalterada la sustancia del contenido. Ya en los cuartetos, el tono es menos dramático y tosco. Han desaparecido verbos como “espantar” (versos 2 y 4 de (B) y (C)); “desatar” (verso 4 de (B)), que, como señalamos con anterioridad, había sustituido previamente a “destilar” (verso 4 de (C)), e, incluso, “abrasar” (verso 5 de (B) y (C)). En su lugar encontramos “admirar” (versos 3 y 5 de (A)), “derramar” (verso 4 de (A)) y “arder” (verso 5 de (A)), términos que ofrecen el mismo contenido de un modo más matizado y moderado. Pero la mejora en la calidad expresiva del texto tiene otras formas de manifestarse: del soneto que Blecua considera definitivo está ausente la reiteración de palabras (“ven” / “viendo”, versos 1 y 2 de (B) y (C)), que restaba colorido a la estrofa y la vaciaba de significado; tampoco encontramos ya la presencia de rimas del tipo “vertido” / “convertido” (versos 2 y 3 de (B) y (C)), basada en la repetición íntegra del primer término, lo que transmitía una evidente sensación de pobreza; de igual modo, desaparecen en ambos cuartetos términos como “agua” y “fuego” (versos 2 y 6 de las versiones (B) y (C)), menos motivados desde el punto de vista estilístico que los utilizados en (A).

14.- Op. cit., p. 380.

15.- *Ibid.*

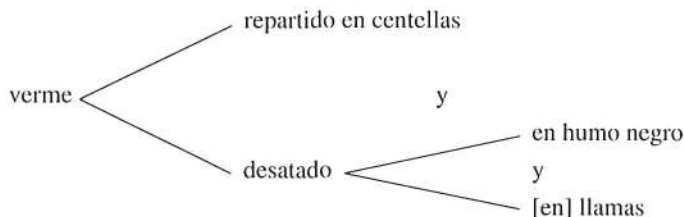
16.- En el texto de Blecua hay una errata: al enumerar las diferencias de (C) aparece la letra B al lado de la variante del verso 14: “me matan B” (sic). Debería decir “me matan C”.

## UN SONETO DE QUEVEDO Y SUS VARIANTES

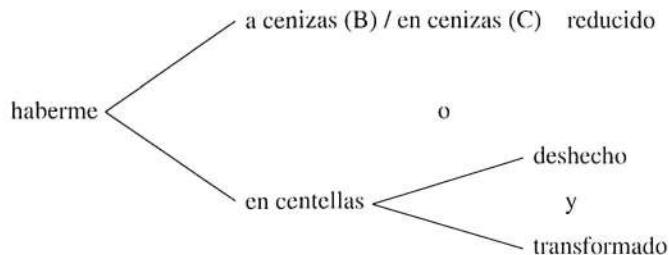
Por otra parte, en el verso 1 del soneto impreso encontramos una palabra que no sustituye a ninguna otra. Se presenta, entonces, por primera vez y ello le confiere un valor especial: está ahí no porque mejora a una previa, sino porque Quevedo la ha seleccionado del limbo de los vocablos no usados en las versiones anteriores. En los textos (B) y (C), el sujeto lírico aparecía "lastimado", calificación válida para la acción y la causa del llanto. Sin embargo, en el soneto (A) nos encontramos con el adjetivo "ciego", referido a la consecuencia del mismo llanto. El contenido del primer término se encuentra implícito en cada una de las alusiones al "llorar" del cuarteto, por lo que no añade nada nuevo al mismo. Sin embargo, el vocablo "ciego" introduce una serie de connotaciones que enriquecen el mensaje. En primer lugar, alude, obviamente, a los ojos del sujeto lírico, irritados por el llanto, anegados en lágrimas. Pero, además de este significado, "ciego" se dice que es el amor, y no sólo porque une a personas dispares, sino también porque es un sentimiento que no atiende a razones, que a menudo se desarrolla alejado de toda lógica. En este sentido, ajeno a la razón es el suceso que tiene lugar en el interior del sujeto lírico, donde el fuego y el agua, de natural enemigos, se alían contra él. Se establece, así, una relación entre el primer cuarteto y los tercetos, una forma de anticipación sobre el final del soneto. Pero, además, el término "ciego" se refiere al estado del sujeto lírico por acción del amor: esa fuerza abrasadora ofusca la razón de los hombres, les ciega, impidiéndoles pensar y obrar de modo recto; así, desde que anida en el ser humano, obstruye los conductos de la lógica y hace aparecer en el hombre sentimientos desatados (representados en las "llamas" del segundo cuarteto) que se manifiestan en un llanto que nunca debió abandonar el ámbito privado. Además, con el uso de esta palabra se consigue aislar al sujeto ("ciego") de los otros ("que me ven"), de modo que se subraya su absoluta singularidad.

Por otra parte, las estructuras bimembres, algunas ya presentes en las versiones (B) y (C), se hacen más abundantes y cobran mayor calidad en el soneto impreso. Así, la ausencia de encabalgamiento entre los versos 3 y 4 de los manuscritos disimula notablemente el esquema binario. Sin embargo, las comas en los mismos versos del poema (A) aíslan la frase e introducen allí el encabalgamiento abrupto. De este modo, el valor que la construcción "en fuentes dividido" / "o en lluvias" cobra en la versión (A) es muy destacado si tenemos en cuenta la posición del término "dividido", a modo de fiel de la balanza entre sus dos complementos, como eje de una perfecta simetría constructiva. Pero, además, también hay que tener presente el significado de la palabra "dividido", así como el hecho de que el poeta la ha situado al final del verso, abriendo el encabalgamiento, en el punto justo donde se rompe la línea, donde se divide, por lo tanto, la frase y se reparten sus dos miembros entre uno y otro verso.

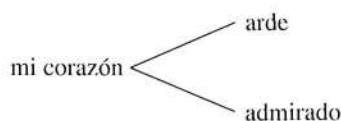
Estos esquemas binarios se extienden a lo largo de toda la versión (A) del soneto. Así, en el segundo cuarteto encontramos la fórmula



donde el carácter dual queda intensificado por la repetición, según se observa, de un modo claro, en el esquema propuesto. No obstante, dicha estructura no es exclusiva del texto impreso, y para confirmarlo basta observar cómo se resuelven los mismos versos en los sonetos manuscritos:



Sin embargo, la doble estructura bimembre será precedida de otra más simple en la versión (A):



La explicación de ambos términos (de por qué el corazón “arde” y, a la vez, está “admirado”) se nos ofrece, respectivamente, en el verso 6 y en los versos 7 y 8 del mismo texto (A), por lo que la primera estructura anotada aclara el contenido del término “admirado”. De cualquier modo, sorprende considerablemente la contradicción que se transmite en este segundo cuarteto: si, por una parte, el corazón del sujeto lírico “arde” encendido en las llamas de Lisi (verso 6), por otra, el mismo sujeto lírico está sorprendido de no haberse repartido en centellas y desatado en humo y en llamas. ¿Cómo es posible que algo arda sin ser llamas y sin transformarse en humo? La expresión se ha concentrado al máximo en la versión (A) del soneto: la contradicción señalada acuña, por primera vez en el texto, el espíritu de lucha entre opuestos que se desarrollará en los tercetos de un modo más neto. Sin embargo, esto no sucede en las versiones manuscritas, donde la extrañeza del sujeto lírico (se espanta de no haberse reducido a cenizas ni transformado en centellas, a pesar de estar encendido) no se halla sujeta a contradicción.

Una nueva diferencia entre los sonetos manuscritos y el impreso se centra en los nexos interestróficos, que están presentes en los textos (B) y (C) y ausentes, salvo la partícula adversativa del verso 5 ya analizada, en el soneto (A). La existencia de palabras con contenido gramatical en las versiones manuscritas revela primeros estadios de redacción, donde la expresión netamente poética está todavía poco pulida. Contrariamente, en la versión impresa Quevedo demuestra haber hallado fórmulas que permiten prescindir de los nexos. De ahí que el poema gane en concentración semántica.

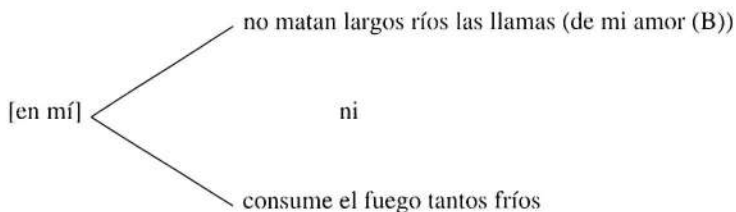


## UN SONETO DE QUEVEDO Y SUS VARIANTES

En los tercetos asistimos, respectivamente, a contemplar la situación en el campo de batalla, donde se produce la lucha entre los contrarios, y a observar la conclusión del soneto. La descripción de la lucha en el texto (A) tiene lugar por medio de una nueva estructura bimembre:



Como ya había ocurrido con anterioridad, en los textos de (B) y (C) hallamos una estructura semejante e idéntico paralelismo en la expresión sintáctica:



Sin embargo, en la versión (A) aparece un esquema binario nuevo, el que corresponde a los adjetivos que califican a "ríos". Otras diferencias notables aparecen en el plano semántico: como ya había sucedido en los cuartetos, aquí la expresión se dulcifica gracias al cambio del verbo "matar" de (B) y (C) por "vencer" de (A); además, el término "defender", presente en esta última versión, pertenece al mismo campo semántico, por lo que la coherencia léxica del terceto resulta mucho más acusada. De otro lado, la primera frase tiene una mayor concentración significativa y expresiva en el texto final, no sólo por la doble adjetivación, sino también por el uso de un único vocablo ("incendios") para significar lo que en (B) se hace por medio de cinco ("las llamas de mi amor") y en (C), más cercano a (A) en este sentido, por medio de dos ("las llamas"). De cualquier modo, tanto la intensidad semántica del término "incendios" como la universalidad de que goza, gracias a la ausencia de una palabra que lo presente, consiguen aumentar la calidad de la versión (A).

Por lo que respecta a la segunda parte del esquema, en ella las versiones manuscritas introducían un concepto que ha desaparecido en su formulación expresa (no implícitamente, según veremos más adelante) del texto (A): nos referimos a ese "fríos" del verso 11, que representa los desdenes de la amada. Además, el soneto (A) ha sido perfeccionado, desde el

punto de vista semántico, debido a la mayor coherencia que aporta el término “defender”, ya señalada, y a la mayor concentración significativa. Eliminado el concepto del desdén, todo el interés del terceto se centra en poner de manifiesto la lucha entre el agua y el fuego, por lo que la estructura bimembre mencionada tiene en la versión impresa un neto carácter intensificador. En este mismo sentido hay que interpretar la doble prosopopeya del texto (A) frente a la simple de las variantes (B) y (C).

Cada uno de los cuartetos del soneto (A) representa un ámbito cerrado, en el sentido de que los elementos opuestos y sus afines no aparecen luchando entre sí. Contrariamente, los tercetos suponen la presencia del combate, según anotamos con anterioridad. En el primero de ellos se observan verbos de acción que pertenecen, además, al campo semántico de la lucha: “vencer” (verso 9), “maltratar” (verso 10) y “defenderse” (verso 11). En este terceto inicial asistimos al pleno fragor de la batalla, al combate desesperado que los dos contrarios entablan dentro del “yo” sin que uno de ellos (el agua) consiga vencer al otro (el fuego). Se trata de una lucha desigual (a pesar de la abundancia, el agua no se basta para domeñar al fuego) y un tanto extraña, según veremos a continuación. Hemos señalado ya que el fuego es la metáfora del amor. Nos encontramos ante la herencia petrarquista sabiamente recogida por Quevedo. En la balada III de *Il Canzoniere* aparecen también las metáforas ígneas para representar el sentimiento amoroso:

Quel foco ch' i' pensai che fosse spento

(...)

fiamma e martir ne l'anima rinfresca.

Más adelante se oponen, además, los dos contrarios de forma expresa:

Qual foco non avrían già spento e morto  
l'onde che gli occhi tristi versan sempre?<sup>17</sup>

También es abundante esta imagen en los poemas de Quevedo dedicados a Lisi, de los que forma parte el soneto que estamos analizando. Baste recordar el texto 458 de la edición de Blecua, donde se habla expresamente de “la llama de mi amor” (verso 9), o los sonetos 460 y 489, que cuentan con sendas estrofas tejidas sobre metáforas ígneas:

Llevara yo en el alma adonde fuese  
el fuego en que me abraso, y guardaría  
su llama fiel en la ceniza fría  
en el mismo sepulcro en que durmiese.

<sup>17</sup>. F. Petrarca, op. cit., p. 118.

## UN SONETO DE QUEVEDO Y SUS VARIANTES

Yo soy ceniza que sobró a la llama;  
nada dejó por consumir el fuego  
que en amoroso incendio se derrama.

Tanto en estos sonetos como en el que estamos comentando, el contenido de la metáfora es obvio: "amor" es el término real y "fuego" el imaginario. No existe, además, ningún paso intermedio entre ambos, sino que uno representa a otro directamente. Sin embargo, el desarrollo de la segunda metáfora en el soneto 444 no es tan simple. En ella, el término imaginario es "agua", y detrás del mismo hay una serie de conceptos y términos vinculados entre sí: el "desdén" de la amada causa un "dolor" en el sujeto lírico que le produce el "llanto". El esquema, pues, de ambas metáforas sería el siguiente:



Parece claro, entonces, que el valor de estas dos figuras no es el mismo dentro del soneto. De ahí que, conceptualmente, se trate de una lucha extraña y desigual: a veces la oposición se establece entre los valores explícitos de los términos imaginarios ("fuego" y "agua"), pero otras el combate se entabla entre el único contenido metafórico de "fuego" y alguno de los que se encuentran en el proceso metafórico de "agua", lo que hace que la lucha resulte desequilibrada.

De este complejo juego conceptual se desprende, una vez más, que el texto impreso gana en concentración semántica a los sonetos manuscritos. En efecto, como señalábamos líneas arriba, las versiones (B) y (C) aluden de forma expresa a los desdenes de la amada por medio del término "fríos" del verso 11, en ambos casos. Frente a ello, el soneto (A) ha eliminado esa referencia explícita, aunque, según acabamos de mostrar, la mantiene implícitamente en la causa última del "llanto".

El segundo terceto es perfectamente reconocible en las tres versiones, pues la diversidad consiste bien en la sustitución de un término por otro, bien en el cambio de lugar entre las palabras. Ya hemos señalado el trueque de las preposiciones "de" / "con" en los textos manuscritos, del que sale perfeccionada la expresión. En el soneto (A), no obstante, las diferencias son más cuantiosas: de una parte, ha desaparecido el nexos inicial; de otra, los sustantivos "agua" y "fuego" (verso 12) han variado en el uso del artículo: el primero va precedido de un determinante femenino (tenía forma "el" en (B) y (C)), y el segundo, de otro masculino (carecía del mismo en (B) y (C)); además, la forma "de paz se tratan" (C), que se convirtió en "con paz se tratan" (B), se ha transformado, de un modo definitivo, en "de paces tratan" (todas ellas en el verso 12); finalmente, "los dos" de (A) ha sustituido a "entrambos" de (B) y (C) en el verso 14, al tiempo que se han producido cambios en el lugar que ocupan las palabras en ese mismo verso. Tanto el uso que se hace de los artículos como el trueque de "entrambos" por "los dos" realzan aún más la oposición, concentrada en la estrofa final. A ello contribuye también la presencia de términos antitéticos en la misma, como "agua" y "fuego", que representan por antonomasia la oposición a lo largo del soneto, "tratar de paces" y "matar", "amigos" y "contrarios", y, finalmente, "matarme" y "no se matan". El terceto que cierra la composición ofrece, por lo tanto, el tema que anima el espíritu de la

misma, tema que coincide con el título que González de Salas antepuso a la versión de *El Parnaso español* (*Padece ardiendo y llorando sin que le remedie la oposición de las contrarias calidades*) con la finalidad, según sus propias palabras, de que “ayude[n] (...) su inteligencia y la facilite[n], sin que descaezca[n] y entibie[n] el vigor del concepto y de la sentencia, dando de ella anteriormente noticia (...)”<sup>18</sup>.

Tras el análisis de las variantes, nuestra opinión, con respecto al orden cronológico de los textos, coincide con la de J. M. Blecua y M. Roig<sup>19</sup>: el soneto (C) es el más antiguo, y a él le siguen, consecutivamente en el tiempo, (B) y (A).

En efecto, los poemas (C) y (B) están emparentados entre sí y, de ellos, (C) precede claramente a (B), lo que se observa en el hecho palmario de que en (B) se corrigen errores gramaticales que aparecían en (C). El soneto (A), por su parte, es el más perfecto de los tres, como lo demuestran, entre otros, los siguientes hallazgos expresivos y estilísticos: el término “ciego”, que enriquece connotativamente el texto; la presencia de “dividido”, cuya posición al final del verso, significativa en sí misma, da origen a una perfecta simetría sintáctica; la sustitución de “agua” (2B) y “fuego” (6B) por “lágrimas y llamas”, menos explícitos y, por lo tanto, más motivados estilísticamente; la concentración expresiva de “incendios” frente a “las llamas de mi amor”; la referencia implícita a los desdenes de la amada (lo que supone una mayor opacidad significativa) frente al explícito “fríos” de (B) y (C); la mayor coherencia semántica; la ausencia de reiteraciones (“ven” / “viendo”) o de rimas fáciles (“vertido” / “convertido”), presentes ambas en (B) y (C); el reforzamiento de la oposición en la estrofa final, etcétera. Estas mejoras de (A) con respecto a los otros dos poemas, así como el hecho de que (C) precede a (B), nos inclinan a pensar que la de *El Parnaso español* es la última versión que salió de la pluma de Quevedo. A pesar de todo, sin embargo, no debemos desdeñar la calidad del texto (B), evidente en una simple lectura del mismo.

De otro lado y en relación con el punto de partida de nuestro análisis, el estudio de estos tres sonetos evidencia un esmerado trabajo de Quevedo, corrigiendo errores y puliendo la expresión hasta conseguir el producto más perfecto. Por ello, una vez más asentimos ante las palabras de Blecua cuando, frente a González de Salas, afirma la labor de enmendación y lima del poeta sobre sus textos.

18.- De las “Previsiones al lector” de González de Salas en su edición de *El Parnaso español*, recogido por J. M. Blecua, op. cit., p. 94.

19.- J. M. Blecua, op. cit., p. 640; M. Roig, op. cit., pp. 378-381.