

MARIA DEL CARMEN GARZA RAMOS

LA METAFORA DEL FUEGO Y DEL AGUA:  
APROXIMACION AL QUEHACER POETICO ESPAÑOL  
DEL RENACIMIENTO Y DEL BARROCO.



T E S I S  
PARA OPTAR AL TITULO DE  
LICENCIADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

1 9 6 6



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Í N D I C E .

Introducción	p. I
Hero y Leandro: La vida entre la realidad y la metáfora.	1
El fuego y el agua en una mística profana.	19
La hipérbole barroca del fuego y del mar de amor.	28
El amante, víctima de los elementos.	43
Fuego y agua: conflictos y alianzas.	59
La mariposa, amante del fuego.	82
Recapitulación.	93
Bibliografía.	103

## I N T R O D U C C I Ó N .

El Renacimiento, que conmovió la estructura vital del hombre europeo en todos sus aspectos, es una de las más profundas revoluciones que ha experimentado la literatura occidental. Durante varios siglos se va preparando en Italia, mediante un lento y gradual descubrimiento de los clásicos griegos y latinos. Trae consigo el estudio de los grandes sistemas de pensamiento y la valoración de las obras de arte, lo que determina la aparición de nuevos tipos de hombre: eruditos y humanistas, que se acercan con un entusiasmo ansioso hacia la valoración de la cultura y del hombre en sí mismo; se basa además en la evolución poética del dolce stil nuovo que debió mucho a los provenzales, y tiene como primer brote la obra de Dante, producto maduro de la Edad Media pero con un despertar hacia las nuevas corrientes, logra con Petrarca y Boccaccio las primeras manifestaciones plenamente logradas del espíritu que se lanza a nuevas aventuras, y llega a fines del siglo XV a un gran momento de esplendor y de irradiación por Europa.

En el campo de la poesía, es Petrarca -o la escuela de Petrarca- quien representa mejor la confluencia de todas estas innovaciones que revitalizan el mundo de la antigüedad y lo interpretan con una nueva sensibilidad. Los países europeos tomaron de Italia su impulso renacentista y procuraron, como dice Ronsard, "saquear la ciudad romana y el templo

19

délfico", (1) es decir, realizar obras que, tomando como modelo a las antiguas, tuvieran tanta belleza como ellas. En parte los países europeos imitaron lo italiano, pero también se propusieron seguir su ejemplo y hacer, por sí mismos, descubrimientos análogos. El resultado fue un cambio radical, hecho de hallazgos y revelaciones.

Uno de los temas que pueden servir para ver cómo confluyen en España la tradición clásica y el pensamiento y la sensibilidad renacentista italiana, es el tema de la muerte de amor en el fuego y en el agua, uno de aquellos en los que se puede ver cómo se sintetizan estas actitudes nuevas.

La corriente petrarquista italiana lleva a la poesía española nuevos temas, nuevas formas métricas, y principalmente una nueva ideología y una nueva sensibilidad. Con ella se instaura una concepción del amor que tiene sus orígenes en la lírica provenzal.

La poesía de los trovadores fue adoptada en Italia por la escuela poética siciliana, de la que deriva el  Dolce stil nuovo, el cual se transforma fundamentalmente con Petrarca. La poesía del Canzoniere de Petrarca, llena de joyas poéticas, crea en Italia la corriente del petrarquismo, cuyos máximos representantes son Tasso y Ariosto, y de ahí llega a España, con una enorme cantidad de recursos que comprenden tanto las posibilidades de aprovechamiento poético de los modelos temáticos y formales, como una serie de esquemas re-

(1) Gilbert Highet, La tradición clásica, t. I, México, 1954, p. 367.

tóricos que se van haciendo más y más convencionales, lastre que lleva consigo toda moda y toda escuela. El petrarquismo, revivificado en España, crea escuela y da origen a dos tipos de poesía: la poesía espontánea, auténtica, rejuvenecida por la sangre nueva, y la poesía convencional, artificiosa y sin inspiración. (Dos tipos de poesía porque, fatalmente, siempre hubo y habrá verdaderos y falsos poetas).

La lírica provenzal había influido directamente en España en la poesía de los cancioneros, a través de la lírica gallego-portuguesa, y dejado su huella en la expresión del rendimiento amoroso ante la mujer.

Entre los profundos cambios vitales que trajo consigo el Renacimiento, se encuentra la revaloración del mundo mitológico greco-latino. El poeta adopta ante este mundo una nueva actitud: ya no lo reduce a apólogo o moraleja, como ocurrió durante la Edad Media, sino que profundiza en su sentido poético. Horacio, Virgilio y Ovidio van a ser los modelos que se traducen, que se imitan, que se glosan. Aparece un mundo distinto, irreal, atemporal, un mundo de convención literaria en el que no hay ni el reflejo directo de la realidad ni el divorcio total, y donde se idealizan los aspectos de la vida revistiéndose de fantasía poética. El único núcleo de acontecimientos es el de las emociones, y dentro de ellas, todo es exquisito, noble, gracioso. El hombre proyecta su triste experiencia sobre un plano ideal, que le devuelve una imagen depurada, estilizada. En cuanto a la ex-

presión amorosa, la frivolidad graciosa de Ovidio tiene una gran importancia en la integración de este mundo, que expresa un amor convencional.

La leyenda de Hero y Leandro, dos amantes que viven en este mundo poético, cuando es descrita por la sensibilidad de los poetas españoles del siglo XVI, une este ambiente de primavera mítica con el cálido sentimiento italiano que transforma el amor en fuego.

La célebre leyenda puede sintetizarse así:

En la ciudad de Sesto, en la costa europea del Helesponto, vivía Hero, y en la ciudad asiática de Abido, al otro lado del estrecho, habitaba Leandro. Se conocieron en una fiesta y, enamorados, juraron no dejar transcurrir un sólo día sin verse; todas las noches Leandro acudía, a nado, a visitar a su amante que, para guiarlo, encendía una antorcha en una torre a la orilla del mar. Una noche, la tormenta hace peligroso el mar, pero Leandro, impaciente por acudir a su cita, se enfrenta a la furia del estrecho y, con los ojos fijos en la luz que lo guía, lucha con todas sus fuerzas contra el embate de las olas, hasta que es vencido por ellas. Cuando Hero, desesperada por la ausencia de su amante, descubre su cuerpo en la playa, se arroja desde la torre y muere a su lado. /o

El fuego de amor de Leandro que se enfrenta a las olas da origen al tema de la muerte de amor en el fuego y en el agua. La visión del amor como fuego, al cual se opone el agua, representada primero por el mar y más tarde por las lá-

grimas del amante, corresponde a metáforas elementales, básicas, que es posible encontrar en diferentes pueblos y en diferentes literaturas.

Éste es el punto de partida del presente trabajo; el estudio de la oposición entre el fuego y el agua va a permitir hacer un corte histórico a través del Renacimiento y del Barroco español, lo que abre posibilidades de recorrer las manifestaciones del quehacer poético en dos direcciones: la "histórica" y la "crítica". Es decir, va a permitir estudiar el desarrollo y la evolución del tema y de sus recursos estilísticos, y apreciar los resultados. El presente estudio es fundamentalmente histórico, aunque al analizar el empleo del tema por un gran número de escritores, no es posible mantenerse sólo en el plano externo: a menudo habrá ocasión de advertir cómo ese tema se transforma en verdadera poesía, o cómo, por el contrario, se queda sólo en el empleo de tópicos tradicionales, acartonados y vacíos.

Por otra parte, será posible advertir cómo el ambiente en que se desenvuelve este tema literario no cambia sustancialmente en su paso del Renacimiento al Barroco: la concepción del mundo y del amor obedece al mismo esquema, y las modificaciones que sufre corresponden a los cambios de la sensibilidad. El Barroco, que todo lo aborrascó, que todo lo apasionó, recrea el tema y aprovecha otras posibilidades hasta entonces sin explotar, pero esta visión nueva, que somete todo a contrastes más violentos y a esquemas formales o

mentales más rígidos, si trae como consecuencia el agotamiento de aquella fuerza que le dio al ver la vida de manera distinta. también hace brotar nuevos esfuerzos por viviría.

Cuando los poetas crean siguiendo esquemas ya dados, más o menos estereotipados, su atención se fija en lo más eterno, por lo que es en este tipo de poesía donde se puede examinar mejor la evolución de los modos literarios, de los recursos retóricos y de la sensibilidad, reflejada en la forma. Con estos materiales surgirá lo íntimamente lírico, lo personal, lo original, cuando el poema sea capaz de transformarlos en algo vital.

De ninguna manera es completo el recorrido que he hecho por la poesía de los Siglos de Oro. He examinado un grupo más o menos numeroso de poemas escritos entre 1500 y 1700. Eso me ha permitido ver qué era lo común y lo que gustaba, dentro de toda la poesía escrita en ese tiempo, sin importar su calidad literaria. Muchos autores faltan porque no utilizan estos recursos en su obra, como es el caso de San Juan de la Cruz, o en cuanto a los poetas menores, porque no me encontré obras suyas con este tema, aunque tal vez lo hayan empleado. No he examinado el teatro y es indudable que en él se utiliza también la oposición entre fuego y agua capaces de crear la muerte. ¡Cómo suponer que Lope utilice este tema en su poesía y no en su teatro! Y Alarcón, Tirso de Molina, Calderón... ¡Cómo pensar que la poesía contemporánea y la inmediatamente posterior no esté fuertemente marcada por

## HERO Y LEANDRO:

## LA VIDA ENTRE LA REALIDAD Y LA METÁFORA.

El primer poema español que presenta el contraste entre fuego y agua es el soneto XXIX de Garcilaso:

Pasando el mar Leandro el animoso,  
en amoroso fuego todo ardiendo,  
esforzó el viento, y fuese embraveciendo  
el agua con un ímpetu furioso.

Vencido del trabajo presuroso,  
contrastar a las ondas no pudiendo,  
y más del bien que allí perdía muriendo,  
que de su propia vida congojoso,

como pudo esforzó su voz cansada,  
y a las ondas habló desta manera,  
mas nunca fue su voz dellas oída:

-Ondas, pues no s' escusa que yo muera,  
dejadme allá llegar, y a la tornada  
vuestro furor esecutá en mi vida. (1)

Garcilaso, impregnado de la sensibilidad y del pensamiento renacentista italiano, lleva a España, junto a las nuevas formas métricas, la visión de un mundo utópico, atemporal, inalterable; el sentimiento amoroso de Petrarca, rico en matices y lleno de sinceridad y de calor vital, y la búsqueda consciente de la belleza de la forma, que él consigue con los elementos más sencillos, sin metáforas ni artificios retóricos. Como renovador de la poesía española se convierte en modelo a seguir y crea escuela; el germen de muchas de las realizaciones de la poesía posterior se encuentra en su obra.

El fuego de amor y las lágrimas, propios de la corriente pe-

(1) Garcilaso, Obras, ed. T. Navarro Tomás (Clásicos Castellanos), Madrid, 1958, p. 232.

trarquista, son los dos elementos constantes con los que expresa su pasión amorosa. En el soneto transcrito, el fuego del segundo verso proviene del Orlando furioso de Ariosto (XXIII, 64: "tutto s' avvampa d'amoroso fuoco"; XIX, 16: "tutto infiammato d'amoroso fuoco"), y la súplica final es una paráfrasis del epigrama de Marcial "Cum peteret dulces"; ambas relaciones fueron señaladas por Herrera en sus Anotaciones a Garcilaso. Herrera también advirtió que el verso "en amoroso fuego todo ardiendo" está textualmente igual en la Égloga II, aplicado al Duque de Alba, lo cual revela que la formulación de la idea le era grata a Garcilaso. Un pensamiento semejante está expresado en la Elegía I cuando dice: "ardiendo en vivo y agradable fuego" y en la Égloga I: "y al encendido fuego en que me quemo".

Este soneto dio origen a un gran número de imitaciones y reelaboraciones, de las cuales sólo consideraré aquellas que conservaron la idea del fuego de amor, para estudiar su evolución en contraste con el agua.

La composición imitativa en aquella época, consideraba al modelo como punto de partida, como inspiración para crear obras nuevas. Entre las dos poesías se establecía una especie de descendencia de padre a hijo, por lo que podía haber parentesco, pero la obra recién creada era una entidad distinta. Los verdaderos poetas fueron capaces de lograr obras auténticamente nuevas y originales, producto de su imaginación creadora; los otros sólo lograron imitaciones serviles. Aquí es importante recordar la indicación de Dámaso Alonso: "¡Advertencia a los fuentistas!: descubrir la 'fuente' sirve a veces, para realzar la originalidad." (2)

(2) Dámaso Alonso, Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos, Madrid, 1952, p. 67.

Sá de Miranda, que en Portugal realizó una renovación poética semejante a la de Garcilaso en España, y que era contemporáneo y amigo de éste, lo tomó como modelo para su soneto "A la muerte de Leandro", pero agrega elementos de la leyenda que no están en el soneto de Garcilaso (Sesto y Abido, el estrecho, la luz de la torre que le sirve de guía), añade un comentario personal al terminar el segundo cuarteto:

(¡ay amor ciego  
que tanta crueldad has visto y has hecho!)

y al final, modifica la súplica de tal suerte que el sentimiento llega al máximo de finura y sutileza:

Entre Sesto y Abido, el mar estrecho,  
lidiando con las ondas sin sosiego,  
noch'alta el buen Leandro prueba el fuego  
y lágrimas que corren sin provecho.

Viendo qu'es todo en vano, buelve el pecho  
de nuevo a aquel mar bravo, ojos al fuego  
que luze en l'alta torre (¡ay, amor ciego  
que tanta crueldad has visto y has hecho!)

Nadava, mientras pudo, hacia la playa  
de Sesto, deseado y dulce puerto,  
porque siquiera allí muriendo caya.

"En fin, ondas, vencéis -dixo, cubierto  
ya dellas-, ¡mas no haréis que allá no vaya!  
Bivo no queréis vos, ¡mas iré muerto! (3)

Fernando de Herrera, en sus Anotaciones, recoge un soneto de Gutierre de Cetina muy semejante al de Garcilaso, con el siguiente comentario: "Cetina, que parece que quiso contender con Garci Laso en algunos sonetos, hizo este mesmo desta suerte":

Leandro, que de amor en fuego ardía,  
puesto que a su deseo contrastaba  
al fortunoso mar, que no cesaba,  
nadando a su pesar, vencer quería.

(3) Francisco de Sá de Miranda, Obras completas, ed. M. Rodríguez Lapa (Clásicos Sá de Costa), t. I, 2a ed., Lisboa, 1942, p. 315.

Mas viendo ya que el fin de su osadía  
a la rabiosa muerte lo tiraba,  
mirando aquella torre en donde estaba  
Ero, a las fieras ondas se volvía,

a las cuales con ansia enamorada  
dijo: "Pues aplacar furor divino,  
enamorado ardor no puede nada,

dejadme al fin llegar de este camino,  
pues poco he de tardar, y a la tornada  
secutad vuestra saña y mi destino". (4)

Gutierre de Cetina, que era contemporáneo de Sá de Miranda aunque menor que él, no logró liberarse del peso de la elaboración formal del modelo y, a pesar de las modificaciones que le imprime, su soneto no pasa de ser una simple imitación.

Otra reelaboración del poema es la de don Juan Coloma, que era contemporáneo de Gutierre de Cetina, y en cuyo soneto el fuego de amor no se opone al mar, sino al "temor de muerte elado", conforme a las antítesis petrarquistas:

En el soberuio mar se auía metido  
Leandro, de las ondas trastornado,  
y menos del temor de muerte elado  
que de fuego de amores ensendido.

Viéndose de las ondas combatido,  
del uiento y fuerças ya desamparado  
y sin su hermosa Hero, auergonçado,  
al punto de la muerte auer uenido,

habló desta manera (mas fue en uano),  
echando el alma en el postrero aliento,  
de una cansada boz y dolorida:

"¡O riguroso mar, o airado uiento!  
Dexadme adonde voy que llegue sano  
y luego me ahogad en la venida". (5)

(4) Biblioteca de Autores Españoles, tomo XXXII, p. 42

(5) Flores de baria poesía ("Recopilósse en la ciudad de México Anno del nascimiento de Nro Saluador IHucristo de 1577 Annos manuscrito 2973 de la Biblioteca Nacional de Madrid, p. 88 donde aparece como anónimo. Se atribuye a Juan Coloma en el Cancionero general de obras nuevas nunca hasta aora impresas... Zaragoza, 1554, reimpresso por Alfred Morel-Fatio en L'Espagne au xvi<sup>e</sup> et au xvii<sup>e</sup> siecle.

Ante la calidad poética del soneto de Garcilaso, era muy difícil que los poemas hechos conforme al mismo esquema lograran siquiera igualársele.

En el Cancionero general publicado en 1557, aparece un soneto que es una refundición del poema de Cetina, del cual toma casi textualmente el primer cuarteto, y del de Coloma, del que copia, con ciertas variantes, los dos tercetos:

Leandro, que de amor en fuego ardía,  
puesto que a su desseo contrastaua  
el fluctuoso mar que no cessaua,  
nadando, a su pesar, passar quería.

Allí mortal congoxa le afligía,  
la fuerza y el aliento le faltaua,  
y más de aquel estoruo desmayaua  
que del mortal peligro en que se vía.

Habló desta manera (mas fue en vano),  
echando el alma en el postrer acento  
de vna cansada voz y dolorida:

"¡O riguroso mar, terrible viento!  
Dexadme adonde voy allegar sano  
y luego me ahoga a la venida". (6)

Esto puede explicarse por la costumbre de la época de que los poemas circularan, entre los amigos del poeta y los aficionados a la poesía, en su forma manuscrita, sin que su autor se preocupara por imprimirlos; de esta manera eran frecuentes las atribuciones a otro poeta, las omisiones del nombre del autor, las copias rápidas y descuidadas que introducían variantes, la escritura de los versos más o menos memorizados, y los cambios que el que poseía una copia del poema introducía en él, retocándolo y modificándolo a su gusto.

(6) Cancionero general de Hernando del Castillo, ed. Bibliófilos Españoles, "Apéndice de lo añadido..." p. 571.

En cuanto al fuego de amor de los versos iniciales, es muy semejante también el principio del soneto de Jorge de Montemayor:

Leandro en amoroso fuego ardía,  
a la orilla del mar acompañado  
de un solo pensamiento enamorado  
que esfuerzo a cualquier cosa le ponía. (7)

Es interesante notar que aquí el verso "en amoroso fuego todo ardiendo" del soneto de Garcilaso, deja aquí un eco textual.

Cronológicamente, entre los sonetos que imitan el de Garcilaso y que mantienen la idea del fuego amoroso, hay un gran salto en el tiempo, pues los poemas a los que me he referido antes son más o menos contemporáneos a Garcilaso, y no he encontrado otro hasta las Flores de poetas ilustres, recopiladas por Pedro Espinosa y cuya primera parte es de 1605. El soneto es del Lic. Juan de Valdés y Meléndez, que reelabora la súplica del soneto garcilasiano y cambia la estructura del modelo. El tiempo transcurrido no ha sido en vano en cuanto a la forma de hacer poesía; el vocabulario cambia y el poema se llena de metáforas. La expresión del amor trae consigo una intensificación, por la cual Leandro ya no aparece aquí "en amoroso fuego todo ardiendo", sino que él mismo se transforma en fuego. La súplica, que en el poema de Garcilaso va al final del soneto, aquí aparece en el segundo cuarteto, y el último terceto, siguiendo un esquema muy frecuente en la poesía de la época, es aprovechado para expresar la desilusión vital del poeta:

La luz mirando, y con la luz más ciego,  
rompe Leandro espumas plateadas,  
y entre las olas, con el viento hinchadas,  
pide al cielo piedad, al mar sosiego.

(7) Marcelino Menéndez y Pelayo, "La fábula de Leandro y Hero" en Antología de poetas líricos castellanos, t. X (t. XXVI de las Obras completas de Menéndez y Pelayo), Madrid, 1945, p. 317.

Acuden olas en sintiendo el fuego,  
y así les dice, viéndolas airadas:  
"Dejadme mientras voy, olas sagradas,  
y anegarme podréis, volviendo luego".

Tiembla su amor el trance riguroso,  
sepulta su esperanza el mar airado,  
y la postrera voz entrega al viento.

¡Oh tres y cuatro veces venturoso,  
y triste yo, que, tras haber gozado,  
perdí las esperanzas y el contento! (8)

En el verso "Acuden olas en sintiendo el fuego" se manifiesta una tendencia a la abstracción. Leandro deja de valer como hombre, para quedar sólo el fuego que se enfrenta al agua.

García de Salcedo Coronel, el comentarista de Góngora, escribe su soneto XVII, "A Leandro", que principia "Las vastas ondas del estrecho airado", siguiendo también como modelo a Garcilaso, pero después del "así dijo" no sigue la súplica garcilasiana, sino que la sustituye por un reto:

En vano procuráys vuestras venganças,  
marinos Dioses, con igual porfía,  
que es poco todo el mar contra mi fuego. (9)

El fuego de amor forma una entidad por sí mismo, cobra dimensiones hiperbólicas de acuerdo con el mundo barroco, y es capaz de luchar contra toda el agua del mar y salir triunfante. Es el amor desorbitado que pierde su sentido de realidad y magnitud.

Todos estos sonetos, en los que se presenta a Leandro luchando contra el mar y el viento unos momentos antes de morir, aprovechan sólo una pequeña parte de la leyenda. Únicamente en dos de ellos se menciona a Hero, y esto hizo que los poetas se dieran cuenta de que, así como Ovidio escribió una de sus Heroidas sobre

(8) Biblioteca de Autores Españoles, tomo XLII, p. 7

(9) Rimas, Madrid, 1627, fol. 12 r.

Leandro y otra sobre Hero, a ellos les faltaba un soneto que hablara de las angustias de la doncella, y que completara el soneto de Leandro impuesto por Garcilaso. El más antiguo es un soneto anónimo dedicado a Hero publicado en el Cancionero general como "soneto viejo" y que tuvo quizá tanta suerte como el de Garcilaso. El soneto dice:

Hero de la alta torre do miraba  
a su Leandro, que en el mar venía,  
helósele la sangre que tenía,  
murióse cuando vio que muerto estaba.

Con lágrimas el mar acrecentaba,  
el aire con suspiros encendía,  
estremos eran grandes los que hacía,  
palabras eran tales las que hablaba.

"¡Oh mal logrado esposo, dulce amigo!,  
espérame, no partas, que ya muero;  
de un golpe dio la muerte dos heridas.

Recíbeme, mi bien, allá contigo;  
a do murió Leandro, muera Hero,  
¡parézcense las muertes a las vidas!" (10)

No hay ninguna mención expresa del fuego de amor, de Hero o de Leandro, pero son importantes los versos que se refieren al aumento del mar con las lágrimas de Hero y la fuerza del viento acrecentada con sus suspiros, pues es un recurso que aparece frecuentemente en los poemas que aquí estudio.

Entre las glosas hechas al soneto de Hero, es interesante la de Alonso Pérez, continuador de la Diana de Montemayor. Está precedida por el siguiente comentario: "Por ser este soneto, amigo lector, de historia tan agradable y trillada de todos, y también por haberle visto con una glosa muy ruin (dejo muchas que de secreto habrá muy buenas), probé ésta que aquí está." Cada verso está glo-

(10) José María de Cossío, Fábulas Mitológicas de España, Madrid, 1952, pp. 150-151.

sado en una octava real y la que corresponde al último verso del soneto es la siguiente:

Si una llama de amor fue de tal suerte  
que juntos a los dos bastó a abrasarnos,  
¿por qué no será un agua así tan fuerte  
que también a los dos pueda ahogarnos?  
Si vida no ha bastado, ¿por qué muerte  
en paso tal podrá diferenciarnos?  
Ora sean ganadas o perdidas,  
parézcanse las muertes a las vidas. (11)

Es importante la aparición de la llama de amor en la glosa y la forma en que opone el fuego y el agua como contrarios, en relación con vida y muerte.

El obstáculo que se interpone entre el amor de Hero y Leandro es la furia de los elementos en el Helesponto. En el manuscrito Libro de romances nuevos echos en el anno de 1592, hay un romance de Hero y Leandro en el cual aparece por primera vez en forma deliberada el contraste de elementos: aire, agua, fuego, que luchan entre sí, y que después será ampliamente explotado por los poetas posteriores. Los versos iniciales dicen:

Azotado por las olas,  
falto de vigor y aliento,  
iba el amador de Abido  
pasando a nado el estrecho;  
con el aire y agua fría  
le van temblando los miembros,  
y con el fuego de amor  
ardiendo en llamas el pecho. (12)

Quevedo escribió en su juventud el romance "Hero y Leandro"; en él pueden identificarse los elementos de la leyenda, pero todo está proyectado a envidades gigantescas, desmesuradas:

(11) Ibid. p. 152.

(12) Antonio Alatorre, "Los romances de Hero y Leandro" en Libro jubilar de Alfonso Reyes, México, 1956, p. 17.

Esforzóse pobre luz  
 a contrahacer el Norte,  
 a ser piloto el deseo,  
 a ser farol una torre;  
 atrevióse a ser aurora  
 una boca a media noche;  
 a ser bajel un amante  
 y dos ojos a ser soles... (13)

Por un momento Quevedo percibe la desproporción que hay entre Leandro y el viento despiadado y las olas que lo combaten, transformadas en montañas sin fin:

Amó el estrecho de Abido;  
 juntaron vientos feroces  
 contra una vida sin alma  
 un ejército de montes.  
 ¡Indigna hazaña del golfo,  
 siendo amenaza del orbe,  
 juntarse con un cuidado  
 para contrastar a un hombre!

Pero inmediatamente Leandro deja de ser hombre, y puesto que lleva el amor, es una entidad fabulosa, Otra vez dentro del gigantismo desaforado dice:

Entre la luz y la muerte  
 la vista dudosa pone;  
 grandes volcanes suspira  
 y mucho piélago sorbe...  
 Embarcó todas sus llamas  
 el amor en este joven,  
 y caravana de fuego  
 navegó reinos salobres.  
 Nuevo prodigio del mar  
 le admiraron los tritones;  
 con centellas y no escamas,  
 el agua le desconoce.

La llama es el símbolo de la pasión amorosa y por eso Leandro es "caravana de fuego", es un ser fantástico que se adentra en el reino marino, con el cuerpo cubierto de centellas. Aquí aparece otro tópico común: el fuego capaz de cruzar el agua sin extinguirse.

En el mismo romance se advierte un eco del soneto "Hero de la

(13) Francisco de Quevedo, Obras completas, ed. Felicidad Buendía, t. II, Madrid, 1960, p. 146.

alta torre do miraba":

Si llora, crece su muerte,  
que aun no le dejan que lllore:  
si ella suspira, le aumenta  
vientos que le descomponen.

En el soneto, Hero es la que llora y suspira; aquí sólo suspira y con ello aumenta la fuerza de los vientos, y es Leandro el que con sus lágrimas puede acrecentar el volumen de las aguas y determinar así su propia muerte. Esta idea es atractiva para Quevedo y vuelve a aparecer en su soneto "Flota de cuantos rayos y centellas". Aquí el fuego de amor transforma a Leandro en "cuantos rayos y centellas/ en puntas de oro el ciego amor derrama" y es "grande incendio" que cruza el mar en pos de la luz que enciende Hero. El soneto centra su interés en la situación desesperada de Leandro que lucha en el mar y trata de sobrevivir. El último terceto dice:

Ni volver puede ni pasar a nado.  
Si llora, crece el mar y la tormenta,  
que hasta poder llorar le fue vedado. (14)

Lope de Vega también escribió un soneto sobre Leandro, y Gracián, en su Agudeza y arte de ingenio (15), lo presenta como modelo de poesía realizada a base de contrarios; el poema se concentra en la lucha entre el fuego de Leandro y las aguas del Helesponto:

Por ver si queda en su furor deshecho  
Leandro arroja el fuego al mar de Abido,  
que el estrecho del mar al encendido  
pecho, parece mucho más estrecho.

Rompió las sierras de agua largo trecho,  
pero el fuego en sus límites rendido,

(14) Ibid. p. 109.

(15) Gracián, Agudeza y arte de ingenio en sus Obras completas, ed. E. Correa Calderón, Madrid, 1944, pp. 134-135.

del mayor elemento fue vencido,  
 más por la cantidad que por el pecho.

El remedio fue cuerdo, el amor loco,  
 que como en agua remediar espera  
 el fuego que tuviera eterna calma,

beber intenta el mar, y aún era poco,  
 que si bebiera menos, no pudiera  
 templar la sed desde la boca al alma.

Aquí el tema de la leyenda sufre una variación, con la que logra el poema mayor unidad. Leandro trata de aplacar el fuego y por eso se lanza al mar e intenta bebérselo. Al analizar la situación, Lope establece otra pareja de contrarios: cuerdo, loco, con los que enjuicia la actitud de Leandro; "el remedio fue cuerdo" porque el agua logra dominar el fuego, pero "el amor loco" porque con ello va la vida. Entre este soneto y el romance "Hero y Leandro" de Quevedo hay algunas relaciones. Si Quevedo enfrenta a Leandro "un ejército de montes", Lope dice: "Rompió las sierras de agua largo trecho". Quevedo menciona: "v mucho piélagos sorbe" y Lope presenta la misma idea desarrollada durante el último terceto; esta última coincidencia es interesante porque aparece en poemas posteriores.

Manuel de Faria y Sousa, en su soneto "De Leandro y Cupido", que empieza "Seguindo vay Leandro o viuo lume", reelabora la idea de Quevedo "embarcó todas sus llamas/ el amor en este joven" y dice: "embarcação de Amor Leandro sendo". Publica su soneto con este comentario, que da una idea de la popularidad del tema: "Yo también escribí un soneto a este assunto, y pues Leandro y Ero tuvieron tan poca dicha con tantos escritores grandes, no será de espantar si conmigo la tuvieron peor, pues delante dellos soy un átomo. Dígolo con sinceridad, confessando que no es de los mejores míos, sean ellos quales fueren.": (16)

(16) Menéndez y Pelayo, "La fábula de Hero y Leandro, p. 328.

Os braços remos, ondas encrespando,  
embarcação de Amor Leandro sendo,  
na agoa contraria morte estão passando.

Um se abrasa, um se afoga, ambos morrendo,  
no estreito mar de Abido Amor nadado,  
no grão fogo de Amor, Leandro ardido. (17)

La popularidad alcanzada por la leyenda de Hero y Leandro y el gran número de poemas escritos sobre ella, hizo que el tema fuera perdiendo originalidad y las expresiones empleadas se fueran desgastando. Una manera de darle novedad a la historia fue tratarla en forma satírica. En 1589 Góngora escribió su romance "Arrojése el mancebito/ al charco de los atunes", que tuvo gran fortuna y muchísimas imitaciones. En el Romancero general impreso en 1600, entre los romances que se refieren a Cupido, el que empieza

Llegó a una venta Cupido  
a la mitad del invierno,  
las alas todas mojadas,  
roto el arco y muerto el fuego. (18)

Incluye, en forma burlesca, la historia de Leandro, con lo que se emparenta con el romance de Góngora, pero hace también referencia al fuego de amor y tiene relación con otros poemas, especialmente con el soneto de Lope de Vega. El ventero, que no quiere creerle a Cupido que sea el hijo de Venus, le dice:

Sepa, si tuvo poder  
que ya se pasó aquel tiempo,  
cuando cantaban los triunfos  
con discantes a lo viejo,  
cuando por ver a su dama  
iba el otro majadero  
hecho pez a media noche,  
nadando de Abido a Sesto,  
aunque mejor que tanta agua  
fuera una açumbre de añejo,

(17) Manuel Faría y Sousa, Divinas y humanas flores, Madrid, 1624, fol. 15 v.

(18) Romancero general, ed. A. González Palencia, t. I, Madrid, 1947, p. 35.

y echarse en su cama a nado  
y saliera salvo a puerto,  
aunque en medio de las olas  
halló de su alma remedio,  
pues bebió tal parte dellas  
que apagó de amor el fuego.

La historia está vista con un gran cinismo, y en esto se enlaza también con muchos poemas que, dentro de la explotación burlesca de los temas muy trillados, hacían versiones llenas de desfachatez y desvergüenza.

Don Francisco de Trillo y Figueroa escribió un larguísimo romance acerca de Hero y Leandro, al que tituló "Fábula de Leandro" y le dio el subtítulo de "Heroica". "La trama de la vieja leyenda queda diluída y deshecha en un aluvión incontenible de frías ingeniosidades, de metáforas desatentadas, de comparaciones y desatinos." (19)

En las partes del romance que se refieren al fuego de Leandro se ve cómo aprovecha los elementos que formaban parte de la tradición:

El pecho entrega a las ondas,  
que, inquietas con el incendio  
de tanta amorosa llama,  
temen resolverse en fuego...

Mide con su amor el mar  
Leandro, y hallando estrecho  
el mar, a tan grande amor  
igualala el mar asimesmo.  
Lucha un elemento y otro,  
puesto que combate menos  
el que dio más esperanzas,  
en fe de su arrojamiento...

Fluctúa Leandro, al paso  
que solicita sediento  
beber el mar con la vista,  
agotarle con el pecho.

(19) Alatorre, "Los romances de Hero y Leandro", p. 35.

Hidrópico le oprimía,  
cuando de impulso siniestro,  
su norte al soplo injurioso  
tres vidas apagó a un tiempo. (20)

La exaltación de las metáforas de Quevedo en su romance "Esforzóse pobre luz" dejaron su huella en Trillo y Figueroa, lo mismo que el soneto de Lope de Vega, del cual se reconoce la apreciación de que el mar es estrecho, el deseo de beberse el mar y la sed de Leandro, que aquí queda expresada con la palabra "hidrópico", y que aparece en otros poemas.

Tanto Trillo y Figueroa como Gabriel Bocángel siguieron adelante con el tema al escribir sus poemas sobre Hero y Leandro ampliando los esquemas ya dados. El poema de Bocángel, "Leandro y Ero" es más largo aún que el de Trillo y Figueroa, y está escrito también a base de cartabones, de fórmulas anquilosadas, y complicando el proceso mental; los motivos de la leyenda se pierden entre un sinfín de ampulósidades retóricas y las referencias al fuego de amor en contraste con el agua son realmente pocas:

Hero dice:  
Ondas, boluedme el húmido marido  
cuya amorosa llama aun oy se acecha  
en el mar, en el mar aun no deshecha...

Cuando Leandro se lanza al mar:  
Sintió en las aguas abrasado objeto  
el Dios elado, y anegó importuno  
la casta Ninfa...

Assí el amante hidrópico de fuego  
tácito se consume, como activo,  
sirue de turbación, de cauto ruego,  
y el desmayo produze efecto viuo...

Fuego soy mucho, a tu elemento poco,  
océanos me ensayan en mi llanto...

El agua lucha con amante fuego,  
cada cual con su aduerso enfurecido... (21)

Entre estas citas, es interesante la síntesis hecha en la expresión "hidrópico de fuego" en donde los dos elementos, agua y fuego, quedan fundidos en uno solo. Más adelante se estudiarán, agrupadas, todas las expresiones de este tipo.

Francisco López de Zárate escribió un soneto "Leandro y Ero inmortales", que en los cuartetos está dentro de la tradición establecida por los poemas anteriores, pero que en los tercetos hace una curiosa reelaboración de la leyenda, ya que resulta que Anfitrite estaba enamorado de Leandro y por eso lo retiene en el mar, y Hero para luchar por su amor se lanza al mar, en donde Neptuno la recibe complacido:

Ya quando el Sol en sombra se bolvíá,  
cerrando los horrores el estrecho,  
que del regazo, bien que no del pecho  
de la Amante, al Amante diuidía,

Leandro, que a ruegos horas quitó al día,  
siendo naue de sí, sulcó al estrecho:  
el mar con tanto incendio, llamas hecho,  
nuevo escarmiento en el apercebía.

Mas Neptuno inuidiaua sus amores:  
amaba a Leandro la marina Diosa,  
que su cuydado redimió en sus braços.

Ero por oponerse a los faouores,  
arrojóse de amor muerta o zelosa;  
el Dios la recibió dándole abraços. (22)

Francisco Francia y Acosta (Francisco França de Costa) publicó en Coimbra, en el Jardín de Apolo, un soneto "A Leandro y Ero", que en sus versos iniciales dice:

(21) Obras de Gabriel Bocángel y Unzueta. (Biblioteca de antiguos libros hispánicos) t. I, Madrid, 1946, pp. 21-43

(22) Obras varias de Francisco López de Zárate, ed. José Simón Díaz, t. I, Madrid, 1947, p. 182.

Desnudo de temor y de sossiego,  
 por su desdicha, en su afición dichoso,  
 al mar Leandro se arrojó amoroso,  
 que si era mucha el agua, es más el fuego. (23)

El soneto se concentra en el juego de contrarios: temor, so - siego; desdicha, dichoso; agua, fuego; en el resto del poema encontramos: "dos vezes ciego muere el animoso, / ciego de amor y sin su lumbre ciego", "muertos de amores, por amores muertos". Las antítesis petrarquistas corresponden todavía a la forma de sentir de la segunda mitad del siglo XVII.

Entre los sonetos de la décima Academia dos Singulares de Lisboa, hay un soneto anónimo: "Aquí donde el estruendo desatado", que tiene reminiscencias de Quevedo en la formulación hiperbólica del contraste de elementos:

Yaze (ay dolor!) Leandro desdichado,  
 a míseros despojos reduzido:  
 que de un Éthna de ardor tan encendido  
 pudo sólo extinguir un mar irado:

Pero no te lastimes, caminante,  
 deja de lamentar su triste magoa,  
 deja la suspensión de tu semblante.

Por quanto fue piedad, que en tanta fragoa  
 hallassen los ardores deste amante  
 para un fuego fatal, sepulchro de agoa. (24)

La historia de Leandro está vista aquí como una lección ejemplar, y la leyenda está reelaborada en forma semejante al soneto de Lope de Vega, ya que considera providente la muerte de Leandro en cuanto lo libertó del "fuego fatal".

Otro soneto de esa Academia, el de Benito Gomes de Fonseca, está enfocado hacia la oposición entre el agua y el fuego:

(23) Francisco Francia y Acosta, Jardín de Apolo, Coimbra, 1658, fol. 3 r.

(24) Academia dos Singulares, t. II, Lisboa, 1668, p. 253.

Mira Leandro el mar, que enfurecido  
niega el passo al amor, que le atormenta,  
pues quando el fuégo desta más se aumenta,  
quiere aquél sea en agoa consumido. (25)

Las posibilidades poéticas del tema se fueron extinguiendo porque después de Quevedo, de Lope, de Góngora, no hubo un verdadero poeta que tomara la tradición toda y le diera una fuerza vital nueva. Un buen ejemplo del empobrecimiento y de la lexicalización poética de los recursos empleados tradicionalmente en la leyenda, es el soneto "Leandro en el Elesponto" de Félix de Lucio y Espinossa, contenido en Ociosidad ocupada y ocupación ociosa. El título del libro es un buen indicio del clima poético.

En la mar nació amor, suerte seuera!  
en la mar perezió con graue anhelo:  
pero ¿quándo se ha visto, o Santo Cielo,  
que do nació el amor, el amor muera?

Como formó en su pecho, ardiente esfera,  
la licenciosa espuma con más zelo,  
viendo que el fuego se atreuíá al yelo,  
en Leandro executó su ley seuera.

Pero no, que no fue quedar venzido  
su ardor de yelo alguno, que a su ruego  
admitió el agua aquel bolcán crecido.

Que pues a Ero corría su amor ciego,  
como llega más pronta el agua a Abido,  
la nombró mensajera de su fuego. (26)

(25) Ibid. p. 254.

(26) Félix de Lucio y Espinossa, Ociosidad ocupada, y ocupación ociosa, Roma, 1674, p. 94. En el poema hay una inexactitud en relación con la leyenda, ya que Hero vivía en Sesto y no en Abido como aquí se menciona. Leandro era el que vivía en Abido.

EL FUEGO Y EL AGUA  
EN UNA MÍSTICA PROFANA.

El contraste entre fuego y agua, que expresado con diversas imágenes y metáforas se había incorporado al vocabulario de la leyenda de Hero y Leandro, pronto se propagó a otros temas y se empleó para describir situaciones que en alguna forma se aproximaban al modelo original.

Entre las leyendas de la mitología grecolatina, la historia de Narciso, en la que hay también un amante y hay agua, es la que presenta un mayor número de ejemplos entre los poemas que encontré con esta contaminación.

Hernando de Acuña escribió su poema "Narciso", que principia con una serie de consideraciones morales que le permiten presentar la historia como ejemplo y al mismo tiempo le sirven para dedicarle el poema a una dama, pero todo esto queda como un agregado a la leyenda, que está contada minuciosamente y en la que se aprovecha repetidas veces la metáfora del amante como fuego.

Un pasaje del poema presenta a Narciso que se contempla en la fuente y por no quererse separar de su imagen, llora y suspira, de tal manera que las lágrimas enturbian el agua; cesa el llanto y surge nuevamente su figura, que es fuego:

Y en parando se vuelve a mirar luego,  
y a encender en el agua el mismo fuego. (1)

Pasan las horas sin que nada sea capaz de moverlo de ahí,  
hasta que comprende lo que le sucede:

(1) Hernando de Acuña, *Varias poesías*, ed. Antonio Vilanova, Barcelona, 1954, (Selecciones Bibliófilas), p. 65.

Descúbrese el engaño, y él entiende  
 lo que hasta aquel punto no ha entendido,  
 que él solo es el que daña y el que ofende,  
 y sólo es el dañado y ofendido.  
 Que él es el que arde y el que fuego enciende,  
 el movedor de todo y el movido,  
 el que desea es él, y el desseado,  
 y en fin que es el amante y el amado. (2)

Después de que Eco se lamenta de la suerte de Narciso,  
 dice:

En este punto el amoroso fuego,  
 sobre la yerva donde echado estaba,  
 de arder y consumir acabó luego  
 el poco humor vital que le quedaba;  
 muriendo dixo: "¡O miserable y ciego,  
 amado y amador!" Y replicaba  
 Eco con doloroso sentimiento,  
 "¡O amado y amador!", en triste acento. (3)

Garcilaso había descrito a Leandro "en amoroso fuego todo ardiendo", y esta expresión que fue del gusto de sus contemporáneos, la trasladó Acuña al poema de Narciso y con ella nombró al personaje. Hay que recordar que Acuña es uno de los más fieles seguidores de Garcilaso.

Los versos finales del poema, en los que Acuña vuelve a la idea moralizante, pues mediante ella quiere combatir la vanidad femenina, insisten en la idea del fuego que surge en el agua:

Biva la que es discreta y recatada,  
 que pues hubo en el agua fuego y muerte,  
 más cercano peligro, y más presente,  
 ay siempre en el espejo que en la fuente. (4)

Narciso, enajenado por su belleza y lleno de fuego de amor, está al mismo tiempo en el reflejo de la fuente y es agua.

(2) Ibid, p.67

(3) Ibid, pp. 69-70.

(4) Ibid, p. 71.

Francisco de la Torre Sebil aprovecha en su romance sobre Ero y Narciso estos conceptos opuestos que se fusionan y le permiten hacer un juego con el equívoco:

Arde su pecho abrasado  
 en el cristal; ¿quién ha visto  
 cuando el incendio es el daño  
 que sea el agua el peligro?  
 Abrasa el agua y despinta  
 el retrato cristalino,  
 que al fabricar el halago  
 se desvanece el alivio. (5)

Juan de Arguijo, que escribe un soneto "A Leandro" que principia "En la pequeña luz de Sesto pone" siguiendo el esquema del soneto de Garcilaso, y en el cual no conserva la idea del fuego de amor que aparece en el modelo, sino que sólo habla del "gran amor" de Leandro, al escribir su soneto "Narciso" sí aprovecha el contraste de imágenes y les da un giro ingenioso: el fuego no es el que llega al agua, sino que brota de ella en la imagen de la fuente:

Crece el insano amor, crece el engaño  
 del que en las aguas vio su imagen bella;  
 y él, sola causa en su mortal querella,  
 busca el remedio y acrecienta el daño.

Vuelve a ver en la fuente ¡caso extraño!  
 que della sale el fuego; mas en ella  
 templarlo piensa, y la enemiga estrella  
 sus ojos cierra al fácil desengaño.

Fallecieron las fuerzas y el sentido  
 al ciego amante amado; que a su suerte  
 la belleza fatal cayó rendida;

y ahora, en flor purpúrea convertido,  
 la agua, que fue principio de su muerte  
 hace que crezca y prueba a darle vida. (6)

(5) Cossío, p. 673.

(6) Biblioteca de Autores Españoles, t. XXXII, p. 395.

Es interesante advertir que aquí Narciso desea templar el fuego en el agua de la fuente; posiblemente este soneto sea posterior al de Lope "Por ver si queda en su furor deshecho", en el cual Leandro desea beberse el mar para "templar la sed desde la boca al alma".

Manuel de Faría y Sousa también recrea la idea del contraste entre fuego y agua, tanto en Narciso como en su reflejo:

Mas ya se aparta el joven con mil celos  
de las, de su figura, vítreas casas;  
lleva en los labios, de las aguas, fuego,  
deja en las aguas, de sus labios, brasas. (7)

A fines del siglo XVII José Solís y Gante, Marqués de Castel-Novo, publicó su "Fábula de Eco y Narciso" en la que al presentar a Narciso contemplándose en la fuente, fusiona la pareja de contrarios en una metáfora feliz:

... astuto mece  
hogueras de cristal, que enciende la agua. (8)

La oposición fuego-agua era ya un esquema común, lexicalizado poéticamente, por lo que uno de los polos atraía al otro. En el Romancero general, el romance que empieza "¡Ah mis señores devotos/ que en son de título bueno" hace una referencia a Narciso (que lo mismo podía haber sido a Leandro), relacionándolo con el agua, y entonces lo opone a Orfeo:

Que no aprovecha Narciso,  
ni con sus gracias Orfeo,  
que el uno se ahogó en el agua  
y el otro se fue al infierno. (9)

(7) Poema "Eco y Narciso", Cossío, p. 378.

(8) Ibid. p. 504.

(9) Romancero general, t. II, p. 113.

Gabriel Bocángel elabora un soneto "A un amante que no podía socorrer a su dama, que se anegaba", siguiendo el corte de los poemas con el tema de Leandro, pero como la dama es muy bella, a pesar de que se está ahogando en el mar, no hace la comparación con Leandro, sino con Narciso. Es un poema intelectual, a base de conceptos muy elaborados:

Dos naufragios se oponen igualmente  
a aquella que en beldad venció a Narciso,  
quando en las aguas imitarle quiso,  
dando a sus soles líquido occidente.

Lucio la ve en el mar menos presente,  
que en sí, donde arde en golfo más preciso,  
siente no socorrerla; ó ciego auiso!  
donde la mira, y no donde la siente.

Mas, Lucio, bien tu afecto se gouierna,  
donde puede morir, no darla ayuda,  
siente tu amor, no siente como ciego.

Que en tu pecho, aunque ardiente, será eterna,  
en agua sí, que viuirá con duda,  
porque no ay Fénix de agua, y le ay de fuego. (10)

El nacimiento de Venus en el mar también fue materia propicia para relatar la historia con el contraste de agua y fuego.

Los elementos contradictorios que se dan en conformidad, están expresados en una sorpresa ingeniosa:

De las olas frías naçe  
Venus, incendio del alma:  
¿quién hauía de creer que el fuego  
se originase del agua? (11)

Fernando de Herrera tiene presente el mito del nacimiento de Venus en la isla de Citera cuando pide al amor que llegue

(10) Obras de Gabriel Bocángel y Unzueta, p. 270.

(11) Biblioteca Nazionale, Nápoles, ms. I.E. 39 (códice misceláneo del siglo xvi), fol. 116 v.

hasta su Ninfa; al expresarlo, emplea el concepto del fuego en el agua:

Mas vos, Amores, roxos dulcemente,  
dexad las ondas claras de Citera,  
i a mi Ninfa herid con vuestra llama (12)

El romance que principia "La ronda de este lugar/ aquesta noche pasada", en el que prenden a Cupido y le hacen una serie de demandas, señala como un peligro que llegue al mar por que puede incendiarlo, dándole al fuego poderes desmedidos; esta idea está reforzada por el origen de Venus:

unos dicen que le ahorquen,  
otros que a galeras vaya,  
otros dicen: "Ni por pienso  
entre en la mar esta plaga,  
que si amor entra en la mar,  
den por abrasada el agua,  
y más que su madre Venus  
de la espuma fue criada". (13)

En otro romance, "Doliente estaba don Bueso,/ de amores que non de fiebres," también aparece una mención a Cupido como fuego capaz de surgir del mar:

aquel Dios sin casa,  
aquel Dios sin cielo,  
pedernal en agua  
que todo es el fuego. (14)

En el Cancionero de 1628 hay una curiosa composición en la que el autor (anónimo) "Da cuenta a vn amigo de vna enfermedad y passatiempo en su conualecencia". Se aprovecha allí el contraste agua/Fuego, pero transformado en sangre/calentura.

(12) Fernando de Herrera, Poesías, ed. Vicente García de Diego (Clásicos Castellanos), Madrid, 1914, p. 193.

(13) Romancero general, t. I, p. 384.

(14) Ibid. p. 395.

Se trata de un poema largo y muy elaborado, y entre muchas cosas que se incluyen en él hay una referencia a Cupido. En el proceso de metaforización el camino recorrido hasta aquí es muy largo; Cupido, como símbolo del amor, pasa a representar el fuego de amor y de ahí la fiebre de la enfermedad. Como a pesar de las sangrías que el médico ha ordenado la fiebre persiste, la batalla se establece entre ambas; la tela es el campo de torneo en la que se desarrolla, y que en este caso es el cuerpo del poeta enfermo; pero a pesar de "vn firme proceder, vn trato honesto" de parte del médico, el Amor, triunfador de la muerte, vence en el agua:

Esta es de Amor la tela, éste es el puesto,  
que, aunque incendio amoroso, le desagua  
vn firme proceder, vn trato honesto.

Más Cupido, entre yelo, raios fragua,  
que, pues pisó los reinos aquerontes,  
sabe alcanzar vitorias en el agua. (15)

Agustín de Salazar y Torres, poeta de la Nueva España, escribió un largo poema "Zéfalo y Procris"; en un pasaje en que relata el baño de Procris, la compara a Venus por su belleza y por surgir del agua, y en él aparece nuevamente el tópico del nacimiento del fuego en el agua:

De las ondas nacida,  
Venus segunda, Amor la venerara,  
si el prado, a quien dio vida,  
al Amor no culpara  
de que, ciego, presuma  
que nace tanto fuego de su espuma.

En el último verso citado, Procris está vista en forma

(15) Cancionero de 1628, (Cancionero 250 - 2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza), ed, José Manuel Blecua, Madrid, 1945, p. 631.

totalmente abstracta, ya que es el fuego el que la representa. La poesía de Salazar y Torres, escrita en la segunda mitad del siglo XVII, está llena de artificios retóricos muy intelectuales. (16)

La idea de los versos del soneto "Hero de la alta torre do miraba" que dicen: "Con lágrimas el mar acrecentaba,/ el aire con suspiros encendía", que ya había sido aprovechada por Quevedo en su romance y en su soneto a Leandro, aparece nuevamente en Salas Barbadillo en el relato irónico que hace de la historia de Dido y Eneas. Cuando una terrible tempestad había lanzado a Eneas hacia las costas de Libia, dice Dido:

Quando Dido supo el caso,  
llora y suspira, que intenta  
crecer con su llanto el mar  
y dar al viento más fuerza. (17)

La formulación está más cercana al romance de Quevedo, que dice: "Si llora, crece su muerte,/ que aun no le dejan que llore;/ si ella suspira, le aumenta/ vientos que le descomponen.", ya que en el soneto de Hero los suspiros encienden el aire, y en Quevedo y en Salas Barbadillo aumentan su fuerza.

En forma muy semejante está expresada la misma idea en el soneto "A Dido" de Antonio Ortiz Melgarejo:

"Quando del güésped Teucro Elisa mira  
dada, como la fe, la vela al viento,  
i que si llora, el mar recibe aumento,  
i cobra el viento fuerça si suspira..." (18)

(16) Poetas novohispanos, Segundo siglo (1621-1721), Primera parte, ed. A. Méndez Plancarte, México, 1944, p. 131.

(17) Josef Alfay, Poesías varias de grandes ingenios españoles, ed. José Manuel Blecua, Zaragoza, 1946.

(18) Juan Antonio de Ibarra, Encomio de los ingenios sevilanos, Sevilla, 1623, fol. 5 r - v.

19

En el segundo canto de La Filomena de Lope de Vega, cuando Tereo parte con su cuñada y en el barco empieza a contarle historias de amor para tratar de conquistarla, aparece la siguiente mención de Neptuno:

y como el mar le daba propio intento,  
refiere de Neptuno las vitorias  
que tuvo amando tan hermosas damas  
que su elemento acuso engendró llamas. (19)

El contraste fuego - agua adquiere vigor al ser presentado en forma sorpresiva. La agudeza de ingenio radica aquí en el impacto que produce la presencia del fuego en el mar, al no ser considerado como símbolo del amor, sino en su esencia primordial.

En la leyenda de Hero y Leandro la oposición entre agua y fuego aparece en forma de lucha al entrar Leandro, lleno de fuego, al mar. En estos poemas con otros temas mitológicos, aunque en algunos de ellos se continúa esta misma idea o se modifica, se aprovecha especialmente la aparición del fuego en el agua, con lo cual el contraste toma un giro nuevo.

(19) Cossío, p. 320.

LA HIPÉRBOLA BARROCA  
DEL FUEGO Y DEL MAR DE AMOR.

La leyenda de Hero y Leandro, que como toda la poesía fue reinterpretada a partir de Garcilaso a través de una nueva sensibilidad, y que adoptó un vocabulario específico para expresar el contraste entre el amor de Leandro y las aguas del Helesponto conforme a la corriente petrarquista de contrarios, vino a significar el punto de enlace entre dos grandes corrientes temáticas procedentes de la poesía italiana: el fuego de amor y el mar de amor.

Como resultado de esta fusión, la idea de muerte en agua y muerte en fuego surgió con gran vigor en el siglo XVII y tuvo una vida fecunda e independiente. El contraste fue expresado en diferentes situaciones y mediante el empleo de diversas imágenes, pues los poetas trataron de aprovechar retóricamente todas sus posibilidades, para lo cual pusieron a prueba su ingenio y su sensibilidad, al mismo tiempo que utilizaban los recursos establecidos en los tratados de poesía de la época.

Esta corriente poética, que con base en las antítesis petrarquistas va a llegar en el barroco español a situar todo en un terreno de contrapunto, y que en cuanto a la consideración de los padecimientos amorosos forman parte de la tradición del amor cortés, (1) es al mismo tiempo una corriente poética profundamente visual. En relación con esto último de-

(1) Por supuesto, el amor cortés pertenece a la Edad Media, pero sobrevive en España hasta el siglo XVII. Cf. Otis H. Green. Courtly love in Quevedo, Boulder, Colorado, 1952

be considerarse la difusión de los emblemas en España a partir de mediados del siglo XVI, siguiendo el modelo de los Emblemata de Alciato, lo que trae consigo una íntima vinculación entre la pintura y la poesía, y que en gran medida determina las características de los poemas de la época, elaborados muchísimas veces en torno a un símbolo visual; por otra parte, los libros de emblemas son depositarios de muchas tradiciones, de muchos temas y de muchas formulaciones que eran usuales en tonces, y al mismo tiempo, fuente de su difusión. (2)

Esto explica el éxito que logró, dentro de la cultura de esa época, la presentación del amor visto como fuego, que se enfrenta y opone al agua, ya sea el mar (real o figurado), un río, un estanque o las lágrimas, y que representan diversas situaciones, principalmente los padecimientos amorosos. Para lograr esto, la metáfora lleva consigo el poder de envolver la realidad en un proceso de abstracción, y sitúa todo dentro de una visión concreta, y en conformidad con esta sensibilidad que busca lo vistoso, lo maravilloso, lo "extremado".

La metáfora que opone el fuego y el agua está aprovechando el choque que racionalmente produce el encuentro de los dos elementos, y de aquí parte su explotación poética, porque una vez convertidos en símbolos, adquieren otro valor y se lanzan a terrenos en los que su existencia sería lógicamente imposible por la naturaleza de su esencia.

(2) Cf. Robert J. Clements, "Iconography on the nature and inspirations of poetry in Renaissance emblem literature". Publications of the Modern Language Associations of America, 70 (1955), 781-804, y "Ars emblematica", Romanistisches Jahrbuch, 8 (1957), 95-109; Karl Ludwig Selig, "La teoria dell' emblema in Ispagna: I testi fondamentali", Convivium, 23 (1955), 409-421, y "The Spanish traslation of Alciato's Emblemata", Modern Language Notes, 70 (1955) 354-359.

La idea de que el amante puede encontrar la muerte ~~lo~~ mismo en el fuego que en el agua, era en esa época un esquema ya fijo, por lo que no es posible encontrar originalidad en él; como el poeta tiene en sus manos una formulación estereotipada, se va a preocupar por buscar sus últimas consecuencias poéticas, por su aprovechamiento retórico, o por darle una variación ingeniosa al asunto, y esto nos permite observar la evolución de esos procedimientos y de la sensibilidad que los determina.

A partir de 1600 aparecen poemas en los que se describe la situación del amante, lleno de fuego, o hecho fuego, en forma semejante a la de Leandro en el mar.

En el romance que principia "Donde se juntan en uno/ el fértil Tajo y Xarama", que aparece en el Romancero General, (3) el pastor Licinio, a la orilla del río, está lanzando sus quejas de amor y decide arrojarse al agua para mitigar su fuego; el parecido con Leandro es evidente: las llamas en el agua y el "contraste" con las olas son tópicos de los poemas anteriores:

Y en la plateada orilla,  
apenas los pies estampa,  
cuando se arroja de presto  
en las cristalinas aguas,  
contrastando con los brazos  
las olas, mas no sus llamas,  
y a voces rompe los cielos  
sintiendo acabarse el alma.

El tema tenía posibilidades de ser aprovechado en relación con otras corrientes literarias, al vincularse a ellas

(3) T. I, p. 103.

llevando metáforas nuevas. Un ejemplo de esto es el soneto de Luis Martín de la Plaza, que Pedro Espinosa recogió en sus Flores de Poetas ilustres, y que dice:

En rota nave, sin timón ni antena,  
el ancho golfo del amor navego,  
en cuyo mar las olas son de fuego,  
y en pechos me quebrantan, no en arena.

Aquí lloro, amarrado en la cadena  
de un pensamiento, para el bien tan ciego,  
que pretende hallar algún sosiego  
donde "¡fuego!" dan voces, "¡fuego!" suena.

En este mar de mi derrota incierto,  
tiendo los ojos, de llorar cansados,  
y muy lejos el puerto se me ofrece.

Y apenas con placer saludo el puerto,  
cuando alegre tormenta de cuidados  
atrás me vuelve, y él se desaparece. (4)

Es el mar de amor en el cual las olas son de fuego. El poeta se deja llevar por los razonamientos de su pesar amoroso, y cuando cansado de sufrir ve que se aproxima al puerto, conforme a las contradicciones típicas de Petrarca, encuentra placer en su dolor, en su "alegre tormenta de cuidados", y se entrega por completo al sufrimiento. Si por una parte el soneto recuerda la lucha de Leandro en el mar, está en relación también con todos los poemas que hablan de las tormentas en el mar de amor y entre los que se encuentra como ejemplo "extremado" el soneto de Quevedo que principia:

Molesta el ponto Bóreas con tumultos  
cerúleos y espumosos; la llanura  
del pacífico mar se desfigura,  
despedazada en formidables bultos. (5)

Además está emparentado con aquellos poemas que hablan

(4) Biblioteca de Autores Españoles, t. XLII, p. 6

(5) Quevedo, p. 119.

de la destrucción de la barca del amante, entre los cuales puede citarse como ejemplo el célebre romance de Lope de

Vega:

Pobre barquilla mía  
entre peñascos rota,  
sin velas desvelada  
y entre las olas sola. (6)

El soneto de Luis Martín de la Plaza recuerda también los tercetos del soneto IV "In Morte", de Petrarca, "La vi-  
ta fugge, e non s'arresta un'ora", que dicen:

Tornami avanti, s'alcun dolce mai  
ebbe'l cor tristo, e poi dall'altra parte  
veggio al mio navigar turbati i venti:

veggio fortuna in porto; e stanco omai  
il mio nocchier, e rotte arbore e sarte,  
e i lumi bei, che mirar soglio, apenti. (7)

Si se incluye el soneto "En rota nave, sin timón ni an-  
tena" entre los derivados de los poemas de Leandro, es por-  
que se debe a influencia de ellos la aparición del fuego en  
el mar.

Como estas poesías están aprovechando un esquema rígi-  
do, sólo a base de ingenio se les puede dar vitalidad. Una  
forma de lograrla fue emplear el contraste en una forma inte-  
lectual, a base de una racionalización de las imágenes.

El soneto de Góngora "A la rigurosa acción con que San  
Ignacio redujo un pecador", que glosa el verso "ardiendo en  
agua muertas llamas vivas", está elaborado mediante este pro

(6) Lope de Vega, La Dorotea, en Obras escogidas, t. II,  
ed. Federico C. Sainz de Robles, Madrid, 1961, p. 1478.

(7) Francisco Petrarca, Rime, Trionfi e poesie latine,  
a cura di D. Neri, Milano-Napoli, 1951, p. 358.

A este soneto se aproxima también el de Gutierre de Ce-  
tina que empieza "Cargado de temor, lleno de espanto", y el de  
Pedro Espinosa: "Como el triste piloto que por el mar incierto".

cedimiento. El estanque helado en el cual se mete San Ignacio para convertir a un joven, le sugiere a Góngora todo un ambiente marino azotado por la tormenta y en el cual el pecador, que ha perdido el camino de la religión, es conducido por San Ignacio, en forma semejante a la del farol que encendía Hero para guiar a Leandro:

En tenebrosa noche, en mar airado  
al través diera un marinero ciego,  
de dulce voz y de homicida ruego,  
de sirena mortal lisonjeado,

si el fervoroso celador cuidado  
del grande Ignacio no ofreciera luego  
(farol divino) su encendido fuego  
a los cristales de un estanque helado.

Trueca las velas el bajel perdido  
y escollos juzga que en el mar se lavan  
las voces que en la arena oye lascivas;

besa el puerto, altamente conducido  
de las que, para norte suyo, estaban  
ardiendo en aguas muertas llamas vivas. (8)

Este soneto fue escrito para el certamen organizado con motivo de la beatificación de San Ignacio de Loyola en Sevilla, en 1609, pero no obtuvo el primer premio. (9) El pie que se dio para confeccionar el soneto indica cómo había sido ya aceptado el contraste y era una imagen atractiva para la sensibilidad de entonces.

Este procedimiento poético es muy alabado por Garcíán y de él dice: "Ganan en pluralidad y en primor los artifi-

(8) Luis de Góngora y Argote, Obras completas, ed. Millé y Giménez, Madrid, 1961, p. 488.

(9) Cf. Ignacio Lizalde, "San Ignacio de Loyola en la poesía española del siglo XVII" en Archivum Historicum Societatis Iesu, Romae, 25 (1956), 201-240.

cios intelectuales a los materiales y mecánicos, sino que, como obras del alma, dificultalos su misma imperceptibilidad; los otros, como palpables, se vulgarizan a los sentidos. ¿Qué objeto puede hallarse más agradable y más digno empleo de la racionalidad y discurso, que un compuesto de conceptos y sutilezas?, (10) y a continuación<sup>\*</sup> con el mismo tema del soneto de Góngora y que tituló "A la conversión que hizo el B. Padre Ignacio de la Laguna con un pecador deshonesto. En metáfora de una fragua."

Vulcano cojo, herrero vizcaíno,  
si quieres ablandar un hierro helado  
de un pecador protervo y obstinado,  
saca tu fragua en medio del camino.

Los fuelles de oración sopla continuo,  
hasta que enciendas un carbón tiznado;  
que en fuego de lujuria se ha quemado,  
y es para fragua cual carbón de pino.

El hierro y el carbón, que es culpa, y hombre,  
traerás con las tenazas de obediencia  
a tu amorosa y encendida fragua.

Pide a Jesús el fuego de su nombre;  
la yunque y el martillo, su conciencia,  
y tú serás hisopo puesto en agua. (11)

En el poema San Ignacio aparece como Vulcano, identificación fácil de hacer, puesto que ambos eran cojos; la mención de su nacionalidad "vizcaína" no es fortuita: los herreros de Vizcaya eran famosos. La fragua será el medio para lograr la conversión del pecador, los fuelles representan las oraciones que van a ir encendiendo el fuego de la fe; el hierro, en un juego conceptual con yerro, es la cul-

(10) Gracián, p. 245.

(11) *Ibid.*

\* presenta un soneto de Alonso de Ledesma, escrito

pa, y el pecador está representado por el carbón, ya que ha ardido en el fuego de la lujuria. Para llevarlo a la fragua, San Ignacio se valdrá de la obediencia, que aquí son las tenazas, y ya en ella, lo ablandarán el fuego de Jesús y su conciencia, simbolizada por el yunque y el martillo. El santo, dentro del estanque al cual se arroja para salvar al pecador, será el hisopo hundido en el caldero y listo para ser rociado sobre el fuego para avivarlo, con lo cual el agua no es un elemento contrario al fuego sino que lo ayuda a surgir.

Es admirable cómo aprovecha todos los elementos para construir el poema, que puede ser considerado como joya del ingenio.

Pedro de Espinosa también aplicó el contraste entre fuego y agua en su canción "Al beato San Ignacio de Loyola". Juega con el significado de su nombre, recurso muy empleado en esta época, y presenta una visión del santo semejante a la que da el verso "ardiendo en aguas muertas llamas vivas" que glosó Góngora:

Y, cebando su amor en tu consuelo,  
fue el primero que entró en tu Compañía,  
con el fuego que trujo a ti lo pasa;  
que Ignacio es ignis, y esto lo confirma  
Javier, que en los antípodas se abrasa  
con sola una centella de tu firma...

Que del fuego de Dios eres esfera  
cantaré, si esto puede voz alguna,  
cuyas llamas te encienden de manera  
que ardes dentro de l'agua en la laguna (12)

(12) Pedro Espinosa, Obras, ed. Rodríguez Marín, Madrid, 1909, pp. 47-48.

En este tipo de poesía, que se apoya no en sentimientos sentidos sino en sentimientos pensados, el esquema que contrasta agua y fuego no logró gran desarrollo, porque era sólo una forma de aprovechar más la explotación del mismo modelo de los poemas de Leandro: el fuego que se arroja al agua.

Dentro de las comparaciones desorbitadas del barroco, la visión del mar en el cual está el fuego fue desplazada al cabello de la amada. Entre los poemas escritos con este tema, el mejor de ellos es el soneto de Quevedo:

En crespas tempestad del otro undoso,  
nada golfos de luz ardiente y pura  
mi corazón, sediento de hermosura,  
si el cabello deslaza generosa.

Leandro en mar de fuego próceloso  
su amor ostenta, su vivir apura.  
Icaro en senda de oro mal segura  
arde sus alas por morir glorioso.

Con pretensión de Fénix encendidas  
sus esperanzas, que difuntas lloro,  
intenta que su muerte engendre vidas.

Avaro y rico y pobre en el tesoro  
el castigo y la hambre imita a Midas  
Tántalo en fugitiva fuente de oro. (13)

Alexander A. Parker hace un minucioso análisis del soneto: "La experiencia en que se basa el soneto no puede ser más sencilla: el poeta mira a la mujer amada deslazar el ca bello. Éste se transforma en seguida mediante cuatro concep-tos: 1) por estar suelto es un golfo o mar, y por ser rizado es un mar de ondas agitadas que amenazan muerte al nadador;

(13) Quevedo, p. 118.

2) por ser dorado es el oro material, o sea un tesoro codiciable, y también 3) la luz del sol y el espacio que atraviesan sus rayos; 4) siendo los rayos de sol, es fuego que quema y mata. Y el cabello es todo esto, no por progresión, sino simultáneamente, lo cual se expresa por medio de las cátaresis: 'crespa tempestad', 'oro undoso', 'golfos de luz', 'mar de fuego', 'senda de oro'." (14) Los seis primeros versos del soneto están en relación directa con los poemas de Leandro, aunque hay también en los versos siguientes comparaciones con Ícaro, el Fénix, Midas y Tántalo, que completan el cuadro de personajes mitológicos con los que el poeta compara su pasión.

Esta idea es aprovechada por Quevedo en otros de sus poemas. En el soneto "Aminta, si a tu pecho y a tu cuello", el fénix de diamantes que adorna su cuello no puede vanagloriarse de su unicidad ante la belleza de Aminta, y no puede tampoco tener un incendio más grandioso para consumirse en él y luego renacer, que el que le tiene preparado su cabello:

Aminta, si a tu pecho y a tu cuello  
esa Fénix preciosa a olvidar viene  
la presunción de única que tiene,  
en tu rara belleza podrá hacerlo.

Si viene a mejorar sin merecello  
de incendio (que dichosamente estrene),  
hoguera de oro crespo la previene  
el piélagos de luz en tu cabello. (15)

(14) Alexander A. Parker, "La 'agudeza' en algunos sonetos de Quevedo", Estudios dedicados a D. Ramón Menéndez Pidal, t. III, Madrid, 1952, p. 351.

(15) Quevedo, p. 108.

El cabello es al mismo tiempo mar y hoguera.

Lope de Vega escribió también un soneto con este tema, pero él aprovecha el mar del cabello para transformar en "barco de marfil" al peine. El oro del cabello, que en Quevedo se convierte en luz y hoguera, aquí es "oro lustroso" y "oro de Tíbar y del sol reflejos":

Por las ondas del mar de unos cabellos  
un barco de marfil pasaba un día,  
que humillando sus olas deshacía  
los crespos lazos que formaba dellos;

iba el amor en él cogiendo en ellos  
las hebras que del peine deshacía,  
cuando el oro lustroso dividía,  
que éste era el barco de los rizados bellos.

Hizo dellos amor escolta al barco,  
grillos al albedrío, al alma esposas,  
oro de Tíbar y del sol reflejos.

Y puesta de un cabello cuerda al arco,  
así tiró las flechas amorosas,  
que alcanzaban mejor cuanto más lejos. (16)

Además Lope introduce aquí otra imagen, la del cabello que sirve como cuerda al arco de Cupido, y que es un tema que aparece en otras poesías de la época.

Entre las poesías atribuidas a Sor Juana está un villancico que principia "En trono de Zafir, Reina triunfante," que se cantó en la catedral de México en la fiesta de la Asunción, el año de 1677; en él aparece la Virgen con el pelo suelto:

(16) Biblioteca de Autores españoles, t. XXXVIII, p. 99. La poesía popular actual, que en gran parte deriva de poesía culta escrita con metros populares, ha conservado esta idea. Una copla que se ha recogido de tradición oral en México y en Puerto Rico, dice: "En el mar de tu pelo/ navega un peine,/ en las olitas que hace/ mi amor se duerme."

En la traducción que hizo Fray Luis de León del Cantar de los Cantares (V, 12) dice: "Su cabeza como oro de Tíbar", que corresponde exactamente a la frase de Lope. Fray Luis de León, Poesías, ed. Rafael Alberti, Buenos Aires, 1943, p. 237.

Sueltas las trenzas de su pelo hermoso  
que van toda la esfera iluminando,  
un mar de incendios es, con ondas de oro,  
el color de su crencha, encabellado. (17)

La descripción convencional del cabello que hace Quevedo, llena de brillo y fuego, está presente aquí.

Sor Juana, en el villancico que principia "A la que triunfante,/ bella Emperatriz", y que escribió con motivo de la fiesta de la Asunción en 1685, al alabar la belleza de la Virgen, reúne, en una descripción más conceptista que la anterior, el oro de las minas del rey Salomón, que engalana con penachos dorados su cabello, y el mar "proceloso y crespo". Para Lope el cabello es "oro de Tíbar", para Sor Juana, "golfos de Tíbar", y así reúne mar y fuego en la misma expresión:

cuyo pelo airoso,  
que prende sutil  
en garzotas de oro  
banderas de Ofir,

proceloso y crespo  
se atreve a invadir,  
con golfos de Tíbar  
reinos de marfil; (18)

Don Antonio de Mendoza escribió un romance "A una dama, disuádele no se case", en el que aprovecha el tema del mar, pero aquí ya no es ni el mar de amor ni el mar del cabello, sino que el marido es el mar. Esto nos muestra cómo, la imaginación desenfrenada no tenía límite:

(17) Sor Juana Inés de la Cruz, Obras completas, t. II, ed. A. Menéndez Plancarte, México, 1951, p. 244.

(18) *Ibid.*, p. 91.

Que sin recelar tormentas  
fácil te dejas correr  
por las ondas del marido,  
temprano, airoso bajel.

Así burla incauto leño  
del mar la serena tez,  
que arroja en azules montes  
verdes gigantes sobre él.

En la plaza del marido  
es blando el mar, y es cruel  
en la altura, que su golfo  
cualquier ola es descortés...

Solicitará inconstante  
cuantos pudiere beber  
falsos venenos, que fían  
a incendios nuevos de sed. (19)

Al emplear fórmulas estereotipadas, los poetas sólo se preocupaban por encontrar una forma ingeniosa de utilizarlas dependiendo de su genio poético el éxito o el fracaso.

La oposición entre fuego y agua adquirió vitalidad en otros campos, por lo que evolucionó retóricamente en dos direcciones: la lucha de los elementos entre sí, que recuerda la lucha de Leandro en el mar, y la lucha ya específicamente entre fuego y agua, que fue explotada en diferentes formas, que estudiaré en capítulos separados.

Los versos "con lágrimas el mar acrecentaba,/ el aire con suspiros encendía" del soneto "Hero de la alta torre de miraba", y que fueron aprovechados en algunos poemas sobre Leandro y sobre Dido, tenían una formulación agradable al gusto de la época, por lo que dieron lugar a un esquema que aparece con alguna frecuencia.

Fernando de Herrera desarrolla la idea en su soneto "El triste afán del corazón doliente", pero no está dentro de un molde rígido:

Las ondas acrecienta a tu corriente,  
socorriendo a tu curso con la vena  
de mis ojos llorosa, i junto suena  
el suspiro, qu'esfuerça a la creciente. (20)

Es el mismo pensamiento que aparece después en el romance de Quevedo, que dice: "Si llora, crece su muerte,/ que aun no le dejan que lllore;/ si ella suspira, le aumenta/vientos que le descomponen.", y es curioso observar cómo las dos variantes, una en la que los suspiros son fuego, y otra en la que los suspiros dan fuerza al viento, se conservan en la tradición poética.

En el Romancero general (21) un romance principia:

Quando dexé tu presencia  
bien vista que mis suspiros  
acrecentaron el aire,  
y mis lágrimas el río.

En él se sigue la idea del romance de Quevedo, pero en el romance que empieza "Juanica, la mi Juanica" se sigue el soneto de Hero:

Abrásese tu desdén,  
anéguese tu desvío  
en las ondas de mi llanto,  
o al fuego de mis suspiros. (22)

En un manuscrito anónimo mexicano que Méndez Plancarte piensa que pueda ser de principios del siglo XVII aparece el

(20) Herrera, p. 223.

(21) T. I, p. 418.

(22) Alfay, p. 200.

"Poema de la Pasión" que principia "Sábía el traidor cómo en el Huerto oraba", y que en la parte que describe la noche del viernes santo dice:

En fin, era la noche silenciosa,  
gozando el mundo de común sosiego,  
cuando la sacra Reina dolorosa  
atizaba de amor el dulce fuego:  
pues la terrible pena lastimosa  
daba suspiros, que aumentaban luego  
incendios que los ojos no apagaban  
aunque copiosos mares arrojaban. (23)

Aquí confluyen tanto la idea del soneto de Hero como la del romance de Quevedo.

Sor Juana utiliza dos veces este esquema, siguiendo distintos modelos:

En las endechas que principian "Agora que conmigo/ sola en este retrete", dice:

En exhalados rayos  
salgan confusamente  
suspiros que me abrasen,  
lágrimas que me aneguen. (24)

En la ensalada escrita para la fiesta de San Pedro Apóstol en 1677, que empieza "En el día de San Pedro,/ por grandeza de sus Llaves,", cuando un portugués ve en el mar la nave de San Pedro, se pone a cantar unas coplas, y entre ellas dice:

Navegasáon mais segura  
podes tener en ti mesmo,  
pois dan tus ollos dos mares  
e tus suspiros dan vento. (25)

(23) Poetas novohispanos, Segundo siglo, Primera parte, p. 27.

(24) Sor Juana Inés de la Cruz, t. I, p. 204.

(25) Ibid. t. II, p. 57.

EL AMANTE, VÍCTIMA DE LOS ELEMENTOS.

El tema de los elementos de la naturaleza que luchan entre sí y en contra del fuego del amante, y que apareció en relación con Leandro en el romance "Azotado por las olas,/ falto de vigor y aliento" en el Libro de romances nuevos echos en el anno de 1592, es un tema que ya estaba en la obra de Camoens y de Herrera.

En el soneto de Camoens el aire, la tierra, el agua y el fuego, aunque no es ésa su intención, están en paz en él. El poeta exhala su dolor ante los sufrimientos de la vida:

Ar, que de meus suspiros vejo cheyo,  
terra, cansada ja com meu tormento,  
agoa, que com mil lagrimas sustento,  
fogo, que mais acendo no meu seyo.

Em paz estais em mim, e assí o creyo,  
sem esse ser o vosso proprio intento,  
pois em dor, onde falta o sofrimento,  
a vida se sostém por vosso meyo.

Ay imiga Fortuna! Ay vingativo  
amor! A que discursos por vos venho,  
sem nunca vos mover com minha magoa!

Se me quereis matar, para qué vivo?  
e como vivo, se contrarios tenho  
fogo, fortuna, amor, ar, terra e agoa? (1)

En el soneto de Herrera se expresa la relación entre los elementos y los afectos del poeta: las lágrimas acrecientan las aguas, los suspiros dan mayor fuerza a la cre-

(1) Luis de Camoens, Obras, Lisboa, 1720, p. 21

ciente y el fuego de amor incendia el río:

El triste afán del corazón doliente  
con la memoria de mis males llena  
vo repitiendo por tu sola arena,  
sacro rei de las aguas d'Occidente.

Las ondas acrecienta a tu corriente,  
socorriendo a tu curso con la vena  
de mis ojos llorosa, i junto suena  
el suspiro, qu'esfuerça a la creciente.

Al fin gasto el umor, i cessa el viento,  
i exala el fuego con incendio tanto,  
que d'úmido te haze ardiente río.

En vano intentas a ese encendimiento  
resistir, pues no pudo el grave llanto  
quebrantar su rigor del dolor mío. (2)

Hay un grupo de poemas que se refieren a los cuatro elementos: fuego, aire, agua, tierra, y los presentan en su estado caótico, tal como lo concibe Ovidio en el primer libro de sus Metamorfosis. La idea del caos está dada mediante la ordenación de las palabras, y las coincidencias entre los poemas se deben a que tienen una fuente italiana común: una octava de Anguillara en su traducción de las Metamorfosis. (3)

El primer texto es de Agustín de Tejada Páez y dice:

Antes de haber tierra, aire, mar y fuego,  
era el fuego la tierra, el mar, el aire,  
rendía el aire al mar, la tierra al fuego,  
sin forma el fuego, tierra, el mar y el aire;  
que allí era el aire, el mar, la tierra y fuego  
donde era el fuego y mar la tierra y aire.  
El mar y el aire y fuego eran la tierra,  
y había fuego en mar, y aire en la tierra. (4)

(2) Herrera, pp. 222-223

(3) Cf. A. Rodríguez Moñino, "Cuatro textos españoles en busca de una posible fuente italiana", Quaderni ibero-american, 2 (1954), 485 - 486, y una breve nota sobre ese artículo en Nueva Revista de Filología Hispánica, 13 (1959), 116.

(4) Cossío, p. 281.

José María de Cossío, en Fábulas mitológicas en España, (5) recoge una observación de Menéndez y Pelayo que indica que esta estrofa "es casi idéntica a otro galimatías que trae el doctor Acevedo en su, por otra parte, admirable poema de La creación del mundo." La estrofa de Acevedo dice:

A donde el cielo, mar, fuego, ayre y tierra  
 eran la tierra, mar, fuego, ayre y cielo,  
 y estauan cielo, mar, fuego, ayre y tierra,  
 iuntos con tierra, mar, fuego, ayre y cielo.  
 Pero con cielo, mar, fuego, ayre y tierra  
 discordes tierra, mar, fuego, ayre y cielo,  
 era el cielo en mar, ayre en fuego, en tierra,  
 y era en el cielo el mar, fuego, ayre y tierra (6)

En relación con la estrofa Antonio Rodríguez Moñino hace el siguiente comentario: "Obsérvese que sobre los cuatro elementos utilizados por Tejada (tierra, fuego, mar, aire) aquí Acevedo incluye el cielo con lo cual hace más difícil aún el juego verbal". (7) Y es que, ya en este camino, trataban de realizar cada vez mayores proezas.

Blasco Pelegrín Catalán, en su poema Tropheo del Oro incluye esta octava:

Sería la tierra el agua el ayre el fuego  
 contra el fuego y el ayre el agua y tierra  
 roto el nudo de amor del ayre y fuego  
 y el lazo de amistad entre agua y tierra  
 podría subir la tierra al alto fuego  
 baxar el fuego al centro de la tierra  
 si yo que aclaro el ayre y muevo el agua  
 faltase en tierra en ayre en fuego en agua. (8)

- (5) Ibid.  
 (6) Rodríguez Moñino, p. 485.  
 (7) Ibid.  
 (8) Ibid. p. 486.

Un cuarto texto, escrito en tercetos, es de Luis Barahona de Soto; presenta la lucha en que se trabaron los elementos después de haber sido generados:

Mas luego en el momento se trabaron  
los cuatro con mortal y cruda guerra,  
y en áspera batalla se mezclaron.

El fuego y aire y agua contra tierra;  
la tierra y agua y aire contra fuego,  
y contra el aire y agua fuego y tierra.

Rompieron tierra y aire y agua al fuego,  
rompieron fuego y agua y tierra al aire,  
y a la tierra y al agua al aire y fuego.

Murieron tierra y fuego y agua y aire,  
nacieron aire y fuego y tierra y agua  
del agua y tierra misma y fuego y aire.

Tuvieron tierra, fuego y aire y agua  
cualquiera de estos nuevos elementos  
de que Vulcano su Pandora fragua. (9)

Estos poemas sobre la creación del mundo que siguen el modelo de Anguillara, seguramente contribuyeron a dar impulso al tema de la lucha de elementos en relación con el amor. En el siglo XVII son frecuentes los poemas sobre este asunto, pero para explicar su propagación hay que considerar especialmente la difusión de los poemas sobre Leandro en los que aparece la lucha de elementos. El barroco, que todo lo llenó de pasión y dio mayor fuerza al sentimiento y a la expresión, encontró en la lucha violenta de los elementos que se revolvían en contra del amante, una forma de manifestarse conforme a sus impulsos, e independientemente de la historia mitológica.

En el Romancero general hay 10 romances que aprovechan

(9) Rodríguez Moñino, p. 486.

el tema, siempre relacionado con el amor, y la mayoría men  
ciona los cuatro elementos como opuestos.

El recuerdo más cercano al empleo de la lucha de los  
elementos contra Leandro, lo trae un romance que sitúa la  
acción en el mar; cuenta las angustias de Sirarda al no po-  
der llegar a puerto porque se lo impide la tormenta:

"¡Ay desdichada de mí!  
-dixo vista en este aprieto-  
¿dónde volveré los ojos,  
que me cause algún consuelo?  
Aire, cielo, mar y tierra  
revueltos contra mí veo,  
de suerte que me hacen guerra  
todos los cuatro elementos.  
El cielo ya me amenaza  
con mil temerosos truenos,  
y temo que un rayo arroje,  
que es lo que más recelo.  
Y no porque a mí me mate  
su rigor y fuerza temo,  
que el que aborrece la vida  
no tiene a la muerte miedo.  
Pero como en lo más duro  
suele hacer su golpe fiero,  
el pecho de Lucidoro  
como a tal irá derecho.  
Aunque en ser de fuego el rayo  
está seguro su pecho  
de que no le abrasará,  
pues no le abrasa mi fuego.  
El aire ya me persigue  
pues es su furor violento  
un mandamiento de embargo  
para que el cuerpo esté preso.  
La tierra me tiene el alma,  
pues me tiene a quien bien quiero,  
y el hondo mar de envidioso  
el martirizado cuerpo... (10)

Puede advertirse cómo, al dar como elemento el  
cielo y no el fuego, el romance da una vuelta muy complica-  
da para incorporar el fuego, pues la tentación de introdu-

(10) Romancero general, t. I, pp. 296 - 297.

cirlo era irresistible.

En otros romances hay un proceso de abstracción en la visión de los elementos: el mar es sustituido por las lágrimas y el viento de la tormenta por el aire de los suspiros que combaten el fuego de amor.

En un romance sobre las penas de amor del rey Rodrigo encontramos:

Con baxos y humildes ojos,  
muestras de pecho encendido,  
dice: -"De cuatro elementos  
los tres combaten conmigo,  
todo el fuego está en mi alma,  
todo el aire en mis suspiros,  
el agua toda en mis ojos,  
autores de mis castigos.  
¿Cuándo he de tener el cuarto  
puesto en tierra y convertido,  
pues una dichosa muerte  
vence a tantos enemigos? (11)

La comparación de los elementos que aparecen en este romance es parecida a la que hace Camoens en su soneto, pero en otros poemas se encuentran también otras formas de contrastarlos. La octava parte del Romancero general contiene "La trágica y lamentable historia de los comendadores y la venganza de don Fernando, Veinticuatro de Córdoba, recopilada en cinco romances" y en donde se cuenta el adulterio de la esposa del comendador con el hermano de éste; el segundo romance aplica la lucha de elementos a la situación de los amantes:

(11) Ibid, p. 331 De este mismo romance aparece otra versión más amplia en la p. 296, y tiene ligeras variantes en relación con el fragmento aquí transcrito.

Amor les hace la guerra  
 que a fuego y sangre ha podido  
 ponerles terrible cerco  
 con mortales enemigos;  
 sospechas, ansias, temores,  
 y otros dolores esquivos.  
 De todos cuatro elementos  
 son de fuerza combatidos;  
 de una parte el agua y viento  
 dan lágrimas y suspiros,  
 por otra la tierra triste  
 que los tiene divididos,  
 y el fuego que por esencia  
 en sus almas se ha encendiô. (12)

En otros romances el esquema para contrastar los elementos no es tan rígido, sino que aparece diluido en el poema y desarrollado en forma más amplia. El romance que principia "Donde se acaba la tierra/ y comienza el mar de España", narra las desventuras de un prisionero de amor, que, rota su barca, logra salvarse de la furia del mar y llegar a tierra, desde donde dice a las aguas:

"Enemigas,  
 volveré a morir sin falta,  
 dexadme llegar agora  
 a las tierras que me amparan.  
 Nací riberas del Tajo,  
 criéme con esta ingrata,  
 y vengo a morir agora  
 a las postreras de España.  
 No me mata ausencia sola,  
 ni solos zelos me matan,  
 ni olvido que aquestos tres  
 me fuerçan que a tierra vaya.  
 No es tan pequeño mi fuego  
 que huya vuestra templança,  
 que no le sufre la tierra  
 ni el mar apenas le mata,  
 porque es semejante al sol  
 que no se moja en el agua,  
 y tan ardiente que della  
 me fuerça que a tierra salga.  
 No me llaméis tan apriessa,  
 que si mi fuego lo causa,

(12) Ibid. p. 409.

lágrimas tienen mis ojos  
 que pueden, aunque no bastan.  
 Dexadme quejarse de aquella  
 que de mí quejosa estaba,  
 por quien huygo mar y tierra  
 y vengo entre tierra y agua." (13)

Aquí hay un recuerdo del soneto de Garcilaso en la sú  
 plica hecha a las olas que proviene del epigrama de Mar-  
 cial; entre los elementos que combaten el fuego es capaz  
 de vencer, no es tan pequeño que tenga que huir de ellos,  
 el mar no lo mata "porque es semejante al sol/ que no se  
 moja en el agua", y aunque las lágrimas lo pueden dismi-  
 nuir, no logran extinguirlo.

Otro romance principia:

Lágrimas, salid apriesa,  
 conocerán que me quemo,  
 pues un leño muchas veces  
 suele llorar en el fuego.  
 No lo dexéis de vergüenza  
 por ser hombre, pues confieso  
 que una mujer que en mí reina  
 hace tan tiernos efectos.  
 Y la nube de sospechas  
 tiene en mis suspiros truenos,  
 en estos ojos granizo  
 y rayos en este pecho.  
 Pues todos estos contrarios  
 caben en este sujeto  
 y la muerte no me dan,  
 sin duda que ya estoy muerto. (14)

Lo primero que llama la atención aquí es el verso ini  
 cial que tiene relaciones por una parte con la poesía de  
 Petrarca, especialmente con el soneto LV In vita, "Occhi  
 piangente, accompagnate el core/ che di vostro fallir morte  
 sostiene." y con los versos finales de estrofa de la

(13) Ibid, pp. 25 - 26

(14) Ibid, t. II, pp. 61 - 62.

Égloga primera de Garcilaso: "Salid, sin duelo, lágrimas corriendo", y por otra con la poesía de los cancioneros. (15) El romance no es nada vulgar y la idea de que llora como suele llorar el leño en el fuego porque son los efectos de la mujer que ha abrigado su pecho, no es convencional y constituye un hallazgo poético. En cuanto a los elementos que aparecen como contrarios, hay una variante en su presentación, pero sin que desaparezca la idea de tormenta, en la cual la nube la constituyen las sospechas, los suspiros son los truenos, las lágrimas arrojan granizo y los rayos son el fuego de amor.

Lope de Vega también escribió un romance en el que luchan entre sí los elementos, pero en él todo se concentra en este tema y se describen todos los pasos de la batalla. Está incluido en el Cancionero de 1628, y José Manuel Ble-cua dice de él: "es rigurosamente inédito, o, por lo menos, desconocido para la crítica" (16)

Contra vn agraviado gusto  
de amor que viue en mi alma,  
honor y nobles deseos  
se esfuerçan y toman armas.  
Quieren que entre la raçón,  
mas las memorias pasadas,  
que son de amor centinelas,  
a grandes voçes le llaman.  
Y del alma las pasiones,  
y de la raçón las ansias,  
de las entrañas el fuego  
se aperciben a batalla.

(15) "Salid lágrimas se retrouve sous des formes variées dans les chansonniers du début du XVI<sup>e</sup> siècle", dice Charles Aubrun, "Salid lágrimas...", Bulletin Hispanique, 60 (1958), 505-507.

(16) Cancionero de 1628, p. 42.

La honrra presenta injurias  
 contra falsas esperanças,  
 y amor a la fe se arrima  
 para defender la entrada.  
 Amor con fuego descende  
 y honor con agua lo mata,  
 mis tristes ojos la lleuan  
 y todo en mi pecho pasa.  
 Ya están los contrarios juntos,  
 ya se an visto cara a cara,  
 ya el amor vençe la honrra,  
 acabándole me acaban.  
 Aunque he de morir viuiendo,  
 aconsejando mi desgracia,  
 que mejor es este estado  
 que amor sujeto a mudanças.  
 Y aunque el alma de passiones  
 y el corazón sienta ansias,  
 y las entrañas den fuego,  
 perdió el amor la batalla. (17)

Aunque todo ocurre en el pecho del poeta y él sufre al mismo tiempo que los contrarios luchan entre sí, todo está presentado en un plano visual, totalmente objetivo.

En un soneto Lope vuelve a tomar el tema, pero aquí aparece todo en un terreno de gigantismo. Es el diluvio visto en forma hiperbólica, que aniquila el fuego de los volcanes, del sol y del infierno, pero del cual logra escapar el fuego de amor:

Cuando el mejor planeta en el diluvio  
 templa de Etna y volcán la ardiente fragua,  
 y el mar, pasado el límite, desagua,  
 encarcelando al sol, dorado y rubio;

cuando cuelgan del Cáucaso y Vesubio  
 mil cuerpos entre verdes ovas y agua,  
 cuando balas de nieve y rayos fragua,  
 y el Ganges se juntó con el Danubio;

cuando el tiempo perdió su mismo estilo  
 y el infierno pensó tener sosiego  
 y excedió sus pirámides el Nilo;

(17) Ibid, pp. 293 - 294.

cuando el mundo quedó turbado y ciego,  
 ¿dónde estabas, Amor? ¿Cuál fue tu asilo,  
 que en tantas aguas se escapó tu fuego? (18)

Quevedo trata, también en un plano hiperbólico, el contraste de elementos, que hacen las paces para poder existir los dos en él y arruinarlo:

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  
 (pues en tus llamas, Lisi, está 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. (19)

Su llanto que es tan intenso no ha hecho que se licúe, y su amor por Lisi no lo ha consumido, porque el agua y el fuego hacen las paces entre sí y se unen para luchar en contra del poeta; con esto el tema logra una explotación nueva e ingeniosa. En la nota que hace González de Saa las a este soneto, indica que también escribió sobre este asunto Sannazaro y que fue imitado por Figueroa; advierte además que esto aparece señalado por Herrera en sus Anotaciones a Garcilaso.

En un madrigal muy bien logrado, Quevedo también ha-

(18) Lope de Vega, p. 58

(19) Quevedo, p. 117.

bla de la lucha de elementos en el amante que no encuentra reposo. El pez, el ave, la sálamandra y el hombre, viven apaciblemente cada uno en un solo elemento; en él en cambio están todos los elementos y son la manifestación de su vida atormentada:

Está la ave en el aire con sosiego,  
 en la agua el pez, la salamandra en fuego,  
 y el hombre, en cuyo ser todo se encierra,  
 está en sola la tierra.  
 Yo sólo que nací para tormentos,  
 estoy en todos estos elementos:  
 la boca tengo en aire suspirando,  
 el cuerpo en tierra está peregrinando,  
 los ojos tengo en agua noche y día,  
 y en fuego el corazón y la alma mía (20)

En un poema anónimo que aparece en el Cancionero de 1628, en el que el poeta "Da cuenta a vn amigo de vna enfermedad y passatiempo en su conualecencia", y al que ya me he referido antes, la enfermedad está presentada haciendo comparaciones con las tormentas en el mar y la lucha de los elementos; los unguentos, las sangrías y las ventosas son aquí los elementos contrarios a la fiebre en la guerra establecida entre el médico y la enfermedad:

Perdí, señor, del todo la esperança  
 de la salud, thesoro que ignorado  
 menos se estima quanto más se alcanza.

Lento poder, de infame industria armado,  
 mis fuerças enuistió y, perdido el brío,  
 febricitando al mar quedé entregado.

Como en las olas de furor impío  
 atropellado el pescador no experto  
 forceja contra el ímpetu del río

(20) Ibid, p. 140.

y el marinero, del peligro cierto,  
huir el golfo proceloso quiso,  
que teme de su furia vn desacierto,

assí, señor, vencido de improuiso  
de vna gran calentura, mal intenso,  
tuvo mi vida en término preciso,

con tanto ardor, con fuego tan inmenso,  
que en su incendio colérico y fogoso  
quedara el maior médico suspenso.

Y al desuiar del golfo impetuoso  
de su furor mi pobre vaxelillo  
el piloto se halló en mar peligroso.

.....  
Hágales guerra, dixé, en que repara  
si yo en sus manos, médico, me entrego  
como si en las diuinas me entregara.

Y buscando a mi mal remedio, luego  
con sangrías, vngüentos y ventosas  
les presentó la guerra a sangre y fuego. (21)

En el tomo 5 de A Fenix renascida, de Lisboa, hay un soneto de mediados del siglo XVII titulado "Borrascas de amor", en el que el tema del amante que naufraga en el mar de amor se une con el de la lucha de elementos:

El ayre ronco, el mar embravecido,  
triste el sol, pardo el cielo, oscuro el día,  
sin norte, sin timón sin luz ni guía  
Syrtes toco, ondas lucho, esferas mido.

Naufraga la razón, ciego el sentido  
a mucho golfo poco leño fía,  
donde el cuidado haziéndose porfía  
roccas busco, el mar dexo, el puerto olvido.

Roto el frágil baxel de la esperança  
hecho caos el juizio considero,  
tempestad el remedio, el mar bonança.

(21) Cancionero de 1628, pp. 623 - 624.

Oh ciega confusión! Fues quando espero  
 besar libre la playa, a una mudança  
 fuego surco, ardo en agua, en ayre muero. (22)

El verso que dice "a mucho golio poco leño fia" proviene de Góngora, que en la Soledad primera dice: "que a una Libia de ondas su camino/ fió, y su vida a un leño". (23)

Miguel de Barrios escribió una canción "De un naufragio al mar" en la que también se enlaza el naufragio de amor con la lucha de elementos contrarios al amante. Aquí a los cuatro elementos tradicionales se añade el cielo, tal y como ocurre en el poema de Acevedo sobre el caos:

Lloro a la muerte ansioso,  
 al fuego me lamento sin sentido,  
 gimo al aire celoso,  
 al mar me quejo, al cielo favor pido,  
 y no me dan consuelo (24)  
 la tierra, el aire, el fuego, el mar ni el cielo.

En los villancicos que escribió Sor Juana con motivo de diversas festividades religiosas, aparece el tema pero explotado en forma distinta. Los elementos no luchan entre sí y son contrarios al amante, sino que se unen para festejar a la Virgen o el nacimiento de Jesús, y el giro que Sor Juana le dio al esquema, le permitió aprovechar varias veces el nuevo recurso. Por primera vez aparece en el villancico escrito en 1685 con motivo de la Asunción. Los elementos se unen para festejar la Asunción de María:

(22) A Fenix renascida, t. 5, Lisboa, 1728

(23) Góngora, p. 634.

(24) Biblioteca de Autores Españoles, t. 42, p. 541. Una supervivencia de esta lucha de contrarios aparece en la adivinanza que se ha recogido en la ciudad de México de la tradición oral: "En el mar y no me mojo,/ en brasas y no me abraso,/ en el aire y no me caigo/ y me tienes en tu brazo." (La solución es la letra r).

y haciendo dulce armonía  
 al Agua a la Tierra enlaza,  
 el Aire a la Mar abraza,  
 y el Fuego circunda el Viento.  
 .....  
 en dulce desasosiego,  
 por salva a sus Pies Reales,  
 dispara el agua cristales,  
 y tira bombas el Fuego;  
 caja hace la Tierra, y luego  
 formæ clarines el Viento. (25)

Por el ritmo ágil en que está expresado y por la variación ingeniosa que le dio Sor Juana, el tema del contraste de los elementos, aquí de su armonía, surge lleno de vigor.

Uno de los villancicos más conocidos de Sor Juana, y no sin razón, es el que escribió para la Navidad de 1689 y que principia:

Por celebrar del Infante  
 el temporal Nacimiento,  
 Los cuatro elementos vienen:  
 Agua, Tierra, y Aire y Fuego.

Con razón, pues se compone  
 la humanidad de su Cuerpo  
 de Agua, Fuego, Tierra y Aire,  
 limpia, puro, frágil, fresco..

En el Infante mejoran  
 sus calidades y Centros,  
 pues les dan mejor esfera  
 Ojos, Pecho, Carne, Aliento.

A tanto favor rendidos,  
 en ambiciosos obsequios  
 buscan, sirven, quieren, aman,  
 prestos, finos, puros, tiernos. (26)

Es interesante observar la construcción de estos versos correlativos, en los que, si los elementos vienen a

(25) Sor Juana, t. II, p. 93.

(26) *Ibid*, p. 111.

rendir homenaje a Dios en su Nacimiento, son también los elementos que lo forman; así, el agua es limpia y está en sus ojos, el fuego es puro y está en su pecho, la tierra es frágil y es la carne, y el aire es fresco y está en su aliento. Agradecidos por tan enorme favor, los elementos lo buscan prestos, lo sirven finos, lo quieren puros, lo aman tiernos.

El estribillo del villancico recrea estas dos ideas de que los elementos sirven a Dios al mismo tiempo que forman parte de él, y en las coplas los elementos procuran solícitos atender al Niño, de tal modo que en cada una triunfa uno de los elementos, el fuego cuando tiritita de frío, el aire cuando fatigado por las penas le falta el aliento, el agua cuando se abrasa de amor y la tierra cuando cansado busca reposo.

En otro villancico, escrito para la fiesta de la Concepción en 1689, Sor Juana vuelve a aprovechar el concierto de elementos para rendir homenaje a la Virgen:

El Agua pula cristales,  
la Tierra ostente matices,  
el Viento soplos aliente,  
el Fuego luces avive:  
¡Agua, Tierra, Viento y Fuego,  
todo a sus plantas se rinda! (27)

(27) *Ibid.* p. 105.

## FUEGO Y AGUA: CONFLICTOS Y ALIANZAS.

Cuando la poesía toma la pareja de contrarios fuego/agua, adopta también una serie de juegos y de recursos estilísticos que a través de la tradición van a ser intensificados y repetidos, explota todas sus posibilidades, llevando la oposición hasta sus últimas consecuencias poéticas y retóricas y, cuando el tema es ya muy común y no se puede aprovechar en forma sugestiva, lo vigoriza a base de variaciones ingeniosas, entre las cuales aparece la burla.

El fuego de amor que se enfrenta al agua es expresado mediante una gama muy amplia de matices, que abarca desde su triunfo absoluto sobre el agua, hasta su aniquilamiento por ella.

La victoria del fuego sobre el agua aparece ya en un soneto de Camoens, en el que la dureza de la amada hace que la vida del poeta se vaya consumiendo entre lágrimas, pues todo es un continuo llanto, inútil para aplacar el fuego de amor:

Tanto se forão, Ninfa, costumando  
meus olhos a chorar tua dureza,  
que vão passando já por Natureza  
o que por accidente ião passando.

No que ao sono se deve estou velando,  
e venho a velar só minha tristeza:  
o choro não abrandá esta aspereza,  
e meus olhos estão sempre chorando.

Assi de dor em dor, de mágoa em mágoa,  
consumiendo se vão inutilmente,  
e esta vida também vão consumiendo.

Sobre o f'uego de Amor inutil agoa!  
 pois eu em choro estou continuamente,  
 e do que vou chorando te vas rindo.

Assi nova corrente  
 levas de choro em foro,  
 porque de verte rir, de novo choro. (1)

La idea de que el agua no basta para aplacar el fuego era un esquema ya fijado que aparece en muchos otros poemas, entre los cuales encontramos el siguiente romance:

A tu imagen hablo en sueños,  
 y sin duda que me hablas  
 en triste llanto deshecha  
 de haberme apurado en llamas.  
 Imagino que te acercas,  
 y como el llanto no basta  
 contra tan inmenso fuego,  
 que huigo por no abrasalla.  
Que ausencia sin mudança  
comiença en zelos y en morir acaba. (2)

Aquí el amante representa el fuego y la amada las lágrimas, pero el llanto por la ausencia no logra dominar "tan inmenso fuego" de amor.

En otros poemas el agua que se opone al fuego no es la de las lágrimas sino la del mar. El romance que principia "Donde se juntan en uno/ el fértil Tajo y Xarama", al cual me referí en relación con el amante que se arroja al agua igual que Leandro, para tratar de aplacar el fuego que lo abrasa, dice:

Lucinio, el pastor, lloraba,  
 y en un verde tronco escribe  
 estas preciosas palabras:  
"Todo el sagrado mar junto no basta  
cuando el fuego de amor el alma abrasa". (3)

(1) Camoens, p. 28.

(2) Romancero general, t. I, p. 113

(3) Ibid, p. 103.

La escritura del nombre de la amada en la corteza de los árboles es un detalle muy difundido en la poesía, y que fue pasando a través de la tradición; con él se enlaza la escritura de esta frase sentenciosa, que en el romance se aprovecha como estribillo.

La misma idea de que el mar no es capaz de matar el fuego de amor, aparece en las siguientes endechas en una forma más amplia:

Vosotras, claras ondas,  
testigos de mis quejas,  
sacad por consolarme  
de entre el susurro fuerzas.  
De la razón movidas  
recibid mis querellas,  
que está Marfisa sorda  
y en viéndome se ausenta.  
Podéisme dar por casa  
vuestras entrañas mismas  
para apagar mi fuego,  
y aun plegue a amor que pueda;  
porque es el calor tanto  
que aqueste pecho encierra,  
que el agua del mar junta  
no matará su fuerza. (4)

La formulación de los dos últimos versos, que son al mismo tiempo los versos finales del poema, indican hasta qué grado era un esquema más o menos fijo que se empleaba como recurso poético.

En Quevedo, el fuego es el símbolo de su pasión amorosa, y como todas las imágenes que la expresan, adopta muy diversas características. En el soneto que principia:

Fuego a quien tanto mar ha respetado,  
y que en desprecio de las ondas frías  
pasó abrigado en las entrañas mías,  
después de haber mis ojos navegado. (5)

(4) Ibid, t. II, p. 236.

(5) Quevedo, p. 105.

el fuego que lo abrasa, que está en las entrañas de este hombre atormentado, torturado por el amor, ha vencido a las lágrimas e hiperbólicamente, ha navegado en sus ojos y desafiado al mar.

Francisco de Trillo y Figueroa escribió un romance que principia "Fílida, pues de amor sabes", en el que trató de dar agilidad al tema tratándolo en broma, pero realmente sin lograrlo:

Mas hay entre llanto y llanto  
 algo que parezca risa,  
 que las lágrimas son agua  
 y se quedarán corridas.  
 Abrasáronme tus ojos  
 la mañana más bendita  
 que de la mejor aurora  
 desprendió el más alto día.  
 Y así, para tanto fuego  
 no viene bien agua tibia;  
 o dar materia al incendio,  
 o al viento dar las cenizas. (6)

Como las lágrimas son agua y en consecuencia corren, juega el poeta con la idea de que ante el fuego "se quedarán corridas", ya que como está abrasado por los ojos de su amada, para su fuego el agua es tibia, no basta, y habrá o que avivar el incendio o que consumirse en él. Esta oposición final es floja, le falta el vigor que harían esperar los primeros versos.

La idea de que el fuego no es vencido por el agua tenía posibilidades de manifestarse en forma más aceruada, y así se le añade la facultad de cruzar el agua sin extinguirse. Esta metáfora violenta, pero totalmente acorde con el espíritu del barroco, permite aprovechar todo lo que hay de portentoso en la imagen.

(6) Biblioteca de autores españoles, t. XLII, p. 67.

En el romance que principia "En la Vega está el Xarife/ mirando el famoso Alcázar", el amor puede soportar celos, dudas, palabras, puesto que puede vivir en el fuego y es capaz de pasar el agua:

Esas tibiezas y celos,  
recelos, dudas, palabras,  
no son efectos de amor,  
que al amor nada le espanta,  
sin quemarse vive en fuego  
y a pie enjuto pasa el agua. (7)

Quevedo en uno de sus más famosos sonetos, representa la inmortalidad de su amor, ya que seguirá vivo más allá de la muerte, con una imagen llena de fuerza poética: "Nadar sabe mi llama la agua fría". La llama, además de atravesar a nado el agua, con lo que recuerda en forma muy cercana a Leandro, también la desafía, de tal modo que no respeta las leyes establecidas, por rígidas que éstas sean. Y esta llama capaz de cruzar el Lete, es el símbolo concreto del amor inmortal que expresa el poema:

Cerrar podrá mis ojos la postrera  
sombra, que me llevare el blanco día,  
y podrá desatar esta alma mía  
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no desotra parte en la ribera  
dejará la memoria en donde ardía;  
nadar sabe mi llama la agua fría,  
y perder el respeto a ley severa;

alma a quien todo un Dios prisión ha sido,  
venas que humor a tanto fuego han dado,  
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;  
serán ceniza, mas tendrá sentido;  
polvo serán, mas polvo enamorado. (8)

(7) Romancero general, t. I, p. 363. Corrijo la lección que da González Palencia: "sin quemarse vivo el fuego", lo cual no tiene sentido.

(8) Quevedo, p. 123.

Entre todos los sonetos amorosos escritos en lengua española, quizá ninguno expresa con mayor sinceridad y con mayor poesía la seguridad y la plenitud del amor, sin sombra de duda o desengaño.

En la canción que principia "Quien nueva sciencia y arte/ quiera saber, aprenderá la mía,/ nueva filosofía/ que no puede aprenderse en otra parte;/ en mi pecho el amor que me lastima,/ lee de dolor la cátedra de prima." y en la cual Quevedo expone sus pensamientos en relación con el amor, recrea la idea de que el agua no es capaz de apagar el fuego, porque, conforme a su experiencia personal, el gran caudal de lágrimas que ha vertido no ha logrado matar una sola centella de su fuego:

No mata, yo lo siento,  
al fuego el agua, Inarda dura y bella,  
pues sola una centella  
del fuego que en mis venas alimento,  
no he muerto en tantos años, ni apagado  
con el diluvio inmenso que he llorado. (9)

El fuego que es capaz de arder en el agua es identificado por Pedro Espinosa con la imagen de Dios, uniendo lo que hay de prodigioso en ambos. Se trata del "Psalmo de penitencia, importantísimo para alcanzar perdón de los pecados". El verso en el que establece la comparación tiene una gran fuerza expresiva:

Si tienes tanta gana, Dios, de darte,  
que no pides por Ti mas de quererte,  
y, en queriendo, te tiene el desearte,

(9) Ibid. p. 168. Este fragmento, con algunas variantes, aparece también en la canción "Quien quisiera nueva arte/ oír, oiga la nueva y docta mía", que es una versión distinta sobre el mismo tema de la filosofía de amor.

concédete al deseo de tenerte;  
 porque Tú no eres yo, nombrecillo estrecho,  
 quien no doy a quien no me da provecho,  
 y no tengo virtud ni entrañas buenas  
 para saber sufrir faltas ajenas  
 y tachas tan menguadas; .  
 mas Tú buscas las cosas desechadas  
 para hacer de tu bondad empleo.  
 Fuego que arde en el agua, a Ti deseo;  
 si a mí falta bondad, a Ti te sobra. (10)

En El Viaje del Farnaso de Cervantes, escrito conforme al Viaggio de Cesare Caporali, y que, al igual que El laurel de Apolo de Lope, es un poema de alabanzas a los poetas de la época, aparece una crítica irónica acerca de los que escriben a base de frases hechas y tópicos comunes, de tal suerte que son ridiculizados entre otros los que celebran todas las prendas de su dama o los que cantan que la llama de amor se enciende en el agua:

Otros de sus señoras celebraban  
 en dulces versos de la amada boca  
 los excrementos que por ella echaban.

Tal hubo a quien amor así le toca,  
 que alabó los ríñones de su dama  
 con gusto grande y no elegancia poca.

Uno cantó, que la amorosa llama  
 en mitad de las aguas le encendía,  
 y como toro agarrochado brama. (11)

Este juicio, además de la burla que encierra, nos permite vislumbrar hasta qué grado estaba inundada la poesía de ese momento de expresiones de ese tipo.

Otra idea que se explotó en relación con el triunfo del fuego fue la de dar voces pidiendo agua para aplacar

(10) Espinosa, p. 137.

(11) Miguel de Cervantes Saavedra, El Viaje del Farnaso en Obras completas, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, 1949, p. 75.

el incendio de amor.

En el romancero general hay algunos romances que intercalan estribillos que se van repitiendo a lo largo del poema; entre ellos están los que piden auxilio para matar el incendio. Un buen ejemplo de este procedimiento es el siguiente romance, en el que en cada estrofa desarrolla un aspecto de la pasión amorosa y remata con el estribillo:

Un pastor pobre y humilde  
 aborrecido sin causa,  
 por la fe de un imposible  
 que marchitó su esperanza,  
 a las enojadas nubes  
 que los pardos senos rasgan,  
 contra la encendida tierra  
 anima en estas palabras:  
"Agua, Dios, agua,  
 que el fuego que me quema lo demanda".

En este sepulcro triste  
 o en esta estrecha cabaña,  
 ya para difuntos bienes  
 repara mis vivas ansias.  
 Antes que al amor del fuego  
 demos la postrera paga,  
 quiero valerme de vos,  
 que amor plaços no dilata:  
"Agua, Dios, agua,  
 que el fuego que me quema lo demanda".

Ese ronco son que hazéis  
 envuelto con la mudança,  
 es el eco de mis males  
 que toca a morir al arma.  
 El asalto darán presto  
 si tarda vuestra templança  
 y no viene a humedecer  
 el calor de mis entrañas.  
"Agua, Dios, agua,  
 que el fuego que me quema lo demanda"

Espesas nubes de zelos  
 suelen anublarme el alma,  
 los ojos haciendo ríos  
 que el pellico y suelo bañan.  
 Mas son lágrimas perdidas,

que aunque se viertan, no bastan,  
 que está en el pecho el peligro  
 y ellas por el rostro pasan.  
"agua, Dios, agua,  
 que el fuego que me quema lo demanda". (12)

Los poemas de este tipo deben de haber sido muy comunes, porque el esquema era muy fácil de seguir, y pronto hubo una actitud crítica hacia ellos.

Góngora, en su romance que principia "Noble desengaño,/ gracias doy al cielo/ que rompieste el lazo/ que me tenía preso", teniendo en cuenta a los galanes que piden agua para calmar el fuego en que se abrasan, se burla de ellos con el simple recurso de pasar en el romance del plano simbólico al real; cuando pide agua, le vierten un caldero y lo empapan:

¡Qué de medias noches  
 canté en mi instrumento!:  
 "Socorred, señora,  
 con agua mi fuego."  
 Donde, aunque tú no  
 socorriste luego,  
 socorrió el vecino  
 con un gran caldero. (13)

El romance fue escrito en 1504 y este pasaje tuvo un gran éxito. En el romancero general hay varios poemas que toman el mismo asunto y lo aplican a otras situaciones o lo amplían.

El aprovechamiento burlesco de un tema tiene su origen en la búsqueda de una nueva explotación de las formas anquilosadas por el uso constante, de tal manera que, al mis

(12) Romancero general, t. I, pp. 168 - 169.

(13) Góngora, p. 70.

no tiempo que irónicamente se critica su uso excesivo, se revigora el tema y se le abren nuevas perspectivas, o bien, se le da carpetazo. Los poemas burlescos marcan el momento en que el tema que censuran empieza a resultar muy trillado.

El pasaje del romance de Góngora y el conocimiento de la tradición poética sirven de base a este romance en el que la anécdota se amplifica enormemente, quizá por haberse hecho a propósito de un estudiante amigo del autor, pues hay muchos datos con los que podía ser identificado por los que lo conocían:

Un galán de mucha estofa  
estudiante reverendó,  
gramático en profesión  
y en autoridad un Néstor,  
muy faldilargo de día,  
de noche don Bentelebrós,  
un Ovidio y un Macías,  
en lo que toca al martelo,  
y por la gracia de Dios  
grande hacedor de sonetos,  
a pasear su señoría  
salió una noche de invierno,  
cuando los frailes y abades  
cantan "Venite, adoremus",  
muy engolfado y metido  
en devanear pasatiempos.  
Por el mar de sus quimeras  
necando a vela y remo,  
vino a parar su derrota  
y viaje, rumbo derecho,  
a la calle de su dama,  
do quedó en sólito puesto.  
Siguióle detrás, el rastro,  
un su amigo compañero,  
licenciado con diez cursos  
de conjugación de verbos.  
y como vio la galera  
encallada, y al nochero  
muy atento especulando  
los errantes movimientos,  
metióse tras una esquina  
y un guitarril instrumento

entonó, con eco ronco,  
 por la, sol, fa, mi, estos versos:  
 -"¡Socorred con agua al fuego!  
 ¡Agua, que tocan a fuego!".  
 No oyó el contemplante graxo  
 el graznar del otro cuervo,  
 porque estaba arrebatado  
 y no hasta el cuarto cielo.  
 Mas un piadoso vecino  
 que en estar no fue lo medio,  
 despertó con sobresalto  
 al aullido lastimero.  
 Y viendo tan mal parado  
 al gramático estrellero,  
 juzgó que estaba vestido  
 con la camisa de necio.  
 Y así para remediar,  
 como buen cristiano viejo,  
 apuñó con diligencia  
 un vaso, digo un caldero.  
 No era de grande cabida,  
 dos cántaros lo hacen lleno  
 (que fuera mayor quisiera  
 el buen hombre, y yo lo creo).  
 Subiólo sin hacer ruido  
 a un mirador, con silencio,  
 porque el rabioso paciente  
 no fuese del agua huyendo.  
 Y sin haber precedido  
 algún relámpago o trueno,  
 ¡agua Dios, que ruin se moja!,  
 le llovió de medio a medio.  
 Volvió con el agua azar  
 su reverencia en acuerdo,  
 convertido en un Leandro,  
 no siendo su dama Hero.  
 No supo si el agua vino  
 por algún encantamiento,  
 mas de que se halló mojado  
 y el cielo estaba sereno.  
 Y temiendo tras la lluvia  
 no hubiese granizo seco,  
 a desnudarse del baño  
 se recogió a su aposento. (14)

Al observar este romance completo podemos ver cómo  
 confluyen en él los diversos elementos expuestos ya en re-  
 lación con el tema; el amante está engolfado en sus pasa-  
 tiempos y a vela y remo va realizando cosas propias de ne-

(14) Romancero general, t. II, p. 70.

cios, con lo que utiliza el vocabulario característico de los poemas que hablan del mar de amor; viene a parar su viaje, como el de Leandro, ante la casa de su dama, y el compañero ve la galera encallada, con lo que se burla de poemas al tipo de "Pobre barquilla mía,/ entre peñascos rota" de Lope. Es el amigo el que, sin que el amante despierte de su ensimismamiento, canta "¡Socorred con agua al fuego!/ ¡Agua, que tocan a fuego!" y como en el romance de Góngora, despierta el vecino y vacía un caldero sobre el amante. Aumenta considerablemente el pasaje y lo narra en todos sus detalles, pues hasta indica el tamaño y la capacidad del caldero, pero con esto le quita mucho del vigor y del efecto imprevisto del modelo. Detrás de todo esto evidentemente que está Leandro, y el autor no resiste a la tentación de mencionarlo; el agua que recibe este nuevo Leandro proviene de una extraña tormenta en la que no hay ni relámpagos ni truenos y el cielo está sereno, pero en la que es posible que haya granizo.

El romance que principia "Libre del fuego de amor,/ de cuidados apartado", aprovecha el mismo cuadro pero varía un poco la situación. Un galán requiebra a una fregona que lo desprecia, pero que a poco le da esperanzas; cuando él la espera bajo el balcón, recibe el consabido baño, pero ahora es con el agua de fregar. No aparece aquí el canto, pero la idea de que el amante se abrasa y el agua apaga su ruego, es evidente:

/m

Parecióme que tardaba  
 Mi María y Mi regalo;  
 sentí abrir una ventana  
 y vi mi estrella llamando,  
 diciendo: -"Lléguese acá",  
 a que fui nada tardo.  
 Dexóme un poco hablar,  
 y en viéndome sosegado,  
 me dixo: -"Bien de mi cuerpo,  
 que le quiero como al diablo."  
 Y haciendo y diciendo junto,  
 vi un golpe de agua arrojado,  
 diciendo: -"Aunque va caliente,  
 yo creo le habrá enfriado."  
 Y dióme en toda la cara,  
 barba, pecho, cuello y manos,  
 con el agua de fregar  
 y un pedaço de estropajo.  
 Y, por Dios, que no sentí  
 el golpe del agua tanto  
 como el ver que se reía  
 de verme tan enojado.  
 Saqué, al fin, por esperencia  
 que con agua de fregado  
 saca amor muy bien su mancha  
 del pecho más abrasado. (15)

/m

En el mismo Romancero general hay un largo romance de reproche a un canónigo por haber cambiado por agua el vino de una bota que le habían encomendado y en el que el autor se manifiesta enemigo del agua, o al menos muy alejado de ella; para probar que no es su partidario, se burla de los que cantan "socorred con agua al fuego,/ ojos, apriesa llo rando". Es el romance que principia "Canónigo socarrón,/ pícaro descomulgado":

En agua pudiera dar  
 a quien más la hiciera al caso,  
 y no ser tan franco de ella  
 conmigo, que no la gasto.  
 Que yo no soy su galán  
 ni le pretendo ni canto  
"socorred can agua el fuego,  
ojos, apriesa llorando." (16)

(15) Ibid, t. I, p. 304.

(16) Ibid, t. II, p. 82.

El estribillo que aquí se menciona está en relación con los poemas que siguen la línea del verso de Garcilaso "Salid sin duelo, lágrimas, corriendo", a los que me referí en el capítulo anterior.

Originados en el chiste de Góngora surgieron muchos poemas. En el libro de Alfay, Poesías varias de grandes ingenios españoles, hay un poema titulado "Un galán requiebrando a un cántaro, y responde él, que estaba puesto en una ventana". Es un romance de Antonio de Silva, de quien dice Blecua: "Desconozco quién pueda ser este don Antonio de Silva, cuyo nombre no he visto registrado en los libros que he podido consultar. A juzgar por este poemita, debió de ser escritor de cierto gracejo." (17)

El poema aprovecha en forma festiva, valiéndose de juegos de palabras, no sólo el baño del amante, sino también la lucha de elementos:

G For vos muero, vida mía,  
y vivo sólo por vos.  
C No me digáis por vos vivo,  
decid bebo, y es mejor.

G A mi ruego os inclinad,  
que se abrasa el corazón.  
C Pues a fe que si me inclino,  
que yo os mitigue el ardor.

G Arde un volcán en mi pecho  
del fuego de mi pasión.  
C Yo os apagaré el volcán,  
volcándome sobre vos.

G Vos sois mi cuarto elemento.  
C Los cuatro están en los dos:  
la tierra y el agua en mí,  
el fuego y el aire en vos. (18)

(17) Alfay, p. 215.

(18) Ibid, p. 203.

Otra forma distinta de expresar el triunfo del fuego sobre el agua, es representarlo mediante la imagen del agua que aviva el fuego.

En el soneto de Herrera que principia "Cesse tu fuego, Amor, cesse ya, en tanto", son las lágrimas las que ayudan a vigorizar las llamas de amor. El fuego y el caudal de las lágrimas quedan en un plano hiperbólico:

No amortiguan mis lágrimas tu fuego,  
antes avivan, su furor creciendo,  
aunque vençan del Nilo la corriente. (19)

Hay un romance que empieza "El simulacro de amor/ sobre los quemados huesos/ las húmidas perlas vierte, que en el alma no cupieron", que trata el tema del amor más allá de la muerte, en forma semejante -aunque poéticamente a gran distancia- al soneto de Quevedo "Cerrar podrá mis ojos la postrera"; en él se aprovecha la idea de que el fuego no se apaga con el agua, por lo cual los enojos no apagarán el amor:

Si entendió que con mis rixos  
se apagara vuestro incendio,  
tampoco tuvo razón,  
pues con agua crece el fuego. (20)

Gabriel Bocángel defiende las lágrimas del amante en su soneto "Lloro, Filis, mas es sin apariencia", es verdad -dice- que las lágrimas son agua, pero, no son contrarias al fuego, pues sirven para avivarlo:

Aunque es agua, no opone resistencia  
al fuego que encerré como tesoro,  
que no llorara yo, si mi decoro  
aumento no le diera sin violencia. (21)

(19) Herrera, p. 224.

(20) Romancero general, t. I, p. 525.

(21) Bocángel, p. 260.

El agua que aviva el fuego pronto fue relacionada con la fragua, con lo que se obtuvo otra comparación concreta y visual; por otra parte, tratándose de un fuego intenso, el agua sólo sirve para templarlo o para probar si está bien encendido. Esta última idea es la que aparece en el romance "Alegre, triste y confuso,/ pobre y rico de esperanças", en el cual el amante proclama la firmeza de su pasión:

Bien conozco que me quiere,  
aunque muestra furia y saña,  
y en estando reposando  
(sin reposo, porque abrasa),  
el fuego que más enciende,  
luego viene a echalle agua;  
que quiere probar si está  
bien encendida mi fragua. (22)

Pedro Espinosa, en su poema "A las lágrimas de San Pedro", no sólo presenta la idea de que el fuego crece con el agua, sino que da un paso más y habla de la necesidad de no prodigar el agua para que no aumente el fuego:

¡Oh piadosa crueldad! limita el fuego,  
porque no en breve abrase  
al alma, el furor tase  
con el piadoso riego;  
mas ¡oh turbia corriente,  
que con violento ruego  
fuerzas la llama ardiente!  
niégate a aquesa fragua,  
que ya crecen los fuegos con el agua. (23)

Dos villancicos escritos en la Nueva España en 1690 para la fiesta de San Pedro, y que se han atribuido a Sor Juana, aprovechan este tema. Uno de ellos, el que principia "Pedro en lance nos ha puesto/ de dar al traste con todo",

(22) Ibid, p. 401.

(23) Espinosa, p. 71.

justifica el temor de San Pedro a caminar sobre la superficie de las aguas porque, como ardía en amor por Cristo, al entrar en el agua templaba su fuego, y así el agua se transforma en el mejor vehículo del fuego:

-El andar Pedro en el lance  
de perder en el mar pie,  
yendo a Cristo, aun más amor  
que temor arguye en él.  
-Porque si se lanzó  
de amor ardiendo,  
¿no era fuerza en el agua  
templar el fuego?  
-Por eso vestido a Cristo  
y al mar se lanza otra vez,  
porque el más calor amante  
más breve le lleve a Él. (24)

El otro villancico se refiere a las lágrimas de San Pedro, justificándolas porque ayudaron a templar su amor. Las exclamaciones del poema, que pregonan el incendio de San Pedro, se relacionan en cierta manera con los poemas que piden agua para aplacar el incendio, aunque aquí la relación es inversa, pues el agua lo aviva. Las lágrimas son el agua que servirá para avivar la iragua:

A la Piedra más firme, que un tiempo  
cual vidrio en el fuego, saltó y se quebró,  
nuestro afecto celebra constante  
sin que esta quiebra mitigue el fervor.

¡Fuego, fuego, fuego de Dios!  
Que si el otro se ha visto abrasado,  
aun más el Divino a abrasarlo llegó,

¡Fuego, fuego, fuego de Dios!  
Y así fuentes sus ojos destilen,  
porque el incendio se temple mejor.

¡Ay, ay tal ardor!,  
¡Llore Pedro, aunque incendios lo abrasen,  
si quiere a la Iglesia servir de crisol! (25)

(24) Sor Juana, t. II, p. 322.

(25) Ibid, p. 325.

Otro villancico de la Nueva España recrea la idea del fuego que se enciende con agua para hablar del nacimiento de Cristo. En este poema se reúnen muchos tópicos tradicionales. Partiendo de una trasposición metafórica mediante la cual las lágrimas son de fuego, el fuego de Dios no se apaga con agua; esto último está expresado por medio del estribillo, en forma semejante a los poemas que piden ayuda para apagar el incendio; el concepto de que el agua extingue el fuego aquí no funciona, por lo que "echar agua es echar lumbre", y en consecuencia no hay manera de acabar con el fuego:

Entre amorosos raudales  
 en lágrimas derretido,  
 llorando el Sol ha nacido  
 vertiendo fuego en cristales;  
 quiere, con diluvios tales,  
 abrasar la tierra helada  
 y anegar el mundo ciego.  
-¡Fuego de Dios en el fuego,  
que no se apaga con agua!  
 -Cuando el agua ardiendo vemos  
 contra su antigua costumbre,  
 echar agua es echar lumbre  
 y apagarlo no podemos;  
 que aunque más agua le echemos,  
 quedará en ella abrasada  
 y más encendida luego.  
-¡Fuego de Dios en el fuego,  
que no se apaga con agua!  
 -Es en vano pretender  
 su vivo fuego apagar,  
 que hasta que deje de amar  
 no puede dejar de arder;  
 y como no puede ser  
 que no ame cuando se humana,  
 llora y arde sin sosiego. (26)

Otro grupo de composiciones, muchísimo menor que el de los poemas sobre el triunfo del amor, es el de los que

(26) Ibid. p. 250. "Fuego de Dios" es maldición, y aquí se usa en un juego de palabras. Cf. estribillo "Fuego de Dios en el bien querer, amén, amén", en Correas, Vocabulario, y estribillos de los romances 440 y 925 del Romancero general.

se refieren a la lucha entre fuego y agua sin que ninguno de los dos venza.

En la Elegía V de Herrera aparece expresado este pensamiento:

El corazón en fuego se convierte,  
en lágrimas los ojos, i ninguno  
puede tanto, que vença por más fuerte. (27)

En las redondillas que comienzan "Ojos, cuyas niñas bellas/ esmaltan mil arreboles" se les reprocha a los ojos no ser ni fuego ni agua, pues no son capaces de abrasar las lágrimas, ni logran apagar el fuego de amor:

No sois fuego, ni os conviene  
el nombre que en él buscáis,  
pues con llamas no abrasáis  
al mismo lugar que os tiene.

No sois agua, ojos traidores,  
que me robáis el sosiego,  
pues nunca matáis mi fuego  
y siempre encendéis ardores. (28)

En el soneto de Lope que principia "Deseando estar dentro de vos propia" se utiliza la idea del fuego y del agua como opuestos, pero sin que ninguno de ellos triunfe:

Ya cerca de morir, dije: "Teneos,  
deseos locos, pues lo fuistes tanto,  
siendo tan desiguales los empleos.

Mas fue el castigo, para más espanto,  
dos contrarios, dos muertes, dos deseos,  
pues muero en fuego y me deshago en llanto". (29)

El fuego y el llanto son la manifestación de la pasión de Quevedo y en ella funcionan como contrarios, al igual

(27) Herrera, p. 162

(28) Romancero general, t. II, p. 286.

(29) Lope de Vega, p. 66.

que otra serie de parejas opuestas conforme a las antítesis petrarquistas:

Tras arder siempre, nunca consumirse,  
y tras siempre llorar, nunca acosarme;  
tras tanto caminar, nunca cansarme,  
y tras siempre vivir, nunca morirme,.. (30)

El fuego y las lágrimas llegan a aparecer en Quevedo como elementos igualmente poderosos, con facultades desorbitadas:

Si el abismo, en diluvios desatado,  
hubiera todo el fuego consumido,  
el que enjuga mis venas, mantenido  
de mi sangre, le hubiera restaurado.

Si el día, por Faetón descaminado,  
hubiera todo el mar y aguas bebido,  
con el piadoso llanto que he vertido  
las hubieran mis ojos renovado. (31)

En el Parnaso de López de Sedano se publicó, falsamente atribuido a Fray Luis de León, este soneto (evidentemente del siglo XVII) que utiliza el contraste entre fuego y agua en forma muy quevedesca:

Tiéneme el agua de los ojos ciego,  
del corazón el fuego me maltrata,  
qualquiera de los dos por sí me mata,  
mas nunca al fin de aquesta muerte llego.

De esta agua alguna parte mata el fuego,  
y el agua parte de este fuego mata:  
lo que el uno deshace y desbarata.  
el otro torna y lo renueva luego.

El uno vive cuando el otro muere;  
yo con entrambos vivo y muero junto:  
(¡ay gran dolor! ¡ay desigual ventura!)

Por sí cada uno darme muerte quiere,  
pero impedido el uno y otro, al punto  
la vida me renuevan triste y dura. (32)

(30) Quevedo, p. 137.

(31) Ibid. p. 107.

(32) López de Sedano, Parnaso, t. 4, p. 271.

Francisco de Trillo y Figueroa escribió unas décimas amorosas glosando la siguiente redondilla:

Ardo y lloro sin sosiego,  
ardiendo y llorando tanto,  
que el fuego no apaga el llanto,  
ni al llanto consume el fuego. (33)

La oposición entre agua y fuego logra en la copla una expresión sintética de esta lucha equilibrada.

Entre los poemas que expresan los lamentos amorosos de Sor Juana, en la canción que principia "A estos peñascos rudos,/ mudos testigos del dolor que siento", habla de su desesperanza y su dolor. que no llega a agotarse ni en el llanto ni en el fuego:

¿Qué vida es esta mía,  
que rebelde resiste a dolor tanto?  
¿Por qué, necia, porfía,  
y en las amargas fuentes de mi llanto  
atenuada, no acaba de extinguirse,  
si no puede en mi fuego consumirse? (34)

En contraposición con el triunfo del fuego sobre el agua, explotado en forma tan amplia, hay un pequeño grupo de poemas en los cuales es el agua la que vence al fuego.

En la Elegía II de Herrera, las lágrimas lo protegen del fuego del amor:

Luz d'eterna belleza, en quien m'enciende  
i gasta amor, i en un lloroso río  
buelto, contra sus llamas me defiende. (35)

En el romance "Atormentadme despacio,/ importunos penamientos", después de enumerarse los tormentos pasados por el amante, el agua viene a ser el antídoto contra el fuego:

(33) Biblioteca de autores españoles, t. XLII, p. 86.

(34) Sor Juana, t. I, pp. 318, 319.

(35) Herrera, p. 71.

Ya no me darán más pena  
del Amor niño los fuegos,  
pues tendré abundancia de agua  
cuando me abrasare en ellos. (36)

En Sor Juana hay dos poemas que contienen la idea del triunfo del agua sobre el fuego. Uno de ellos es el soneto "Amor empieza por desasosiego, / solicitud, ardores y desvelos", en el que habla del proceso de evolución del amor, que finaliza en llanto, muerto su fuego:

Doctrínanle tibiezas y despego,  
conserva el ser entre engañosos velos,  
hasta que con agravios o con celos  
apaga con sus lágrimas el fuego. (37)

El otro texto es el romance que empieza "Ya qué para despedirme, / dulce idolatrado dueño" en el que, ante el dolor de la ausencia, la pluma se expresa con torpeza porque las lágrimas borran lo que escribe el amor:

Y aún éste te hablará torpe  
con las lágrimas que vierto,  
porque va borrando el agua  
lo que va dictando el fuego. (38)

Otra reacción más ante los efectos del fuego y del agua, es la del amante que se siente capaz de soportarlos sin temor, porque toda su vida es amargura y desesperanza.

A esta actitud corresponde el romance de Cervantes que dice:

A tus desdenes, ingrata,  
tan usado está mi pecho,  
que de ellos ya se sustenta  
como el áspid del veneno.  
En tu amor pensé anegarme,  
pensé abrasarme en tu fuego;

(37) Sor Juana, t. I, p. 290.

(38) Ibid, p. 24.

mas ya no temo a tus brasas,  
 tampoco a tus hielos temo.  
 Tormentas me son bonanzas  
 y duros naufragios puertos;  
 como simple mariposa  
 por lo que me mata, muero. (39)

Al fijarse un vocabulario dentro de este tipo de poesía, ante la pareja de contrarios fuego/agua aparece anegarse/abrasarse. Esto corresponde a las contradicciones periphrásticas a base de antítesis; otras parejas de opuestos que aparecen en este fragmento son brasas/hielo, tormentas/bonanzas, naufragios/puertos, me mata/muero.

(39) Cervantes, Obras completas, p. 53. Aparece en el Romancero de Eugenio Ochoa, París, 1838. Se incluye anónimo en el Romancero general, t. I, p. 142.

## LA MARIPOSA, AMANTE DEL FUEGO.

Al final del capítulo anterior, Cervantes se compara con la mariposa, ya que muere por aquello que le causa la muerte: el fuego del amor.

La metáfora de la mariposa que siguiendo la flama de la vela llega y se abrasa en ella, fue muy empleada para expresar visualmente la situación del amante atraído por el fuego de su dama, y durante los siglos XVI y XVII son abundantes las poesías que desarrollan este tema.

Al escribir los poemas sobre la historia de Héroe y Leandro, fue muy fácil aprovechar la semejanza entre Leandro nadando hacia la luz que encendía Héroe y la mariposa atraída por la llama de la vela. La metáfora, pues, empieza a aparecer en los poemas que se ocupan de esa leyenda, pero una vez en relación con ella, y difundido el contraste entre la muerte en el agua y en el fuego, empieza a integrarse a su vocabulario y a sus imágenes hasta que es absorbida por él, y, utilizada como símil, forma parte de sus recursos estilísticos, pues la mariposa atraída por la luz ya no muere abrasada en el fuego, sino que cae al agua y se ahoga.

Luis de Camoens escribió un soneto en el que se compara a sí mismo con la mariposa: atraído por la luz de los ojos de Aonia, se abrasa en ellos y contento, muere de amor:

Qual tem a borboleta per costume  
 que elevada na luz de acesa vella  
 dando vay voltas mil, até que nella  
 se queyma agora, agora se consume,

/e

/e

tal eu correndo vou ao vivo lume  
de esses olhos gentis, Aonia bella,  
e abrasome, por mais que com cautela  
livrarme a parte racional presume.

Conheço o muyto a que se atreve a vista,  
e quanto se levanta o pensamento;  
e como vou morrendo claramente.

Forém não quer Amor que lhe resista,  
nã a minha alma o quer, q̄ em tal tormẽto  
qual em gloria mayor está contente. (1)

Herrera utiliza la metáfora en el mismo sentido, pues espera encontrar en su amada el sepulcro. Frecuentemente se refiere a su ella como su "Luz", por lo que, al igual que la mariposa, va hacia ella:

Mas veo mi serena Luz hermosa  
cubrirse, porque en ella aver espero  
sepulcro, como simple mariposa. (2)

Quevedo utilizó ampliamente la metáfora y fue el primero en relacionarla con la historia de Leandro, en su romance "Esforzóse pobre luz/ a contrahacer el Norte"; la alusión que hace de la mariposa indica cómo era una imagen conocida, pues cuando el mar lo azota inclemente dice:

Ya el mar le encubre enojado,  
ya piadoso le socorre,  
cuna de Venus le mece,  
reino sin piedad le esconde.  
Pretensión de mariposa  
le descaminan los dioses;  
intentos de salamandra  
permiten que se malogren. (3)

Los dioses no permiten que Leandro, como la mariposa que se abrasa en el fuego, siga la luz que le enciende Hero

(1) Camoens, p. 44.

(2) Herrera, p. 52.

(3) Quevedo, p. 146.

y llega a consumirse en el fuego de su amor, para expresar lo cual fusiona la metáfora de la mariposa con la de la salamandra que vive en el fuego. /e

El empleo de la metáfora aparece también en su soneto "Salamandra frondosa y bien poblada", en donde el Vesubio, cubierto de vegetación en el lapso entre una erupción y otra, con su fuego calcina a Pomona, diosa de las plantas, las flores y los jardines, abrasándola como a la mariposa:

Después de varias flores esmaltada,  
jardín piramidal fuiste, y lucente  
mariposa, en tus llamas inclemente,  
en quien toda Pomona fue abrasada. (4)

En manos de Quevedo, el tema podía ser aprovechado en otras formas, y así escribe el "Túmulo de la mariposa", en donde ésta no es Faetón ni Fénix, sino Narciso, y no es capaz de vivir en el fuego como la salamandra, ya que encuentra la muerte en él, muerte de amor que no es desdicha sino fineza y gozo:

Yace pintado amante,  
de amores de la luz muerta de amores,  
mariposa elegante,  
que vistió rosas y voló con flores;  
y codicioso el fuego de sus galas,  
ardió dos primaveras en sus alas.

El aliño del prado  
y la curiosidad de primavera  
aquí se han acabado,  
y el galán breve de la cuarta esfera,  
que con dudoso y divertido vuelo  
las lumbres quiso amartelar del cielo.

Clementes hospedaron  
a duras salamandras llamas vivas,  
su vida perdonaron;  
y fueron rigurosas, como esquivas,

(4) Ibid, p. 107.

con el galán idólatra que quiso  
morir como Faetón, siendo Narciso.

No renace hermosa,  
parto de la ceniza y de la muerte,  
como fénix gloriosa,  
que su linaje entre las llamas vierte;  
quien no sabe de amor y de ternura  
lo llamará desdicha, y es fineza.

Su tumba fue su amada:  
hermosa, sí, pero temprana y breve,  
ciega y enamorada,  
mucho al amor y poco al tiempo debe,  
y pues en sus amores se deshace,  
escribase: Aquí goza, donde yace. (5)

La idea de la mariposa que encuentra sepulcro en su amada, corresponde a la del soneto de Herrera. Las comparaciones con Faetón y con Narciso, así como el uso de la metáfora en relación con Leandro, fueron la semilla para atraer a la mariposa al cuerpo de recursos estilísticos del tema de muerte en agua y en fuego.

El atrevimiento de Faetón, y en relación con él la actitud ciega y osada de la mariposa, son aprovechados por Lope para comparar con ellos su desengaño:

Cayó la torre que en el viento hacían  
mis altos pensamientos castigados  
que yacen por el suelo derribados  
cuando con sus extremos competían.

Atrevidos al sol llegar querían  
y morir en sus rayos abrasados,  
de cuya luz contentos y engañados  
como la ciega mariposa ardían.

¡Oh siempre aborrecido desengaño,  
amado al procurarte, odioso al verte,  
que en lugar de sanar abres la herida!

(5) Ibid, p. 80.

Plugiera a Dios duraras, dulce engaño,  
que si ha de dar un desengaño muerte,  
mejor es un engaño que da vida. (6)

En el Romancero general hay unas décimas que principian "Corazón grande y pesado/ con terrenas ambiciones", en donde el autor trata de destruir el engaño en el que vive su corazón, y enlaza la imagen de la salamandra en el fuego con la de la mariposa, como aparece en dos de los textos de Quevedo ya citados:

Ya no consiente razón  
que vivas sin alegría,  
como salamandra fría  
entre llamas y carbón,  
antes es gran sinrazón  
dexarse guiar de un ciego,  
y llegarse con sosiego  
a la llama rigurosa,  
como necia mariposa,  
sintiendo que abrasa el fuego. (7)

Esta actitud de menosprecio ante el amor está determinada por una postura religiosa, ya que propone cambiar la seducción de la llama de amor por la guía divina cuando dice:

Y si en ver cómo acaece  
las corrientes de mudanza,  
el mal de desconfianza  
te desmaya y desvanece,  
en sintiendo que fallece  
y va el dolor por el suelo,  
alza los ojos al cielo,  
que suele dar el Señor  
con una mano el dolor  
y con ambas el consuelo. (8)

La poesía amorosa española de los siglos XVI y XVII es fundamentalmente pagana, en contraste con la profunda moralidad católica de la vida real, y, entre los poemas aquí

(6) Lope de Vega, p. 58.

(7) Romancero general, t. II, p. 291.

(8) *Ibid.*, pp. 290 - 291.

estudiados, éste es el único que encierra un rechazo al amor porque debe ceder su puesto a los sentimientos religiosos.

La idea de que la mariposa encuentra alegría en su muerte fue muy difundida, y está en relación con un proceso conceptual semejante al que ocurre en la metáfora del fuego que vive en el agua, ya que se opone a la consideración de la muerte como sufrimiento. Estos conceptos, típicos de la poesía de la época, corresponden a una elaboración intelectual de las antítesis del petrarquismo. En relación con esto, puede verse cómo funciona la oposición en los siguientes versos del romance que principia "-Déxame un poco mis cabras,/ mientras ofrezco mis quexas", aunque hay muchos ejemplos más:

No hay cosa que me dé gusto,  
ni hay cosa que no me ofenda,  
y como a la mariposa  
me mata lo que me alegra. (9)

La metáfora fue empleada también en relación con temas mitológicos. En una "Fábula de Júpiter y Europa" recogida por Alfay, se emplea para mencionar que Júpiter, enamorado de Europa, se va acercando a ella:

Iove, que a la ninfa hermosa  
tan rendidamente ama,  
que a los giros de su llama  
se habilita mariposa,  
viendo ocasión tan dichosa  
a la voluntad dispuesta,  
ya de sus rayos depuesta  
la olímpica majestad,  
en la amena soledad  
para la facción se apresta. (10)

(9) Ibid. t. I, p. 225.

(10) Alfay, p. 132.

También se incorporó a los poemas irónicos, y una muestra de ello es el romance que principia "Un poquito de atención/ aunque se me dé por onzas", en donde el poeta se dirige a una dama fea e interesada que le había pedido unas coplas porque se creía amada por él:

-Pudiera Vuestra merced  
no andar conmigo tan zorra,  
y hacer que con las palabras  
se conformaran las obras.  
Fues el fuego que me abrasa  
no la caliente la ropa,  
¿por qué finge que en mi vela  
se enciende cual mariposa? (11)

En un soneto satírico burlesco escrito por Sor Juana a base de rimas forzadas, los términos "chamusco" y "busco" le sugirieron el uso de la metáfora, que aparece usada en forma seria en otros poemas suyos:

Aunque presumes, Wise, que soy tosco  
y que, cual palomilla me chamusco,  
yo te aseguro que tu luz no busco,  
porque ya tus engaños reconozco.

Dado el carácter de la composición, Sor Juana sustituyó mariposa por palomilla, con lo que, conociendo la forma de expresar comúnmente la metáfora, gana en ironía.

Francisco de Trillo y Figueroa, que al contar la historia de Leandro la amplió enormemente, incluyó ahí la metáfora de la mariposa para compararla con la ceguedad del amante que va hacia Sesto:

(11) Romancero general, t. II, p. 77.

(12) Sor Juana, t. I. P. 286.

No así la incauta avecilla  
 enlaza el cobarde vuelo  
 entre la llama improvisa  
 del cazador lisonjero,  
 cual pendiente de las ondas  
 Leandro se halló, siguiendo  
 a vista de su desdicha  
 la ceguedad de su dueño. (13)

Todo está racionalizado; la llama está encendida con el propósito de atraer a la mariposa, por lo cual aparece como avecilla que el cazador, a base de engaños, desea atrapar, del mismo modo que Leandro, ciego de amor, sigue la luz.

Trillo y Figueroa también escribió un soneto dedicado a la mariposa, con este título: "A una mariposa que, dando tornos desde una luz a los ojos de una dama, cayó en una fuente de agua y se ahogó." El soneto dice:

Si ciega de una luz que tanto inflama  
 huyes la gloria que en su ardor te espera,  
 o porque dudas cuál será postrera  
 o porque ignora términos tu fama,

la pira undosa que tu suerte inflama  
 lave esa culpa, y sea la vez primera  
 que ignores el morir, porque tu esfera  
 no sea capaz de tan luciente llama.

Injustamente lleva el frágil viento  
 tus cobardes cenizas a la cumbre  
 que alto es reposo del ardiente día.

Nunca ese aplauso mereció tu aliento,  
 porque el crisol de tan divina lumbre  
 solamente mi amor lo merecía. (14)

La mariposa es acusada de cobarde por no haberse inflamado en la llama, pero esa hazaña sólo es digna de él, porque sólo su amor merece abrasarse en la dama que contem

(13) Biblioteca de Autores Españoles, t. XLII, p. 51.

(14) Ibid, p. 49.

pló la muerte de la mariposa; el pensamiento está tan elaborado racionalmente que es oscuro, y sólo puede ser comprendido con ayuda del título, en donde ya se menciona, independientemente de la historia de Leandro, la muerte de la mariposa en el agua.

Gabriel Bocángel, que también escribió detalladamente la historia de Hero y Leandro, aprovechó la metáfora de la mariposa en forma semejante a como la usó Trillo y Figueroa. Su poesía, muy racionalizada y llena de minucias psicológicas, está llena de dificultades. Presenta a la mariposa que da vueltas alrededor de la luz como indecisa ante el deseo de lograr la muerte porque duda alcanzar placer, hasta que se resuelve a realizar su locura; del mismo modo Leandro, "hidrópico de fuego", sediento de amor de Hero, se consume en él. El pasaje narra el encuentro entre los amantes antes de la tragedia:

Qual mariposa en lumbre impreceptible  
con flaco aplauso el riesgo soleniza,  
quiere morir, y duda si es possible  
gozarle, sucediendo a su ceniza;  
viendo ya que el viuir es impossible  
sin la muerte, en la muerte se autoriza,  
porque resulta al pretendido abismo,  
beue en su vanidad su parasismo.

Assí el amante hidrópico de fuego  
tácito se consume, como activo,  
sirue la turbación de cauto ruego  
y el desmayo produze efecto viuo:  
viéronse al fin, y se miraron luego,  
como los que en reparo discursiuo  
dudan si se conocen, dudán donde  
se vieron ya, que el tiempo se lo esconde. (15)

(15) Bocángel, p. 29.

Luis de Sandoval y Zapata, escritor de la Nueva España que vivió a mediados del siglo XVII, escribió un soneto que tituló "Riesgo grande de un galán en metáfora de mariposa"; en él puede apreciarse cómo los conceptos están cada vez más trabajados mentalmente, el vocabulario se hace más metafórico y se va complicando la poesía al añadirsele nuevos elementos. Aunque la metáfora sólo se refiere a la mariposa que va hacia la luz, en el soneto se incorporan muchos términos en relación con el mar:

Vidrio animado, que en la lumbre atinas  
con la tiniebla que en tu vida yelas,  
y al breve punto de morir anhelas  
en la circunferencia que caminas.

En poco mar de luz ve obscuras ruinas,  
nave que desplegaste vivas velas;  
la más fúnebre noche que recelas  
se enciende entre la luz que te avecinas.

No retire tu espíritu cobarde  
el vuelo de la luz donde te ardías,  
abrázate en el fuego que buscabas.

Dichosamente entre sus lumbres arde,  
porque al dejar de ser lo que vivías  
te empezaste a volver en lo que amabas. (16)

En el año de 1680 Antonio de Mendoza publicó Varias hermosas flores del Parnaso, que en quatro floridos, vistosos quadros, plantaron junto a su cristalja fuente... muchos poetas, el primero de ellos don Antonio. El "quadro tercero" de esta antología contiene "amorosos asuntos" y uno de ellos es el siguiente: "Considérase vn amante, en el padecer, igual a una Mariposa, que dando tornos a vna

(16) Poetas novohispanos, Segundo siglo, primera parte, p. 105.

luz murió en un vaso de agua", y sobre este "assunto" hay una silva de Francisco de la Torre y Sebil. (17)

En el poema se establece una simbiosis entre fuego y agua y así se designa el fuego con vocabulario típico del agua. La mariposa es chalupa y sus alas, velas; va siguiendo el Norte y hacia él se arroja sedienta para beberlo. El fin de la mariposa no fue casual, sino premeditado, porque al ver la llama reflejada en el agua, trató de apurarla para aplacar su sed, por lo cual es el fuego el verdadero causante de su muerte, aunque el fuego reflejado hizo que no muriera en el fuego real:

Pero creo que fin tan desdichado,  
pudiendo ser acaso, fue cuydado;  
porque como a tu Norte bien vezino,  
el vaso cristalino,  
sin padecer desmayos,  
le copiaba a la luz todos los rayos,  
quisieron tus favores  
apurársela toda en los licores,  
y como al fuego atenta,  
te arrojabas sedienta,  
dentro de él, por beberle, te arrojaste,  
y así en tan triste suerte,  
el fuego, más que el agua, te dio muerte,  
que sólo el fuego, en tu apetito ciego,  
pudo hazer no murieras en el fuego...

El poeta dice que él es como la mariposa, y añade:

y mi tormento es tanto,  
que buscando la luz, me anego en llanto.

Con esta afirmación, la metáfora queda integrada plenamente a todos los poemas que hablan del contraste entre fuego y agua.

(17) Antonio de Mendoza, Varias y hermosas flores del Parnaso, que en quatro floridos, vistosos quadros, plantaron junto a su cristalina fuente..., Valencia, 1680, pp. 152 - 153.

## R E C A P I T U L A C I O N .

Al estudiar los poemas españoles que emplean el tema de la muerte en el agua y en el fuego, podemos observar que desde la primera aparición del contraste fuego/agua en el soneto de Garcilaso, en la iniciación del Renacimiento español, hasta las poesías escritas a fines del Barroco, la oposición se mantiene sustancialmente igual, lo mismo se trate de los poemas sobre la leyenda de Hero y Leandro, o sobre otros temas mitológicos, o de poesía que habla de los sufrimientos del amante o se refiere a temas religiosos. Los poemas estudiados forman un núcleo poético unitario: el paso del tiempo y los cambios humanos no lo modifican en cuanto a su esencia, y lo mismo puede decirse de sus recursos. La oposición entre el agua y el fuego está situada dentro del campo de las antítesis petrarquistas, que se prolongan en España durante dos siglos. La forma de ver la vida a base de contrarios, instaurada por Petrarca, llega a ser en la España de los Siglos de Oro una característica de la sensibilidad, y bajo esta concepción surge la poesía que emplea la metáfora del fuego y del agua.

En el soneto de Garcilaso la oposición entre el fuego y el agua se realiza, dentro del esquema del poema, en forma paralela. El segundo verso del primer cuarteto: "en amoroso fuego todo ardiendo", se enlaza con el segundo verso del segundo cuarteto: "contrastar a las ondas no pudiendo",

y así los dos elementos quedan relacionados. A partir de este momento surgen y proliferan en los poemas españoles los contrastes entre fuego y agua.

A pesar de todas las variantes que toma la metáfora, ésta funciona esencialmente en forma antitética, por lo que puede considerarse como una derivación de los contrastes partrarquistas. La oposición no se realiza sólo mediante el empleo de las palabras agua y fuego, sino que hay un vocabulario muy amplio en relación con cada uno de los elementos: Juan de Valdés y Meléndez, al pintar a Leandro en el Helesponto, dice que "acuden olas en sintiendo el fuego"; pero Quevedo dirá: "Entre la luz y la muerte/ la vista dudosa pone;/ grandes volcanes suspira/ y mucho piélago sorbe". Los recursos formales en los que se apoyan ambos poetas son los mismos, pues todo se realiza mediante contrastes: fuego/olas en uno, luz/muerte, volcanes/piélago, suspira/sorbe en el otro. Así se expresan la mayor parte de los poetas aquí estudiados: Faría y Sousa dice de Narciso: "lleva en los labios, de las aguas, fuego,/ deja en las aguas, de sus labios, brasas"; Góngora glosa en su soneto a san ignacio el verso "ardiendo en aguas muertas llamas vivas"; en un romance leemos: "Abrátese tu desdén;/ anéguese tu desvío,/ en las ondas de mi llanto,/ o al fuego de mis suspiros". Quevedo presenta su sufrimiento de esta manera: "Tras arder siempre, nunca consumirse,/ y tras siempre llorar, nunca acosarme;/ tras tanto caminar, nunca cansarme,/ y tras siempre

vivir, nunca morirne". Lope muestra como contrarios el amor y la honra en un romance: "Amor con fuego descende/ y honor /ce con agua lo mata". Cuando el triunfo del fuego es absoluto, el agua también se le opone, aunque todo sea inútil; ejemplo de ello es el verso de Camoens "Sobre o fogo de Amor inútil agoa", o el estribillo de un romance anónimo: "Todo el sagrado mar junto no basta/ cuando el fuego de amor el alma abrasa".

Toda esta literatura se desenvuelve dentro del mundo irreal, atemporal, literariamente convencional, instaurado por la revolución renacentista. El contraste del agua y el fuego aparece en temas mitológicos, en los que no hay ninguna relación con el mundo real; se refiere a situaciones concretas cuando trata temas divinos, como los poemas a San Ignacio que salva al pecador, o a San Pedro, o al Nacimiento de Cristo; pero principalmente aparece en poemas amorosos, que crean un ambiente ideal de gozo o de sufrimiento, y este ambiente tampoco se transforma.

El tema sufre modificaciones en otros aspectos. La anécdota que cuenta Garcilaso corresponde al tipo de poesía hecha aparentemente sin elaboraciones, y no presenta dificultades para su comprensión; pero poco a poco el panorama se complica, se añaden nuevos elementos, se entra en un terreno hiperbólico, se van experimentando transformaciones mentales que llevan la realidad a un plano de abstracción, y todo es sometido a complicadas racionalizaciones, que se

manifiestan, como es natural, en modificaciones del vocabulario.

El vocabulario, y el nivel en que se establece la comparación en relación con el plano real, cambian en el Barroco; todo está interpretado dentro de un gigantismo desahogado. Leandro, visto por Quevedo, se convierte en un ser fantástico, un auténtico monstruo cubierto de centellas. Sólo así podía el poeta sorprender la sensibilidad de los hombres del diecisiete, cada vez más hastiados de los manjares sencillos. Gabriel Bocángel también asciende al plano hiperbólico cuando hace que su Leandro diga a las olas: "Fuego soy mucho, a tu elemento poco, / océanos me ensayan en mi llanto"; lo mismo ocurre con el romance anónimo que juzga así a Cupido: "que si Amor entra en la mar, / den por abrasada el agua". La consideración del cabello como mar corresponde a este terreno; Quevedo traslada la lucha de Leandro con las olas, la hazaña de Ícaro, la pretensión del Fénix, el tesoro de Midas y el suplicio de Tántalo, al cabello de su amada, que no sólo es océano, sino océano agitado por la tormenta: "En crespas tempestad del oro undoso, / nada golfos de luz ardiente y pura / mi corazón, sediento de hermosura, / si el cabello deslaza generoso". Lope de Vega, al transformar el cabello en mar, convierte el peine en barco: "Por las ondas del mar de unos cabellos / un barco de marfil pasaba un día, / que humillando las olas deshacía / los crespos lazos que formaba dellos". Las características

del fuego también son hiperbolizadas: es una fuerza invencible y representa al amor inmortal ("nadar sabe mi llama la agua fría": Quevedo) o a Dios ("Fuego que arde en el agua, a Ti deseo": Espinosa). Dentro del amor, tanto la pasión como el sufrimiento son exagerados; si el fuego es incontronlable, las lágrimas, por su parte, forman ríos y mares: "No amortiguarán mis lágrimas tu fuego,/ antes avivan, su furor creciendo,/ aunque vençan del Nilo la corriente", escribe Herrera, y Quevedo ve facultades desorbitadas en los dos: "Si el abismo, en diluvios desatado,/ hubiera todo el fuego consumido,/ el que enjuga mis venas, mantenido/ de mi sangre, le hubiera restaurado.// Si el día, por Faetón descaaminado,/ hubiera todo el mar y aguas bebido,/ con el piadoso llanto que he vertido/ las hubieran mis ojos renovado."

Otro aspecto en que se pueden ver las modificaciones que sufre la metáfora es el paso del plano real al abstracto. En el soneto de Garcilaso el fuego es sólo un adjetivo calificador del sentimiento: "en amoroso fuego todo ardiendo", pero después el fuego, símbolo del amor, representa sustantivamente al amante, y así en Juan de Valdés y Meléndez, Leandro, que se arroja a luchar con el mar, no es sino fuego que se enfrenta al agua: "Acuden olas en sintiendo fuego". En poemas posteriores, establecida la oposición entre los dos símbolos, la idea del amor queda sobreentendida, como en el estribillo "Agua, Dios, agua,/ que el fuego que me quema lo demanda." El proceso de abstracción se estable-

ce con un proceso de racionalización paralelo, en virtud del cual las pasiones humanas aparecen expresadas en forma intelectual y abstracta. ¡Qué lejos estamos de la aparente naturalidad y fácil comprensión del soneto garcilasiano! Quevedo, al meditar en la misteriosa índole del fuego del amor, que no se extingue con el agua de las lágrimas, funde lo hiperbólico con lo abstracto y lo racional: "Fuego a quien tanto mar ha respetado,/ y que a desprecio de las ondas frías/ pasó abrigado en las entrañas mías,/ después de haber mis ojos navegado"; o, en frase fulgurante por su brevedad y su poética eficacia: "nadar sabe mi llama la agua fría", símbolo de una pasión inmortal. La complicación del pensamiento se va haciendo cada vez mayor, hasta que llega el momento en que el título es el que aclara el sentido, porque sólo así, al reconstruir el camino racional seguido por el autor, se comprende el poema. "¡Oh piadosa crueldad! limita el fuego,/ porque no en breve abraza/ al alma, el furor tase/ con el piadoso riego;/ mas ¡oh turbia corriente,/ que con violento ruego/ fuerzas la llama ardiente!/ niégate a aquea fragua,/ que ya crecen los fuegos con el agua". Así dice un poema de Espinosa. Leídos los versos en forma aislada no se entiende el alud de imágenes y abstracciones; sólo el título: "A las lágrimas de San Pedro" permite entender su significado. Y en el soneto de Alonso de Ledesma "A la conversión que hizo el B. Padre Ignacio de la Laguna con un pecador deshonesto, en metáfora de una fragua", es indispensable el título para descifrar el poema ("Vulcano cojo, herrero vizcaíno...") construido a base de con-

ceptos o sutilezas intelectuales. Esta intelectualización, que se acentúa cada vez más a lo largo del siglo XVII, aparece lo mismo en Bocángel que en Trillo y Figueroa, en Sor Juana, lo mismo que en Antonio de Mendoza, y para ejemplificarla, bastaría mencionar casi cualquier poema de la segunda mitad del siglo.

El proceso de abstracción y de intelectualización se manifiesta también en otras formas del vocabulario que emplea la metáfora del fuego y del agua para expresarse. Las características de cada uno de los elementos se cambian recíprocamente, y dan origen a una expresión sintetizada de ambos conceptos, en formulaciones epigramáticas del tipo de "lágrimas ardientes" (Herrera), "fuego lloraré" (romance anónimo), "fuente me verá su fuego" (Sor Juana). Procedimiento típico de Góngora que no sólo creó formulaciones sintéticas como "o púrpura nevada o nieve roja", sino que dedicó su soneto al empleo sistemático de esta clase de antítesis.

Cuantas al Duero le he negado ausente  
tantas al Betis lágrimas le fío,  
y de centellas coronado el río  
fuego tributa al mar de urna ya ardiente.

Volcán desta agua u destas llamas fuente  
es (ingrata señora) el pecho mío,  
los suspiros lo digan que os envío,  
si la selva lo calla que lo siente.

Cenizas de este Eridano segundo  
cenizas son, igual mi llanto tierno  
a la de saetón loca experiencia:

arde el río, arde el mar, humea el mundo;  
si del carro del sol no es mal gobierno,  
lágrimas y suspiros son de ausencia. (1)

(1) Góngora, p. 262.

Alfay recoge en su antología un poema que, con clara influencia gongorina, hace estos cambios: "Nada en golfos de nieve mi cuidado,/ surque mares de fuego duplicado" . Gabriel Bocángel, describiendo a un toro en una corrida, llega a una abstracción increíble y también entrecruza las características de los elementos que se oponen: "Así el Etna, mar de llamas,/ en los campos de Sicilia/ concibe infiernos. y al punto/ Nilos de fuego vomita." Entre todas estas expresiones epigramáticas, la unión de hidrópico y fuego aparece en varios textos, como traslación "poética" del demasiado llano 'sediento de amor': "Bebe el ardor hidrópico mi vida" (Quevedo), "el amante hidrópico de fuego" (Bocángel) y, en una erupción del Vesubio, "el hidrópico diluvio" deseoso de abrasarlo todo (Luis de Sandoval y Zapata).

La metáfora del fuego y del agua, que surgió unida a la leyenda de Leandro, pasó a otros temas y tomó muy diversas características. Poco a poco se fue desgastando, y el contraste, hecho ya lugar común, perdió su sugestión poética y quedó como un esquema ya fijo en el que se seguía pagando tributo a la moda del momento. Una forma de buscarle nueva vida fue partir de los ingredientes ya explotados y darles un giro distinto. Entre los procedimientos empleados en este sentido, fue la burla -el esperpento- el camino más fecundo. Góngora convierte en chiste la súplica del amante que desea apagar el fuego en que se abrasa, y otros poetas explotan el contraste en esta dirección, situándolo no en el

plano simbólico, sino en una realidad grotesca y descarnada. Otro chiste gongorino sobre la historia de Hero y Leandro dio origen a una serie de poemas burlescos que ven la realidad con gran cinismo, como el romance anónimo que, entroncando con la tradición poética aquí estudiada, emplea la consabida metáfora y dice "que ya se pasó aquel tiempo,/ cuando cantaban los triunfos con discantes a lo viejo,/ cuando por ver a su dama/ iba el otro majadero/ hecho pez a media noche,/ nadando de Abido a Sesto". Otra forma de vivificar la tradición fue cambiarla de tal modo que, sin burla, adquiriera nuevas posibilidades poéticas; el único cambio que sufre la metáfora en este sentido es el giro que da Sor Juana a la lucha de elementos que se lanzan implacables contra el amante: ella transforma esta visión en algo totalmente positivo: los elementos rinden homenaje a Dios o a la Virgen: "El Agua pula cristales,/ la Tierra ostente matices,/ el Viento soplos aliente,/ el Fuego luces avive:/ ¡Agua, Tierra, Viento y Fuego./ todo a sus plantas se rinde: Este procedimiento, que con el cambio se llenó de fuerza, sólo lo he encontrado en Sor Juana, pero ella misma aprovechó sus posibilidades en distintos poemas.

Este recorrido por la poesía española de los Siglos de Oro, que ha permitido vislumbrar su índole a través de la historia mediante el estudio de una metáfora -"ex ungue leonem"-, deja también la posibilidad de valorar la poesía, aunque ésta no haya sido el enfoque primordial del presente estudio. Al lado de la poesía plenamente lograda de un Que-

vedo ("Cerrar podrá mis ojos", el poema a la mariposa, el soneto "En crespas tempestad del oro undoso" para dar sólo unos ejemplos), o de un Lope de Vega ("Por las ondas del mar de unos cabellos") o de Sor Juana ("Por celebrar del Infante/ el temporal Nacimiento"), donde la trillada metáfora llega a ser la expresión de un sentimiento íntimo y valioso, aparece, como es natural, la no-poesía, la poesía falsa, que se nos presenta en dos tipos: la poesía "al uso", hecha según los cánones establecidos por la tradición y por la moda, en donde la oposición entre el agua y el fuego no pasa de ser un simple recurso académico, consagrado, y la poesía "de gabinete", en la cual los poetas hacen experimentos poéticos, buscan nuevos temas y nuevas formas de expresión, y producen piezas sumamente elaboradas. Experimentación, a su vez, admirable por la seriedad (Herrera), o por el ingenio (Ledesma), o por "lo extremado" (Trillo, Boscángel), o, por otra parte, desdeñable en los (a su vez) malos poetas.

## BIBLIOGRAFIA.

ACUÑA, Hernandó de, Varias poesías, ed. Antonio Vilanova, (Selecciones Bibliófilas), Barcelona, 1954.

ALATORRE, Antonio, "Los romances de Hero y Leandro" en Libro jubilar de Alfonso Reyes, México, 1956.

ALFAY, Josef, Poesías varias de grandes ingenios españoles, ed. José Manuel Blecua, Zaragoza, 1946.

ALONSO, Dámaso, Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos, Madrid, 1952.

AUBRUN, Charles, "Salid lágrimas...", Bulletin Hispanique, 60 (1958), 505 - 507.

Biblioteca de Autores Españoles, t. XXXII.

Biblioteca de Autores Españoles, t. XXXVIII.

Biblioteca de Autores Españoles, t. XLII.

BOCÁNGEL Y UNZUETA, Gabriel, Obras, 2 t., (Biblioteca de antiguos libros hispánicos), Madrid, 1946.

CAMOENS, Luis de, Rimas, en Obras, Lisboa, 1720.

Cancionero de 1628, (Cancionero 250 - 2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza), ed. José Manuel Blecua, Madrid, 1945.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, Obras completas, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, 1949.

CLEMENTS, Robert J., "Iconography on the nature and inspiration of poetry in Renaissance emblem literature", Publications of the Modern Language Association of America, 70 (1955), 781 - 804.

- CLEMENTS, Robert J., "Ars emblematica", Romanistisches Jahrbuch, 8 (1957), 95 - 109.
- COSSÍO, José María de, Fábulas mitológicas en España, Madrid, 1952.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, Obras completas, t. 1 y 2, ed. A. Méndez Plancarte, México, 1951.
- ESPINOSA, Pedro, Obras, ed. Rodríguez Marín, Madrid, 1909.
- GARCILASO DE LA VEGA, Obras, ed. T. Navarro Tomás, (Clásicos Castellanos), Madrid, 1958.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, Obras completas, ed. Millé y Giménez, Madrid, 1961.
- GRACIÁN, Baltazar, Arte y agudeza de ingenio en Obras completas, ed. E. Correa Calderón, Madrid, 1944.
- GREEN, Otis H., Courtly love in Quevedo, Boudler, Colorado, 1952.
- HERRERA, Fernando de, Poesías, ed. Vicente García de Diego, (Clásicos Castellanos), Madrid, 1914.
- HIGHET, Gilbert, La tradición clásica, t. I, México, 1954.
- LEON, Fray Luis de, Poesías, ed. Rafael Alberti, Buenos Aires, 1943.
- LIZALLE, Ignacio, "San Ignacio de Loyola en la poesía española del siglo XVII", Archivum Historicum Societatis Iesu, Romae, 25 (1956), 201 - 240.
- LÓPEZ DE ZÁRATE, Francisco, Obras varias, ed. José Simón Díaz, t. 1, Madrid, 1947.

- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, "La fábula de Leandro y Hero", Antología de poetas líricos castellanos, t. X, (t. XVI de las Obras completas), Madrid, 1945.
- PARKER, Alexander A., "La 'agudeza' en algunos sonetos de Quevedo", Estudios dedicados a D. Ramón Menéndez Pidal, t. III, Madrid, 1952.
- PETRARCA, Francesco, Rime, trionfi e poesie latine, a cura di F. Neri, Milano - Napoli, 1951.
- Poetas novohispanos, Segundo siglo, (1621 - 1721), 2 t., ed. A. Méndez Blancarte, México, 1944.
- QUEVEDO, Francisco de, Obras completas, ed. Felicidad Buenafía, t. II, Madrid, 1960.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, A., "Cuatro textos españoles en busca de una posible fuente italiana", Quaderni ibero-ameri-  
cani, 2 (1954), 485 - 486.
- Romancero general, ed. A. González Palencia, 2 t., Madrid, 1947.
- SELIG, Karl Ludwig, "La teoria dell'emblema in Ispagna: I testi fondamentali", Convivium, 23 (1955), 409 - 421.
- SELIG, Karl Ludwig, "The Spanish translation of Alciato's Emblemata", Modern Language Notes, 70 (1955), 354 - 359.
- VEGA, Lope de, Obras escogidas, ed. Federico C. Sainz de Robles, Madrid, 1961.