

Alessandra Ceribelli

Ecos de Italia

Estudio de las influencias literarias y políticas
en la obra de Quevedo

LINGUE E CULTURE
LANGUAGES AND CULTURES – LANGUES ET CULTURES

<https://www.ledonline.it/Lingue-e-culture>

COLLANA DIRETTA DA / SERIES EDITED BY / COLLECTION DIRIGÉE PAR

Anna Bonola (*Università Cattolica del Sacro Cuore*)
Marisa Verna (*Università Cattolica del Sacro Cuore*)
Giovanni Gobber (*Università Cattolica del Sacro Cuore*)

COMITATO SCIENTIFICO / EDITORIAL BOARD / COMITÉ SCIENTIFIQUE

Thomas Austenfeld (*Université de Fribourg*)
Susan Conrad (*Portland State University*)
Manuel Alvar Ezquerro (*Universidad Complutense de Madrid*)
Françoise Gaillard (*Université Paris VII - Diderot*)
Roman Govoruchko (*Università RGGU di Mosca*)
Augusto Guarino (*Università di Napoli L'Orientale*)
Juliane House (*University of Hamburg*)
Georgy Akhillovich Levinton (*European University at St. Petersburg*)
Anthony Mollica (*Brock University*)
Michael Rossington (*Newcastle University*)
Nikola Roßbach (*Universität Kassel*)
José Carlos Rovira Soler (*Universidad de Alicante*)
William Sharpe (*Barnard College - Columbia University*)
Thomas Travisano (*Hartwick College*)
Bart Van Den Bossche (*KU Leuven*)
Jakob Wüest (*Universität Zürich*)

Tutti i lavori pubblicati nella Collana sono stati sottoposti a peer review
da parte di revisori esterni.

All works published in this series have undergone external peer review.

ISSN 2234-9235
ISBN 978-88-5513-204-6
<https://doi.org/10.7359/2046-2025-ceribelli-quevedo>

Copyright © 2025

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

www.lededizioni.com - www.ledonline.it - E-mail: led@lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione e archiviazione elettronica, pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche, i supporti digitali e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume o fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazione per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano - e-mail autorizzazioni@clearedi.org - sito web www.clearedi.org

Volume pubblicato con il contributo
del Dipartimento di Scienze linguistiche e letterature straniere
dell'Università Cattolica del Sacro Cuore

In copertina:

Ritratto di Francisco de Quevedo,
in Francisco Pacheco, *El libro de descripción de verdaderos retratos,
ilustres y memorables varones*, [Sevilla], [1599].

Videoimpaginazione: Paola Mignanego

Stampa: Litogi

Querría agradecerles a mis directores de tesis, los Profesores Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, los preciosos consejos y el apoyo constante que me han permitido llevar a cabo este trabajo de investigación. Querría agradecerle a la Profesora Soledad Pérez-Abadín el haber sugerido trabajar con ellos y entrar a formar parte del Grupo Quevedo. Aquí he conocido a otras buenísimas personas y profesionales, como María Vallejo, Marta González, Irene Bertuzzi y Sandra Valiñas, con quienes he trabajado con mucho gusto y también me han enseñado mucho con respecto a la investigación. Gracias también a las compañeras que he tenido el placer y el honor de conocer durante mi estancia en Santiago de Compostela, en el Colegio Mayor Arosa, que yo considero como mi segunda casa. Las llevo todas siempre en mi corazón.

Tengo también que reconocer la amabilidad de algunos Profesores que me han enviado sus trabajos que no lograba encontrar en Italia, como Antonio Azaustre, Samuel Fasquel, Rodrigo Cacho Casal y Pablo Lombó Mulliert.

Querría extender mis agradecimientos a los Profesores del Departamento de Lengua y Literatura Española e Hispanoamericana de la Università Cattolica del Sacro Cuore, en particular al Profesor Dante Liano y a la Profesora Michela Craveri, por darme la posibilidad de trabajar con ellos y con el fantástico equipo que han sabido crear, así como por sus sugerencias a la hora de publicar este trabajo. Gracias también a la Facultad de Ciencias Lingüísticas por creer en este proyecto y decidir así promoverlo.

Otra mención especial la tiene, por supuesto, mi familia, que menciono por última no por ser menos importante, sino porque es la razón de todo lo que llevo a cabo. Empezando por mi familia de origen, que ha hecho muchos esfuerzos de vario tipo para permitirme lograr frecuentar el Máster antes y trabajar en la tesis después, pero gracias sobre todo a Stefano, que probablemente ha creído en esta tesis más que yo misma y probablemente sin él no habría decidido terminarla nunca. Gracias también a mi familia política, que me ha acogido y sobre todo ha soportado esta tesis como si fuese mi familia de origen. Y por supuesto, gracias a mis amigos italianos, que me han apoyado desde lejos durante todos estos años.

ÍNDICE

<i>Índice de abreviaturas</i>	9
Introducción	11
1. Quevedo en Italia	15
1.1. Sicilia (1613-1616) (p. 15) – 1.2. Nápoles (1616-1618) (p. 18)	
2. La política italiana en la obra de Quevedo	25
2.1. La Serenísima República de Venecia (p. 25) – 2.2. El Ducado de Saboya (p. 34) – 2.3. La República de Génova (p. 39) – 2.4. El Reino de Nápoles (p. 42) – 2.5. El Ducado de Milán (p. 45) – 2.6. El Ducado de Toscana (p. 47)	
3. La influencia de Petrarca	49
3.1. Petrarca (p. 50) – 3.2. La poesía funeral: <i>Melpómene</i> (p. 52) – 3.3. La poesía amorosa: la primera sección de <i>Erato</i> (p. 57) – 3.4. La poesía amorosa: <i>Canta sola a Lisi</i> (p. 72) – 3.5. La poesía bucólica: <i>Euterpe</i> (p. 93) – 3.6. La poesía heroica: <i>Calíope</i> (p. 98) – 3.7. La poesía sacra: <i>Heráclito cristiano</i> y <i>Lágrimas de un penitente</i> (p. 99)	
4. Quevedo y los tratadistas italianos	105
4.1. Maquiavelo (p. 105) – 4.2. Botero (p. 115) – 4.3. Boccalini (p. 125) – 4.4. Malvezzi (p. 134) – 4.5. Los escritos antiespañoles (p. 140)	
5. Los poetas pospetrarquistas: Groto, los Tasso, Marino y Tebaldeo	143
5.1. Luigi Groto (p. 143) – 5.1.1. La primera sección de <i>Erato</i> (p. 143) – 5.1.2. <i>Canta sola a Lisi</i> (p. 157) – 5.1.3. <i>Euterpe</i> (p. 162) – 5.2. Bernardo Tasso (p. 164) – 5.3. Torquato Tasso (p. 168) – 5.3.1. La primera sección de <i>Erato</i> (p. 170) – 5.3.2. <i>Canta sola a Lisi</i> (p. 178) – 5.4. Giambattista Marino (p. 185) – 5.5. Antonio Tebaldi (p. 197)	
6. La reelaboración del mito de Orlando	205
7. Una traducción de Malvezzi y la posible influencia de Basile	239
7.1. El “oficio secreto” de Quevedo (p. 239) – 7.1.1. La traducción del <i>Rómulo</i> (p. 240) – 7.2. La consecuencia literaria de un posible encuentro napolitano (p. 245)	
Bibliografía	253
Índice de primeros versos citados	285

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

B + número de poema	Blecua (edición de <i>Poesía original completa</i>)
RVF + número de poema	<i>Rerum vulgarium fragmenta</i>
<i>Aut.</i>	<i>Diccionario de Autoridades</i> https://webfrl.rae.es/DA.html [última consultación 10/05/2024]
<i>Gerus.</i>	<i>Gerusalemme liberata</i>
<i>Morg.</i>	<i>Morgante</i>
<i>Orlando</i>	<i>Orlando innamorato</i>
<i>Poema</i>	<i>Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado</i>
<i>Rifac.</i>	<i>Orlando innamorato</i> rifatto dal Berni

INTRODUCCIÓN

La influencia de las letras italianas sobre las españolas fue intensa entre los siglos XV a XVII, desde la recepción de Dante a los poetas pospetrarquistas, y se manifestó en varios niveles: la teoría literaria, la lírica amorosa, la épica ariostesca, la literatura burlesca y los tratados políticos. Arturo Farinelli¹ puso de manifiesto la influencia de las letras italianas en las españolas, pero apenas mostró su presencia en Quevedo, y este es el objeto de la presente monografía. En las últimas décadas se han publicado valiosos estudios sobre aspectos concretos de la obra quevediana donde se evidencian influjos puntuales de escritores italianos, pero falta un análisis de conjunto que ordene los datos existentes y abarque otros aspectos de investigación todavía pendientes. El primer objetivo de este trabajo, pues, consiste en señalar de manera sistemática y empírica los géneros literarios, las corrientes ideológicas y los autores italianos que influyeron en varias obras de Quevedo. Pero, más allá del análisis de las fuentes concretas, se intenta poner de relieve el estímulo general que lo italiano desempeñó en su pensamiento y escritura, porque el *Cinquecento* y el *Seicento* fueron un factor determinante en su configuración intelectual.

En Quevedo la literatura italiana desempeña un papel tan importante como la latina, y más que la bíblica y patristica, campo este último en el que también se vio influido por algunos eruditos italianos. González de Salas, el editor póstumo de Quevedo, dijo acerca de su amigo que no conocía ningún poeta español tan versado en escritores «hebreos, griegos, latinos, italianos y franceses, de cuyas lenguas tuvo buena noticia y de donde a sus versos trujo excelentes imitaciones»². Es un escueto reconocimiento de su familiaridad con la literatura italiana, dato que amplió en otras observaciones parciales sobre los versos quevedianos. La silva que lleva por epígrafe «Roma antigua y moderna» (B 137) resume sintéticamente su atracción por dos culturas y lenguas desarrolladas en el mismo suelo y estrechamente unidas entre sí. En dicho poema, intenso recorrido por varios siglos de

¹ Farinelli 1929.

² González de Salas 1648, f. 1r.

cultura, Quevedo describe la ciudad papal no como hicieron Torres Naharro o Alfonso de Valdés o Mateo Alemán, sino fluctuando con los dos sentidos de la palabra Roma para vincular su pasado clásico con su presente cristiano. De entre las varias vertientes que ofrece la extensa obra de Quevedo, hay cuatro que de forma más o menos inmediata se vinculan con la literatura italiana. Son estas la poesía amorosa, la poesía burlesca, la sátira política y los tratados sobre el gobierno. En estos cuatro casos Quevedo no se entiende sin tomar en consideración los estímulos llegados de Italia.

Italia desempeñó un papel literario de primer orden en los países de Europa occidental durante los siglos XVI y XVII, singularmente en España, dadas las estrechas vinculaciones políticas existentes entre ambos. El influjo se manifiesta ya en el terreno de la teoría literaria, pues la rica preceptiva italiana (Escalígero, Robortello, Minturno, Giraldi Cinzio, Peregrini) condicionó la recepción de Aristóteles, Horacio y Quintiliano, tal como estos influyeron en la preceptiva española, poco diferenciada con respecto a la italiana. El pensamiento crítico-literario de Quevedo, expuesto de modo explícito en sus prólogos a las ediciones de fray Luis de León y Francisco de la Torre, y de modo implícito en observaciones dispersas, se puede considerar como una aceptación de la doctrina clásica en su actualización italiana. El fuerte didactismo que impregna tantas obras quevedianas parece consecuencia de una visión de la literatura que propugnó unir el *delectare* con el *docere*.

Debe señalarse también que la doctrina del conceptismo, originada en Luigi Cortese, Camillo Pellegrino y Matteo Peregrini, prolongada más tarde en Emmanuel Tesauo, insistió en el valor didáctico de la literatura, con independencia de que en la práctica se identificase el conceptismo con la agudeza verbal. La teoría conceptista (no siempre coincidente con varias manifestaciones prácticas), que tuvo en España un destacado representante en Baltasar Gracián, es otro aspecto que debe ser tenido en cuenta en el momento de situar la obra de Quevedo en su contexto cultural y teórico.

En consecuencia, cuando se toma en consideración la vasta obra literaria de Quevedo, sus tratados morales y políticos, sus homilías, sus sátiras políticas, su lírica petrarquista o sus abundantes versos burlescos, se percibe que su configuración definitiva depende en buena medida de la cultura italiana, inspiración central de su quehacer literario, junto con la tradición clásica y la cristiana.

Por esta razón, esta monografía es, en parte, un estudio positivista, porque debe partir de una comprobación concreta de las fuentes que condicionaron la obra de Quevedo. Pero, trascendiendo los datos empíricos, aspira a ofrecer una comprensión dinámica y global de una trayectoria literaria rica y variada, en la que el fermento italiano desempeñó un papel

decisivo, haciendo ver lo que supuso, no sólo para Quevedo, sino también para España, el país de Dante, Petrarca, Maquiavelo, Tasso y tantos otros. Con Quevedo, probablemente, se cierra la preeminencia de esa cultura sobre la española, porque poco después esta última se orientó de modo constante e irreversible hacia Francia. Este aspecto también se vislumbra en Quevedo, en algunas de cuyas obras se aprecia ya el cambio de orientación, como podrían ser *La rebelión de Barcelona* y *Visita y anatomía de la cabeza del Eminentísimo Cardenal Richelieu*, cuando la situación política de Francia afecta tanto o más que la de Italia.

Es difícil precisar hasta dónde la impregnación italiana en la obra de Quevedo guarda relación directa con su estancia en Sicilia y Nápoles porque, sin abandonar Madrid, pudo acceder al conocimiento de los libros que circulaban en Italia, así como las corrientes literarias e ideológicas entonces dominantes. Parece no haber duda de que el contacto directo con la cultura italiana le sirvió de estímulo para ahondar en ciertos autores o recursos que otros escritores españoles aprovecharon en mucha menor medida. La variedad de poetas amorosos evocados en *Erato* parece guardar relación con el contacto directo con la lírica napolitana.

Cabe decir, pues, que los tratadistas políticos italianos (Maquiavelo, Botero, Boccalini, Malvezzi) fueron determinantes en su pensamiento y, por lo tanto, incidieron en la redacción de títulos tan representativos como *Discurso de las privanzas*, *Política de Dios* o *Marco Bruto*. Sin Boccalini no se explica ese imaginativo cuadro satírico que es *La hora de todos y la fortuna con seso*. En lo que se refiere a la poesía amorosa, la de Quevedo es una cuidadosa reelaboración de lo mucho que se escribió en Italia tras Petrarca. Y la importante faceta del Quevedo burlesco está en deuda con relevantes escritores italianos. Por último, su *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado* viene a ser una suerte de homenaje, a la vez que reelaboración del gran poema de Boiardo y de los demás autores que le inspiraron.

Pero si esas obras de Quevedo no son comprensibles sin tomar en cuenta los modelos italianos, también debe señalarse que el proceso creador implicó también la incorporación de otros autores, modelos y estímulos, en un complejo acto de imitación compuesta. Ya el gran escritor inglés T.S. Eliot había subrayado que ningún poeta tiene sentido si considerado como una entidad sola, sino que su aprecio está justo en el aprecio de las relaciones con los artistas y los poetas, vivos o muertos que estén³. De la misma manera, según Culler es imprescindible considerar todos los textos literarios como construcciones intertextuales y el único modo de leer un

³ Eliot 1932, 4.

texto es en relación con los otros⁴. Para parafrasear a otro ilustre inglés, se podría afirmar que los textos no son islas, sino que todo está profundamente relacionado, tanto cuanto estén en relación los mismos autores. Anne J. Cruz recuerda que, según Harold Bloom había teorizado, cada poema es de hecho el resultado del modo en qué cada poeta se enfrenta con los precursores para forjar su propia identidad. Además, esta misma identidad depende de cómo él se aparta de los precursores y los confronta⁵. En este contexto debemos leer las frecuentes y latentes reelaboraciones de las fuentes italianas en Quevedo, tanto en la lírica como en la prosa, aunque de manera diferentes según el género y el tema tratado.

Para ofrecer una visión lo más exhaustiva posible sobre la influencia de Italia y de su cultura y literatura en la obra de Quevedo, ha sido fundamental profundizar en los textos que tocaron desde diferentes puntos de vista esta relación, además de ahondar en el conocimiento de las distintas y numerosas obras del autor, tomando en consideración también las traducciones y las imitaciones, sin olvidarse de las denominadas “obras menores”. Para desarrollar esta labor, se han utilizado y los amplios fondos de la Biblioteca de la Universidad de Compostela, de la Biblioteca de la Università Cattolica de Milán y Brescia y de la Università degli Studi de Milán.

Los datos necesarios para el estudio se han recopilado y estudiado comparando de manera sistemática los versos y las obras de Quevedo (todo el *Parnaso español* y *Las tres musas* y toda la obra en prosa hasta ahora publicada por Astrana Marín, Fernández-Guerra, Rey y Alonso Veloso) y de los diferentes autores italianos indicados como influyentes (Petrarca, Grotto, Marino, Tasso, Basile, Berni, Boiardo, Malvezzi, Maquiavelo, Boccacini, sólo por nombrar los más conocidos). Se han analizado los posibles casos de influencias directas o indirectas (traducción literal de versos o pasajes en prosa, o reelaboración y ecos en los temas y en las imágenes utilizadas en los varios géneros literarios) gracias a la anotación de las varias obras de Quevedo. Para esto se han seguido las ediciones más recientes publicadas por la Editorial Castalia, así como por la Editorial Eunsa. Además, los datos obtenidos han permitido una visión de conjunto, para delinear las diferentes corrientes y las diferentes maneras de influir y de reelaborar las fuentes por parte del autor. No se trata solamente de hacer un listado de las elaboraciones o de los cambios llevados a cabo, sino de intentar reconstruir un *modus operandi* y *modus scribendi* de Quevedo con respecto al uso de las obras italianas, tomando siempre como punto de partida el texto y los datos biográficos conocidos sobre el autor.

⁴ Culler 1981, 38.

⁵ Cruz 1998, 7.

1.

QUEVEDO EN ITALIA

1.1. SICILIA (1613-1616)

Como sugiere Jauralde¹, «Italia era un motivo más de la política exterior española». Además, no podemos olvidar el prestigio artístico y cultural de que gozaban en aquel momento los virreinos italianos, en particular Nápoles, Sicilia y Milán, que seguían ejerciendo mucha influencia en toda Europa, pero en particular en los españoles, dado el contacto directo entre la península italiana y la península ibérica.

En aquel tiempo, el virrey de Sicilia era don Pedro Téllez Girón, duque de Osuna², poco mayor que Quevedo. Ya su abuelo había sido virrey en Italia, en Nápoles, donde se educó según el tiempo, aprendiendo también el italiano. Fue nombrado para dicho cargo en 1610, después de haber expuesto ante el Consejo de Italia un informe donde mostró su perfecto conocimiento de la situación italiana y propuso mejorarla por medio de una «política española de expansión y de fortalecimiento militar en el mar»³. Además, buen conocedor de la literatura, llamó a Quevedo a su corte, probablemente para emular las actividades del Conde de Lemos en Nápoles, como subraya Jauralde⁴. El autor madrileño llegó a Palermo en el verano de 1613 y se quedó allí hasta agosto de 1615. Durante este período tuvo la posibilidad de conocer directamente el ambiente cultural de la isla, sobre todo frecuentando las academias que se iban formando⁵. La producción

¹ Jauralde 1999, 300.

² Según Musi (2000, 103), el poder virreinal en Nápoles se desarrolló en cinco fases. La última coincide justo con el fracaso de los programas reformadores del conde de Lemos y del duque de Osuna. Esto se debió al sistema social y político, aplastados por el sistema fiscal.

³ Juárez 1990, 12.

⁴ Jauralde 1999, 324.

⁵ Bajo el virreinato de Osuna se fundaron la Academia Buteriana o Frarfrontati (1612) y de los Agghiacciati (1615), la única que se sabe patrocinada por el mismo Duque.

lítica era floreciente, siguiendo las corrientes del marinismo y el secentismo⁶; aunque Encarnación Juárez sugiere que ante la vivacidad de aquella isla «contrasta la ausencia de una corte española de literatos o de notables influjos de la literatura española»⁷, no hay que olvidar la notable influencia del teatro español en aquel período. De todas formas, falta un estudio que analice en profundidad la influencia de Quevedo sobre los poetas de aquel lugar. Gracias a Paolo Tarsia sabemos que Quevedo se relacionó con tres ilustres sicilianos. El primero fue Giannettino Doria⁸, importante magnate y mecenas que protegió también a Marino, gran inspirador de nuestro autor. Fue también arzobispo de Palermo y gobernó en ausencia de los virreyes. El segundo es Mariano Valguarnera⁹, hombre erudito, políglota, historiador y arqueólogo, amigo íntimo del futuro papa Urbano VI-II y finalmente don Martín Lafarina Madrigal¹⁰, capellán de honor de Su Majestad, que fue caballero siciliano a quien conoció en Madrid. Además, nació una amistad entre Quevedo y Antonio Amico¹¹, otro importante historiador, que fundó la nueva historiografía siciliana, concebida como

⁶ Fenómeno que consiste en llevar el petrarquismo de etapas anteriores a los últimos extremos de la artificiosidad y conceptuosidad de imágenes y colores.

⁷ Juárez 1990, 26.

⁸ Giovanni Doria (1573-1624), llamado también Giannettino, fue un cardenal y arzobispo católico italiano. Hijo del Príncipe de Melfi Giovanni Andrea Doria y de la Princesa Zanobia Del Carretto Doria, nació en Génova. Estudió filosofía y teología en España. Fue nombrado cardenal por el Papa Clemente VIII y participó en tres conclaves. Arzobispo de Palermo, durante su gobierno se construyeron las mayores iglesias de las órdenes iglesias de la ciudad. A él se debe el reconocimiento de los huesos de Santa Rosalía en 1624, junto a la inscripción de la santa en el Martirologio Romano.

⁹ Mariano Valguarnera (1564-1634) fue un orador, filólogo e histórico italiano. Hijo del barón de Giordano Fabrizio Valguarnera y hermano del poeta Simone, cumplió una importante misión diplomática en Madrid, donde expuso los derechos de la ciudad de Palermo para ser la sede de los virreyes de Sicilia. Vivió en la corte del Papa Urbano VIII, traduciendo y comentando las obras de Anacreonte. Su obra más importante es *Discorso dell'origine ed antichità di Palermo e dei primi abitatori della Sicilia*, publicada en 1614.

¹⁰ Don Martín Lafarina Madrigal fue capellán de honor de Felipe IV, abad de Santa Catalina de Lenguagrosa, considerado en su tiempo un hombre erudito y de muchas virtudes.

¹¹ Antonio Amico (1586-1641) fue un religioso e histórico. Canónigo de la catedral de Palermo bajo Felipe IV, fue también nombrado historiador y cronista del Reino de Sicilia. Viajó a lo largo de todo el Reino de Nápoles buscando documentos medievales y fue allí donde enlazó una profunda amistad con Giulio Cesare Capaccio, otro erudito de la época. Copió todos los documentos, sagrados y profanos, que reputó importantes para reconstruir la historia del Reino. La obra, cuyo título debía de ser *Sicularum Rerum Scriptores coevi et consequentium temporum nunquam hactenus editi, ex variis bibliothecis*, estaba lista para la publicación cuando Amico murió de manera repentina.

investigación científica basada sobre documentos precisos, junto a Rocco Pirri¹², al que también conoció. Se recuerdan estos nombres entre muchos otros, como por ejemplo Hércules Branchiforte¹³, duque de San Juan; o Pietro Corsetto¹⁴, que abrió la Accademia de los Riaccesi y Ortensio Scammacca¹⁵, el máximo escritor dramático del momento en Sicilia.

La función del autor madrileño en esta primera estancia italiana no fue oficial ni tuvo ningún encargo específico, o, por lo menos, así parece¹⁶. Mérimée sugiere que

Quevedo avait son rôle tout tracé: il devint une sorte de ministre des Lettres, qui groupa autour de lui les écrivains de bonne volonté et le Muses besogneuses, leur donna le ton, régla leur inspiration et distribuait les libéralités et les encouragements du maître.¹⁷

como ya había comentado Tarsia. Este período es el menos documentado de su vida: sólo tenemos las dedicatorias de sus obras, donde se considera amigo o “criado” del Duque.

Su idea adelantó de muchas maneras las obras de Muratori y Ughelli en Italia, y de Montefaucon y Mabillon en Francia.

¹² Rocco Pirri (1577-1651) fue abad del monasterio de San Elia en Noto (Sicilia). Desde 1643 fue historiógrafo para Felipe IV. Compuso muchas obras eruditas, como *Chronologia regum penes quos Siciliae fuit imperium post exactos Saracenos* (1630) y *Notitiae Siciliensium ecclesiarum* (1630-1633), que fueron reeditadas con varias adiciones en una obra de cuatro volúmenes que se titula *Sicilia sacra disquisitionibus et notitiis illustrata* (1644-1647), reeditada en 1733.

¹³ Ercole Branchiforte (1570-?), duca de San Giovanni y conte de Cammarata (Sicilia).

¹⁴ Pietro Corsetto (1570-1643) fue juez supremo del tribunal del Reino. Por su buena conducta fue elegido como abogado fiscal de la visita de Ochoa de Luyando, visitador general a comienzos del siglo XVI. Publicó estudios de carácter filosófico y jurídico. En 1620 fue llamado en España como regente del Supremo Consejo de Italia. Patrocinó la apertura de la Academia dei Riaccesi que le permitió empezar una profunda amistad con el virrey Emanuele Filiberto de Saboya. A la muerte de su mujer, decidió vestir los hábitos eclesiásticos y el rey le envió al obispado de Cefalú, donde finalmente fue nombrado obispo. Allí acabó el seminario de clérigos y aportó mejoras a la iglesia.

¹⁵ Ortensio Scammacca (1562-1648) fue un dramaturgo y poeta trágico, considerado el Divino Poeta de Sicilia. De sus tragedias sólo quedan 45, que se pueden dividir en tres grupos: 11 tragedias morales inspiradas en Sófocles y Eurípides, pero adaptadas a la moral cristiana, 8 tragedias parafraseadas de los mismos autores y 26 representaciones y tragedias sagradas, pero sin la ingenuidad de los sentimientos típicas de las obras del siglo XV. De las otras 7 tragedias perdidas sólo se conocen los títulos. El único fin de las obras de Scammacca es la difusión de los principios religiosos y morales cristianos en las masas.

¹⁶ Para profundizar, ver Cappelli 2017.

¹⁷ Mérimée 1886, 37.

Acabado el trienio como virrey, don Pedro Téllez Girón pidió licencia para volver a Madrid. En realidad, aspiraba al Reino de Nápoles, y, para esta gestión, pidió ayuda a Quevedo, quien en 1615 fue elegido embajador oficial del Parlamento de Sicilia. Esto se interpretó y se sigue interpretando como prueba del interés y la confianza que despertó entre los sicilianos. Como subraya Jauralde¹⁸, el autor se halló «en el mejor momento de su carrera política: goza de gran autoridad y reputación la figura del duque de Osuna», de modo que se dio cuenta de que tenía la posibilidad de «subir por la escala social de la nobleza, para intentar acercarse a la clase privilegiada, con la que ya se codeaba»¹⁹. Así, solicitó una pensión, que le fue otorgada por el rey, y, dada su influencia, empezó a gestionar la hacienda y los pleitos en La Torre, además de «actuar también como agente de otros señores italianos en transacciones económicas»²⁰ en sus visitas a Madrid. Otra labor que desempeñaba preveía apoyar con su influencia las aspiraciones del Duque. De todas formas, aunque estas tareas absorbieron su atención, su creación poética siguió activa. A este periodo se remonta su primera lectura de las *Soledades* y el *Polifemo* de Góngora, así como la composición de gran parte de los poemas amorosos protagonizados por Amintha, nombre que sustituyó por Floris después del viaje a Madrid.

Los esfuerzos de Quevedo se vieron premiados en abril de 1616, cuando el duque de Osuna fue nombrado virrey de Nápoles²¹. En septiembre del mismo año, el autor madrileño llegó a dicha ciudad.

1.2. NÁPOLES (1616-1618)

A diferencia de lo sucedido durante su estancia en Palermo, Quevedo desempeñó en Nápoles un puesto muy importante como consejero y amigo íntimo de Osuna, el cual no quiso dar continuidad a su política siciliana. A causa de su mayor visibilidad e importancia en cuanto virrey de Nápoles, arriesgó más y decidió enfrentarse a los mayores rivales de los españoles en Italia: Venecia, el Duque de Saboya y Francia²². Mérimée reflexiona sobre el hecho de que «si les gouverneurs, ainsi que Quevedo, l'assure lui-même, avaient pour habitude de pressurer leurs sujets afin de pouvoir satisfaire

¹⁸ Jauralde 1999, 324.

¹⁹ Jauralde 1999, 324.

²⁰ Jauralde 1999, 327.

²¹ Nápoles era el destino principal para lograr entrar a ser parte de los honores de los Habsburgo, ascender socialmente o consolidarse en las élites aristocráticas.

²² Jauralde 1999, 335.

leurs appétits, leurs secrétaires, de leur côté, n'avaient qu'à se conformer aux traditions pour faire rapidement une grande fortune»²³. En efecto, ya Boccacini advertía que los virreyes eran rapaces, pero también los secretarios robaban, teoría que Quevedo apoya en *Grandes anales*²⁴, donde afirma lo siguiente:

los gobernadores y virreyes iban a las provincias a traer y no a gobernar, y los reinos servían a una cudicia duplicada, pues el despojo había de ser bastante a tener y dar. Por este camino vinieron los reinos de su majestad a enflaquecerse, a debilitarse (poco digo), a tener una vida dudosa y un ser poco menos miserable que la muerte. El real patrimonio andaba peregrinando de casa en casa, fugitivo de la corona y encubierto de diferentes esponjas.²⁵

El ambiente cultural era más refinado que el de Sicilia y España y, según afirma Encarnación Juárez, «los napolitanos se habían sentido durante el período del virreinato totalmente integrados en la empresa española y orgullosos de formar parte de la mayor potencia europea»²⁶. En aquel momento, Nápoles era uno de los mayores centros de poder político, cultural y económico de la península italiana, como reflejan importantes obras literarias cuales el *Viaje del Parnaso* de Cervantes y el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, además de ser tema frecuente en el teatro español de comienzos del siglo XVII. Aquí también florecieron las academias literarias, cuya tradición se remonta ya a mediados del siglo XV. Después de una pausa por sospechas de sediciones políticas, don Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos y predecesor del duque de Osuna, había creado la Academia *degli Oziosi*²⁷, en cuyas reuniones participó también Quevedo. Aunque la actividad cultural de Nápoles era notoria, el autor madrileño prefirió centrarse en su papel de hombre público antes que en el de escritor. De todas formas, no tenemos que olvidar que aquí tampoco poseía cargo o nombramiento oficial, a pesar de formar parte del entorno de Osuna. Como señala Jauralde, muchas veces el mismo Duque señaló a sus corresponsales:

“sabrà todo” por don Francisco de Quevedo, “que está bien enterado”, “que le contará cuanto se ofrezca”, “materia es de importancia, y de que va bien

²³ Mérimée 1886, 42.

²⁴ Sigo la edición de Roncero (Quevedo 2005b).

²⁵ Quevedo 2005b, 104.

²⁶ Juárez 1990, 49.

²⁷ Sobre la fundación de esta academia y su aportación a la cultura napolitana, pueden consultarse Borzelli 1916, Green 1933, Fernández Murga 1951 y 1962, Musi 2000 y Riga 2015.

informado don Francisco de Quevedo, para dar cuenta de todo a vuestra Majestad”.²⁸

La confianza del Duque en Quevedo queda reflejada en dos delicadas misiones que le encomendó en 1617: un viaje a Roma para una entrevista con el Papa, como emisario directo del virrey de Nápoles; y otro, a Madrid, para llevar la contribución del Parlamento napolitano y tratar con Felipe III sobre aspectos de la política italiana. Además, tenía el encargo de organizar la boda del primogénito de duque de Osuna con la nieta del Duque de Lerma. Fernández-Guerra subraya que la consideración de Téllez de Girón hacia el escritor era tan grande que «libró orden [...] para que todos los gobernadores, síndicos, electos y oficiales del reino por donde había de pasar Quevedo, le tratasen como al propio virrey»²⁹.

Mientras tanto, el mismo Duque se enfrentó a la Serenísima República de Venecia y el Duque de Saboya, además de liberar Valtelina³⁰, que en aquel tiempo era territorio de tránsito y comunicación entre tropas españolas e imperiales. Así, se planeó una guerra naval y empezó también una campaña de propaganda contra Venecia, sobre todo por medio de obras satíricas, una de las cuales estaba dirigida contra el mismo Quevedo. Todo empezó con una publicación anónima atribuida a nuestro autor que apareció en España: *La República de Venecia llega al Parnaso y refiere a Apolo el estado en que se halla, y él la manda llevar al hospital de los Príncipes y Repúblicas que se dan por fallidas*, donde contestaba a la propaganda saboyana. Giacomo Castellani, bajo seudónimo de Valerio Fulvio Savoiano, publicó *Castigo esemplare de' calunniatori* en 1618, que apareció anónimo en España³¹. En este libelo la parodia se centra en «donna Francesca di Quevedo», insultada y degradada. Además, empezó a circular entre los corresponsales italianos la opinión de la que el autor madrileño tenía poderes mágicos, llamándole «mago, nigromántico, sacerdote...»³². En efecto, su interés por la astrología, las matemáticas, la fisonomía y la alquimia aumentó cuando llegó a Nápoles, al frecuentar a figuras como Campanella o Della Porta; en particular, Quevedo se propuso como intercesor del primero.

²⁸ Jauralde 1999, 342-343.

²⁹ Fernández-Guerra 1903, LI.

³⁰ Zona alpina de Italia en el norte de Lombardía, en la actual provincia de Sondrio. Se encuentra entre el alto valle del río Adda hasta su desembocadura en el lago de Como.

³¹ Véanse González Maraión 1946 y Cappelli 2001, 2003b, 2011.

³² Este interés de Quevedo ha sido investigado con profundidad por Alessandro Martinengo en obras como «Quevedo en Italia: ¿nigromante u oculto consejero de príncipes?» en *Sobre Quevedo y su época* (2007) y *La astrología en la obra de Quevedo* (1992).

Campanella fue un fraile dominico nacido en Calabria en 1568 que vivió muchos años en Nápoles. Allí, escribió obras apoyando a Giordano Bruno en sus teorías sobre la infinitud del universo, así como respaldó a Copérnico en sus hipótesis acerca del movimiento de la Tierra alrededor del Sol. Por eso Campanella fue acusado de sodomía y herejía, y confinado en su tierra natural. Más tarde fue detenido por haber tomado parte en la revuelta antiespañola calabresa. Así empezaron dos procesos: uno laico, por la conjura; y otro eclesiástico, por hereje. Aunque intentó pasar por loco, fue condenado a cadena perpetua en 1599. Quevedo lo conoció personalmente e intentó dulcificar su cautividad. El nombre del fraile aparece entre los socios de la Academia de los Ociosos y muchos literatos del momento fueron grandes amigos suyos, como por ejemplo Giovan Battista Manso³³, amigo ya de Tasso y Marino.

Mientras Quevedo todavía se encontraba en Madrid para arreglar la boda entre el primogénito del duque de Osuna y la nieta del Duque de Lerma, el 29 de diciembre de 1617, el rey le concedió el hábito de Santiago, que le otorgaba un gran prestigio social. En el mismo período llegaron noticias de que los venecianos estaban construyendo galeones en otros lugares, como Holanda e Inglaterra. Aunque el Papa habría preferido la retirada de la flota napolitana del Adriático, el Duque pidió ayuda al Archiduque Alberto³⁴ y al monarca inglés Jacobo I. El rey no apoyó la política de Osuna, y éste se vio obligado a respetar sus órdenes, aunque seguían llegando noticias de que los venecianos tenían más galeones para atacar. En este momento se llevó a cabo la muy conocida “conjura de Venecia”³⁵.

³³ Giovan Battista Manso (1567-1645), marqués de Villalago, fue escritor, poeta y mecenas. Protector de Torquato Tasso, aparece en la dedicatoria del diálogo *Dell'amiciizia* y en unos versos de la *Gerusalemme liberata*. Suya es la primera biografía del poeta, la *Vita del Tasso*. Desde 1593 fue protector también de Giambattista Marino, cuya biografía, hoy perdida, escribió. A comienzos del siglo XVII se dedicó a componer la Enciclopedia. Promovió la apertura de la Academia degli Oziosi, fundó el Seminario de los Nobles en Nápoles, llamado también el Monte Manso, institución benéfica en la que participó toda la aristocracia napolitana. Acogió también al poeta inglés John Milton, quien le dedicó a Manso un carmen en latín. Como poeta compuso una colección de *Poesie nomiche* (Venecia, 1635 y 1640) de reflexión moral. Tienen en cambio un influjo platónico los 12 diálogos de *Erocallia* sobre la belleza (Venecia, 1628, publicados con anterioridad en Milán con el título de *Paradosi*). En 1621, el rey Felipe IV le otorgó el título de marqués.

³⁴ Conocido también como Alberto VII, hijo del emperador Maximiliano II – hijo a su vez del emperador Fernando I de Habsburgo y hermano de Carlos I de España – y de María de España – hermana de Felipe II de España e hija de Carlos I de España –. Fue soberano de los Países Bajos y virrey de Portugal.

³⁵ Sobre la conjura de los españoles contra Venecia – uno de los episodios más discutidos y novelescos de la historia de las relaciones hispano-venecianas – ver, entre

El 18 de mayo de 1618, unos días antes de la celebración de la Ascensión³⁶, aparecieron dos franceses ahorcados en la Plaza de San Marcos. Unos días después, llegó a las orillas venecianas el cuerpo de otro francés al servicio de la flota de Venecia, atado y con piedras para darle peso. El día 23 se encontró a otro francés ahorcado en la Plaza principal, esta vez con signos de torturas. Enseguida se pensó que todo eso había acaecido por haber desvelado una conjuración contra Venecia; en consecuencia, el marqués de Bedmar³⁷, el duque de Osuna y Francisco de Quevedo fueron declarados conspiradores³⁸. De todas formas, la participación de nuestro autor en esta supuesta traición ha sido desmentida por muchos investigadores, sobre todo por James Crosby³⁹. Según Tarsia, recogiendo quizás una información legendaria, «Quevedo había estado en Venecia junto a dos espías que luego fueron ajusticiados, pero había conseguido escapar en el último momento disfrazado de mendigo»⁴⁰. Crosby comprueba que en realidad el autor madrileño se encontraba en Madrid desde junio del año anterior y que no llegó a Italia antes de mayo de 1618⁴¹. Además, las dos supuestas espías francesas eran Jacques Pierre⁴², un aventurero que colaboraba con la flota veneciana, y Langlade, un experto en explosivos. En realidad, los

otros: Capriata 1641, Siri 1677, Vichard 1681, Leti 1699, Chambrier 1801, Daru 1834, Von Ranke 1838, Cappelletti 1855, Steffani 1865, Gabotto 1891, Raulich 1893 y 1898, Zambler 1896, Levi 1899, Negri 1909, Schipa 1910, Luzio 1917, Battistella 1919 y 1923, Chiarelli 1925 y 1936, De Rubertis 1947, Spini 1949 y 1950, Pérez Bustamante 1953, Coniglio 1954, Seco Serrano 1955, Preto 1996 y 1999, Mansau 1998; sobre la presunta implicación de Quevedo y Osuna en la conjuración remito a Crosby 1955, López Ruiz 1985, Benigno 1992, Linde 2005 (cap. V, especialmente pp. 163 ss.) y Martinengo 2007. Beladiez (1996, 153) reconstruye el supuesto plan de la conjura: incendios en la ciudad a partir del Arsenal, saqueo de la Zecca, Bucentoro hundido con la mayoría de los magistrados venecianos. El plan tenía que funcionar gracias al efecto sorpresa, también gracias a la ausencia de tropas venecianas entretenidas en aquel momento en Lombardía por Pedro de Toledo. El golpe de gracia habría venido de la penetración por parte de Rivera en la laguna con embarcaciones llanas inglesas.

³⁶ Era el 24 de mayo de aquel año. En ese día se celebraba la “boda al mar” en un ritual simbólico donde casi todos los venecianos salían en góndolas para ver al Doge echar un anillo nupcial en el Adriático desde su Buncintoro, una grande góndola preciosamente decorada.

³⁷ Don Alfonso de la Cueva, embajador de España en Venecia. Para profundizar sobre su labor como representante imperial en la Serenísima ver Beneyto 1948.

³⁸ Crosby 1955, 259.

³⁹ Crosby 1955.

⁴⁰ Jauralde 1999, 379.

⁴¹ Crosby 1955, 268.

⁴² Según Beladiez (1996, 143), en noviembre de 1615, Jacques Pierre estaba en Roma para visitar al embajador Contarini, supuestamente para intentar entrar a servicio de Venecia ofreciendo secretos del duque de Osuna, probablemente bajo sus órdenes.

dos fueron ejecutados a finales de mayo o comienzos de junio. El nombre de Quevedo nunca apareció en los documentos que se refieren a la conjuración⁴³. Para desmentir cualquiera duda, Crosby cita un documento del 31 de mayo de 1618, donde Quevedo, frente al notario público Antonio de Lacalle, ejerce su poder de abogado a favor del Licenciado Quintanar⁴⁴. Además, tenemos una carta que escribió a Osuna desde Madrid el 27 de marzo; dado que en aquellos días los correos se encontraban ralentizados, el Duque no pudo recibirlas hasta muy avanzado abril, y su respuesta llegó en junio. El 26 del mismo mes leyó también un informe frente al Consejo de Estado. De todas formas, para haber podido tomar parte en la conjuración, el autor madrileño habría tenido que encontrarse en Nápoles a comienzos de mayo o por lo menos en Venecia antes del 18 de mayo⁴⁵. Para concluir, no hay pruebas de que Quevedo hubiese ido a Italia en la primavera de 1618, y existen indicios concretos de que estuvo en Madrid hasta comenzado el verano. Gracias al hallazgo de unas cartas de Paolo Sarpi en el Archivo de Estado de Venecia, André Mansau avanza la hipótesis de que «Venecia realizó una operación de contraespionaje al acusar a Osuna, Quevedo, Bedmar y Toledo de la Conjuración»⁴⁶.

De todas formas, aunque hoy en día sabemos que Quevedo era inocente, la “conjura de Venecia” le creó muchos problemas⁴⁷. Empezó el malestar del pueblo en Nápoles y Quevedo siguió actuando como mensajero del Duque, aunque en misiones menos importantes. Los años 1618 y 1619 se consideran oscuros en la biografía de nuestro autor. Se sabe que volvió de Italia a Lisboa, pasando por Génova y Roma, y llegó a España el

⁴³ Crosby 1955, 266.

⁴⁴ Crosby 1955, 268.

⁴⁵ Crosby 1955, 269.

⁴⁶ Mansau 1998, 725.

⁴⁷ Linde (2005, 163) explica: «La “conjura” [...] contra Venecia es uno de los episodios más novelescos en nuestra historia y, también, de la historia de Venecia. Ha dado lugar a multitud de intentos de aclaración; ha inspirado obras literarias y trabajos históricos [...] y ha dado lugar a polémicas entre historiadores que han durado [...] casi cuatro siglos. En lo que parece un alineamiento de inspiración nacionalista, los historiadores italianos y franceses han tendido a defender la realidad de la conjura, los españoles y alemanes a rechazarla. Para los escépticos, la denuncia veneciana de la supuesta conjura fue una genial simulación, una intriga para poder expulsar de Venecia al embajador español y provocar la destitución de Osuna como virrey de Nápoles». Quevedo ya había entendido cómo funciona la opinión pública, cuando afirmó en *Marco Bruto* que «las conjuras que se acusan, antes se castigan que se averiguan» (2012, 897). De la misma manera, Luzio subraya que «la così detta congiura spagnola del 1618 contro Venezia è uno di quei problemi che la critica storica s'è compiaciuta di aggrovigliare più del bisogno con l'unico costrutto di doversi dichiarare impotente a risolverlo» (1917, 3).

28 de junio de 1619, pero se desconoce si pasó antes por Roma o Génova⁴⁸. Pablo Jauralde encontró una carta autógrafa e inédita de Quevedo en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, fechada el 7 de enero de 1619 en Nápoles, donde «trata de que ha de enviar dinero el duque de Osuna» de parte de la infanta Margarita⁴⁹. El hallazgo de este documento permite añadir un elemento más a la biografía del autor y arrojar alguna luz adicional sobre períodos oscuros de su vida.

En 1620 el Duque intentó responder a todas las acusaciones de su política anti-veneciana y tomó medidas casi revolucionarias en Nápoles, después de haber solicitado licencia para volver a Madrid. El 4 de junio el Cardenal Borja entró a escondidas y tomó posesión del virreinato con el apoyo de la nobleza. El 14 de junio el Duque salió hacia la capital del imperio, donde le esperaban gravísimas acusaciones⁵⁰. El mismo Quevedo se vio envuelto en las intrigas causadas por la caída de Osuna y fue encarcelado en febrero de 1621. El 7 de abril fue arrestado don Pedro Téllez de Girón, y el autor madrileño fue convocado como testigo al juicio, aunque luego fue absuelto y liberado. En cambio, el Duque fue destituido y murió en prisión el 24 de septiembre de 1624, tras haberse negado a defenderse obstinadamente⁵¹. Mérimée concluye que, en cierta medida, Quevedo intentó que lo olvidaran y utilizó su tiempo para reflexionar sobre la política activa, en la cual el autor nunca jamás volvió a tener un rol⁵².

⁴⁸ Jauralde 1999, 391.

⁴⁹ Jauralde 2007, 4.

⁵⁰ Jauralde 1999, 393.

⁵¹ Juárez 1990, 76.

⁵² Mérimée 1886, 64.

2.

LA POLÍTICA ITALIANA EN LA OBRA DE QUEVEDO

Este capítulo está dedicado a describir las relaciones de España con los principales estados italianos, así como su incidencia en la política en Europa, de la cual Italia constituía un aspecto esencial. Además, se intentará analizar cómo el mismo Quevedo se enfrentó a la cuestión italiana y cómo la plasmó en obras como el comentario a la *Carta del rey don Fernando el Católico*, *Mundo caduco*, *Grandes anales de quince días*, *Lince de Italia u zaborí español*, *La hora de todos y la fortuna con seso* y una parte de *Sueño de la muerte*.

2.1. LA SERENÍSIMA REPÚBLICA DE VENECIA

Las relaciones con la República de San Marcos se agravaron cuando estalló la guerra de los uscoques, que Quevedo refleja en dos obras, *Mundo caduco* y *Lince de Italia*, junto con otros problemas relativos a la relación política entre España y la Serenísima. La primera obra mencionada, cuyo título completo es *Mundo caduco y desvaríos de la edad en los años de 1613 hasta 1620*, se puede situar entre 1620-21 y 1622-23¹. Recuerda a la

¹ En efecto, en el final del comentario a la *Carta del rey don Fernando el Católico*, que se remonta a finales de 1620 o comienzos de 1621, Quevedo afirma que está componiendo este texto, mientras que los últimos acontecimientos añadidos referidos a Gonzalo de Córdoba, a la sentencia de Uceda Salazar y Velázquez y a su absolución del rey hacen pensar que se acabó a finales de 1622 o comienzos de 1623. La sentencia de Uceda, Salazar y Velázquez es del 22 de noviembre de 1622, y la absolución del rey es del 19 de diciembre del mismo año. Quevedo habla de este asunto al final del apartado sobre Don Gonzalo de Córdoba: «En tanto que estas cosas en este estado prevenían por los enemigos venganza, en España la Junta hizo sus cargos y dio traslado al duque de Uceda, Juan de Salazar y don Andrés de Velázquez; y después de hechas sus defensas y votada la

historiografía clásica y humanística, sobre todo a Salustio y Livio, por la división en partes, por el desarrollo rápido de los acontecimientos y por la prevalencia de las guerras, como subraya Alfonso Rey². La obra consta de cuatro apartados: Venecia y los uscoques, Bohemia, Don Gonzalo de Córdoba y Valtelina. Aquí centraremos la atención en la primera. Quevedo empieza la narración introduciendo al lector directamente en la contienda italiana, a través de las razones y el desarrollo de la Guerra de los uscoques. Bajo este nombre se reunieron una serie de conflictos políticos y bélicos que tuvieron lugar entre 1615 y 1617, y en los que se enfrentaron la Serenísima República de Venecia y los uscoques, es decir, cristianos fugitivos de Bosnia y Dalmacia que encontraron amparo en Segna³ después de varios ataques de los turcos. En realidad, la cuestión de los uscoques fue aprovechada por Austria y Venecia para enfrentarse por el dominio del Adriático; la última declaró la guerra a España en Friuli. Como ya se sabe, la actitud española contra los venecianos era bastante compleja y eso se aprecia en la explicación de Quevedo sobre el panorama inicial de esta contienda, al comienzo de *Mundo caduco*⁴:

habiendo los venecianos tomado por pretexto de su intención la enemistad que tienen con los uscoques, no por ofensas que de ellos hayan recibido, antes porque les quisieron en ningún tiempo consentir sus demasías ni sufrir sus robos, movieron guerra al Imperio en el Friuli, sin poder disimular que su designio era usurpar al archiduque Ferdinando, ahora emperador, los puertos que tiene por aquel lado en el mar Adriático, para quedar con más soberano dominio en la tiranía de aquel golfo que, a hurto, han querido establecer como la invención de la libertad.⁵

Así que, según Quevedo, como siempre, la República se movió contra este pueblo porque «tiene por injuria la justicia y la razón»⁶, y a causa de su «soberbia y ambición»⁷. En efecto, profiere graves acusaciones contra los venecianos:

no son hombres sino mercaderes [...] Débese hacer caso de sus chismes, no de sus armadas, porque apenas son hombres. Gente nacida al logro, destinada al

sentencia, fueron condenados, y más rigurosamente Uceda, en costas y restitución y destierro disimulado. Apelaron todos, y la piedad de su majestad los absolvió por merced de los cargos que el tribunal no pudo» (Quevedo 2005a, 175).

² Quevedo 2005a, XLIV.

³ Ciudad de Croacia entre Fiume y Zara.

⁴ Sigo la edición de Javier Biurrun Lizarazu (Quevedo 2000).

⁵ Quevedo 2000, 131.

⁶ Quevedo 2000, 132.

⁷ Quevedo 2000, 135.

robo; viene en paz con meter a guerra a todos [...] República ramera que toda la vida está ganando con su cuerpo para valientes que la defiendan.⁸

En esta obra se concede la palabra a los protagonistas por medio de dos discursos de los uscoques al archiduque Fernando. En la segunda versión de uno de estos discursos, el autor explica las razones de este comportamiento por parte de la Serenísima y, «en forma de dura diatriba contra Venecia [...] Quevedo hace alarde de sus conocimientos de historia veneciana citando a una floresta de autores»⁹. En efecto, unas partes de este discurso son referencias más o menos directas a otras obras. Por ejemplo, traduce casi literalmente del anónimo *Squittinio della libertà veneta nel quale si adducono anche le raggioni dell'Impero Romano sopra la città e Signoria di Venetia*¹⁰, publicada en 1612 por Giovanni Benincasa en Mirandola y traducida al castellano por Antonio de Herrera¹¹. Luego, cita a Pedro Justiniano¹², Juan Bessarion¹³, Flavio Biondo¹⁴, Marco Sabélico¹⁵, Bernardino Scardeone¹⁶, Julio Faroldo¹⁷, Francesco Sansovino¹⁸,

⁸ Quevedo 2000, 137.

⁹ Budor 1995, 334.

¹⁰ En una carta del marqués de Bedmar a don Luis Bravo de Acuña, su sucesor, leemos que esta obra es «piena di bellissime informazioni: perchè distrugge molte fallacie di storici locali che hanno dato ad intendere quel che loro giovava» (Budor 1995, 334).

¹¹ La autoría de esta obra es dudosa. Se piensa que pueda ser del mismo Quevedo, del alemán Weiser o del marqués de Bedmar.

¹² Pedro Justiniano (1490-1576) fue un político y erudito que vivió en Venecia. Siguiendo la tradición de su antepasado Bernardo, compuso la *Rerum venetarum ad urbe condita historia*.

¹³ Juan Bessarion (1403-1472) fue patriarca latino de Constantinopla, cardenal y erudito bizantino. Tradujo a Aristóteles y Teofrasto, y fue defensor de la no contradicción entre filosofía aristotélica y platónica. Durante el Concilio de Ferrara-Florenia (1431-1439), intentó reunificar las iglesias de Oriente y Occidente para obtener la ayuda necesaria para luchar contra los Turcos. Gracias a él ha sobrevivido al paso de los siglos la *Biblioteca mitológica*. Donó su biblioteca al Senado de la República de Venecia y forma el núcleo central de la actual Biblioteca Marciana.

¹⁴ Flavio Biondo (1392-1463) fue un historiador y humanista italiano del Renacimiento. Acuñó por primera vez la expresión “Edad Media” y analizó de forma pionera las ruinas de Roma, siguiendo un verdadero método arqueológico.

¹⁵ Marcantonio Coccio o Ciccì (1436-1506) fue un historiador italiano, conocido con el nombre de Sabélico por el lugar de nacimiento, en el territorio de los antiguos sabinos.

¹⁶ Bernardino Scardeone (1482-1574) fue un literato y religioso paduano.

¹⁷ Julio Faroldo, cuyas fechas de nacimiento y muerte se desconocen, fue un religioso cremonés que vivió en el siglo XVI y que escribió los *Annali veneti* y la biografía de Vespasiano Gonzaga.

¹⁸ Francesco Sansovino (1521-1586) fue un literato italiano, polígrafo y traductor. Hijo de Jacopo Sansovino, arquitecto y escultor para la Serenísima, compuso obras de

Bernardo Giustiniani¹⁹, Pierre Pithou²⁰, Carlo Sigonio²¹ y Johannes van Meurs²². Se trata de humanistas, arqueólogos, impresores, editores y secretarios que escribieron sobre Venecia y su supuesto derecho de dominación sobre el Adriático y su antigua independencia. Estas citas denotan ya un cierto enfoque intelectual de Quevedo en aquel momento, porque intenta dar también razones históricas a cuanto afirma, apoyándose en nombres conocidos en su época, intentando demostrar que su pensamiento tiene fundamentos reales y no se trata de una simple toma de posición personal.

En un discurso, los uscoques desvelan la estrategia de los venecianos:

disfrazan su ambición con decir que el dominio del mar lo tienen y les pertenece, porque le limpian de corsarios; y vemos que navegan libremente en él turcos y moros y holandeses, enemigos todos de la religión católica, y sólo le limpian de los vasallos de los príncipes cuyos son los puertos del golfo que quieren usurparse; preciándose de haber nacido libres y sin sujeción al Imperio, siendo cierto que nacieron sujetos a los paduanos, y que éstos lo estaban al César.²³

En efecto, luego se añade: «ellos [los venecianos] son ilusión y quimera ilustre, y tanto valen cuanto los creen, y tanto pierden cuando los apuran. Sus paces es su guerra, sus embajadores, espías; peor es en ellos lo bueno que lo malo, porque aquello es mentira y esto es verdad»²⁴.

Tras los dos discursos de los uscoques, Quevedo retoma el hilo de la narración describiendo los ataques venecianos, la contraofensiva segnense

temas variados, pero se le conoce sobre todo por *Venetia, città nobilissima et singolare, descritta in XIII libri*, conocida como *Venetia descritta*. Se trata de una especie de enciclopedia sobre la ciudad véneta donde describía lugares, monumentos, usos, personajes y acontecimientos hasta 1581, fecha de la publicación.

¹⁹ Bernardo Giustiniani (1408-1489) fue un político e historiador veneciano. Escribió la vida de su tío san Lorenzo y *De origine urbis Venetiarum rebusque ab ipsa gestis historia*, basándose en parte en la obra de Flavio Biondo, pero sin perder de importancia por la crítica tajante acerca de las tradiciones sobre la fundación de Venecia.

²⁰ Pierre Pithou (1539-1596) fue un historiador francés, conocido sobre todo por *Satire Ménippée* (1593) y *Leges Visigothorum* (1579), obra fundamental para la ciencia histórica.

²¹ Carlo Sigonio (1524-1584) fue un historiador de Módena, pionero en la advertencia sobre la importancia del elemento jurídico en el desarrollo de las instituciones. Escribió mucho sobre historia, literatura griega y romana, pero su obra principal es *De Regno Italiae* (1574), que se ocupa de la época medieval, entre los años 570 y 1200. Por esta razón se le considera el más importante precursor de Luigi Muratori.

²² Johannes van Meurs (1579-1639) fue un humanista, filólogo clásico, histórico y lexicógrafo holandés.

²³ Quevedo 2000, 134.

²⁴ Quevedo 2000, 147.

y los castigos del Archiduque, que perseguía la paz entre los bandos. Los hechos mencionados desembocaron en una guerra entre Venecia y los imperiales, en la cual los primeros intentaron promover al duque de Saboya. Aquí intervino Osuna, y Quevedo «no busca tanto engrandecer y defender al duque sino relatar el resultado posterior de sus acciones (imposible de predecir entonces)»²⁵. De hecho, al final del primer apartado se comenta: «No le costó poco al duque el odio que le negoció este suceso, ni la envidia que de toda Italia le mereció este valor, menos dichosamente ejecutado de la liga del papa y del rey de Francia y el rey Católico don Fernando y el emperador»²⁶.

La aparición de Pedro Téllez de Girón en la obra le sirve a Quevedo para pasar a la segunda parte de *Mundo caduco*, titulada «Bohemia» y dedicada a la rebelión del conde Palatino, que fue cabeza de la Unión Protestante. Este suceso, preludio de la Guerra de los Treinta Años, lo considera Quevedo responsabilidad de Venecia:

Por estos pasos la República, guiada de su interés, vino [...] a fomentar nuevas inquietudes en Alemania, levantando a los bohemios con celo de su religión, y al conde Palatino del Rin, debajo del pretexto de libertador del Imperio, induciéndole a la Corona de Bohemia, poniendo sospechas en los herejes con el crecimiento de la Casa de Austria, que se hacía patrimonio la elección, y que ya los electores eran testigos, no voto, para el Imperio.²⁷

En el apartado dedicado a Valtelina de *Lince*²⁸, Quevedo aprovecha para atacar otra vez a los venecianos: «Bien atentos los venecianos mezclaron con el recelo destes [los grisonos] su advertencia y, para enfurecer al pueblo, encaminaron las causas de la ira por los predicantes, haciendo a la religión paso de cautela: lance poco reverente pero eficaz»²⁹.

En los *Sueños y discursos* Quevedo vuelve a hablar de Venecia. Aquí nos interesa la parte que escribió después de su estancia en Italia, es decir la quinta parte, *Sueño de la muerte*³⁰, cuya fecha de redacción, «6 de abril de 1622», la sitúa hacia la de la experiencia italiana o casi contemporánea a ella. En un momento dado, el protagonista encuentra a un nigromántico que le pregunta si todavía Venecia existe:

²⁵ Juárez 1990, 168.

²⁶ Quevedo 2000, 154.

²⁷ Quevedo 2000, 154.

²⁸ En esta parte Quevedo describe la campaña militar del duque de Feria en la zona que da el título al apartado. En efecto, desde 1618, año en que sucedió a Pedro de Toledo, el duque intervino en apoyo a los católicos de este valle contra los grisonos, protestantes.

²⁹ Quevedo 2002, 182.

³⁰ Sigo la edición de Ignacio Arellano (Quevedo 2003).

— ¿Si la hay? – dije yo –. No hay otra cosa, sino Venencia y venecianos.

— ¡Oh, doyla al diablo – dijo el nigromántico – por vengarme del mismo diablo, que no sé que pueda darla a nadie sino por hacerle mal! Es república esa que mientras que no tuviere conciencia durará, porque si restituye lo ajeno no les queda nada. Linda gente, la ciudad fundada en el agua, el tesoro y la libertad en el aire, y la deshonestidad en el fuego, y al fin es gente de quien huyó la tierra, y son narices de las naciones y el albañar de las monarquías, por donde purgan las inmundicias de la paz y de la guerra, y el turco los permite por hacer mal a los cristianos y los cristianos por hacer mal a los turcos, y ellos, por poder hacer mal a unos y otros, no son moros ni cristianos y así dijo uno dellos mismos, en una ocasión de guerra, para animar a los suyos contra cristianos: “¡Ea, que antes fuisteis venecianos que cristianos!”.³¹

Aquí la crítica del autor se nota más dirigida hacia la misma República que hacia lo que reflejaba y significaba su política en España. En efecto, las metáforas otorgan una idea de homosexualidad y de inseguridad de la libertad sobre la que se fundó Venecia, aspecto que inspiraba a muchos autores y teóricos políticos, como por ejemplo Boccacini, contra el cual Quevedo se expresó a menudo.

En *Lince de Italia*³², el autor, para aconsejar bien al rey en la política italiana, hace una breve panorámica sobre la situación de Italia, proponiendo medidas para cada estado. Compuesta esta obra a finales de 1628, se considera que entra en la categoría de historiografía humanista por su carácter testimonial y didáctico, la temática política y el papel concedido al individuo como motor de la historia³³. Quevedo empieza con un breve resumen de los principales enemigos de los españoles, donde, por supuesto, aparece Venecia:

(que busca la paz con la boca, y la guerra con los dineros), siempre procurará la inquietud de los reinos de Vuestra Majestad, más en Italia que en otra parte, porque sólo con eso se contrapesa ella con Italia y con vuestra monarquía, y sabe que en otros países es menester encender la guerra y soplarla, y que en Italia se atiza sin fin.³⁴

Cuando vuelve a hablar de la Serenísima, el autor vuelve a destacar su falsedad, satirizándola:

Venecia, Señor, es el chisme del mundo y el azogue de los príncipes: es una república que ni se ha de creer ni se ha de olvidar; es mayor de lo que convenía

³¹ Quevedo 2003, 427-428.

³² Sigo la edición de Ignacio Pérez Ibáñez (Quevedo 2002).

³³ Quevedo 2002, 182.

³⁴ Quevedo 2002, 95.

que fuese, y menor de lo que da a entender; es muy poderosa en tratos y muy descaecida en fuerzas. Suntuosa en atarazas, numerosa en bajeles aprestados para quien temiere los vasos de una armada sin ella. Es un dominio que desmiente muchos miedos [...] Es un estado el más propenso a divisiones que hay, y por deslumbrarnos desta perpetua flaqueza suya, no dejan descansar algún príncipe [...] Es Venecia más dañosa a los amigos que a los enemigos, y es remedio de las paces de los elementos, que con sus contrarios simboliza con una calidad, y se contradice por otra; y así su abrazo es una guerra pacífica [...] Su riqueza es la escala de Levante: oficio que a poca costa les quitara el puerto de Brindis si no estuviera ciego, como los que no importunan a Vuestra Majestad que le limpie: y yo sé el modo, y allá saben que le sé yo; y lo confesaron en el libro impreso en que descansaron con llamarme nigromante y que pretendía hacerme *reina* de Italia.³⁵

Aquí Quevedo utiliza paradojas y oxímoros para destacar la ambigüedad de la apariencia amistosa de Venecia. Por esta razón, pasa a aconsejar a Felipe IV que se sirva del puerto de Brindis para transacciones comerciales, dada su posición estratégica en la entrada del Adriático. Para esto, se apoya en la opinión de Julio César: «Señor, Brindis es la frente del mejor mundo y el regazo de todas las riquezas del Oriente: yo sé que si Brindis se navega, Venecia se ahoga»³⁶. Además, aconseja hasta «hacer paces con el Turco»³⁷, sin preocuparse demasiado por las diferencias religiosas, que en este caso se anularían para combatir el dominio de la Serenísima en el Adriático.

*La hora de todos y la fortuna con seso*³⁸, compuesta probablemente hacia mediados de la década de 1630, es otra obra donde Quevedo vuelve a reflexionar sobre Italia, pero esta vez pasando al género de la sátira menipea en los cuarenta capítulos que forman el texto, la mayoría de los cuales están ambientados en el extranjero. El apartado dedicado a Venecia es el número XXXII, y el autor, desde el comienzo, connota en sentido irónico los rasgos que caracterizaban a los venecianos, es decir, la prudencia y el juicio, como «por su gran seso y prudencia en el cuerpo de Europa hace oficio de cerebro, miembro donde reside la corte del juicio»³⁹. Enseguida, Quevedo parece alabar el gobierno de la Serenísima, dejando hablar al Dux, pero desde su propia posición ideológica, como advierte Lía Schwartz:

por tanto, el discurso del personaje se construye en torno a las críticas de la hipocresía y disimulación de los venecianos [...] Según esta argumentación

³⁵ Quevedo 2002, 102.

³⁶ Quevedo 2002, 102.

³⁷ Quevedo 2002, 102.

³⁸ Sigo la edición de Lía Schwartz (Quevedo 2009).

³⁹ Quevedo 2009, 252.

tendenciosa, el juego político de la Signoria en el teatro internacional consistía en sembrar la discordia entre los amigos, de la que se aprovechaba para mantener la paz en la república.⁴⁰

En efecto, el Dux declara:

a nosotros nos ha dado la paz y las victorias la guerra que hemos ocasionado a los amigos, no la que hemos hecho a los contrarios. Seremos libres en tanto que ocupáremos a los demás en cautivarse. Nuestra luz nace de la disensión. Somos discípulos de la centella que nace de la contienda del pederal y del eslabón [...] Del rey de Francia nos hemos valido para trampear esta novia [Italia] al rey Católico.⁴¹

Casi al final del apartado, el Dux reitera la idea de la discordia y añade:

nosotros, como las pesas en el reloj de faltriquera, hemos de mover cada hora y cada punto estas manos sin ser vistos ni oídos, derramando el ruido a los otros sin cesar ni volver atrás. Nuestra razón de estado es vidriero que con el soplo da las formas y hechuras a las cosas y, de lo que sembramos en la tierra, a fuerza de fuego fabricamos hielo.⁴²

Es en este momento cuando aparece la Hora⁴³, exprimiendo su juicio en las palabras de un republicón del Consejo de los Diez, utilizando un juego alegórico que homologa a España con Jesús y a Venecia con Pilatos; dicha teoría se estructura a modo de silogismo, pero sin seguir el esquema lógico:

Venecia es el mismo Pilatos. Pruébolo. Condenó al Justo y lavó sus manos. *Ergo*. Pilatos soltó a Barrabás, que era la sedición, y aprisionó la paz, que era Jesús. *Igitur*. Pilatos, constante, digo pertinaz, dijo: “Lo que escribí, escribí”. *Tenet consequencia*. Pilatos entregó la salud y la paz del mundo a los alborotadores para que le crucificasen. *Non potesti negari*.⁴⁴

Por esta declaración, el republicón fue detenido por tener contactos con los españoles, aunque fuesen de simple naturaleza genealógica. Lo curioso de este apartado reside en el hecho de que, aunque está dedicado a Venecia, en realidad Quevedo «emplea a los venecianos para criticar ciertos aspectos de la política doméstica española», como sugiere William Clamurro⁴⁵.

⁴⁰ Quevedo 2009, 256.

⁴¹ Quevedo 2009, 256-257.

⁴² Quevedo 2009, 262.

⁴³ La «hora de todos» del título podría aludir al pasaje del *Eclesiastés* donde se afirma que «Vi más debajo del sol: en lugar del juicio, allí la impiedad; y en lugar de la justicia, allí la iniquidad. Y dije yo en mi corazón: Al justo y al impío juzgará Dios; porque allí hay tiempo á todo lo que se quiere y sobre todo lo que se hace» (3, 16-17).

⁴⁴ Quevedo 2009, 263.

⁴⁵ Clamurro 1989, 841-847.

En efecto, la parte central del discurso del Dux es la lucha entre Francia y España por el dominio de Italia, utilizando la metáfora de los dos pretendientes amorosos (las dos potencias en juego) que cortejan a Italia, «doncella rica y hermosa». En particular, Quevedo se queja de que «para decir “Muera el rey” en público, no sólo sin castigo, sino con premio, se consigue con decir “Viva el privado”»⁴⁶. Entonces, aunque en este pasaje el autor se refiere al cardenal Richelieu y a Luis XIII⁴⁷, pasa de la autodenuncia veneciana y de la propaganda antifrancesa al ataque contra la práctica de delegar poder a un privado o valido, criticando la política actual de Felipe IV y del régimen de Olivares. En efecto, como subrayan Bourg, Dupont y Geneste,

Il n'est d'ailleurs pas interdit de penser qu'à la fin de ce même texte l'assimilation de Venise à Ponce Pilate est prolongée, au nom de la condamnation du machiavélisme, par tout un jeu de correspondances symboliques qui se traduisent par cette équation: Venise = Ponce Pilate = politicien machiavéliste = Olivares. En effet, tout le tableau montre que Venise, après avoir tout fait pour semer la discorde, proclame sa neutralité, ce qui revient à se laver les mains des conflits qu'elle a provoqué, tout comme Pilat.⁴⁸

Como se nota en muchos de estos ejemplos, Quevedo destaca el carácter negativo de los venecianos por medio de la *correctio* «centrada en su codicia y su odio desmedido hacia otras naciones»⁴⁹, y de enumeraciones o *congeries* que acumulan «una serie de rasgos que perfilan su carácter de herejes y codiciosos mercaderes, o de instigadores de diversas naciones europeas contra la Casa de Austria»⁵⁰. En suma, aunque Quevedo empieza criticando duramente a Venecia, uno de los más problemáticos enemigos de España en aquel momento, en realidad las mismas críticas le sirven para denunciar la política interior y exterior de España. Por esta razón, la descripción de la Serenísima se transforma en una descripción de lo que, según el autor, no funcionaba en su país, como si este apartado fuera sólo un medio para enmascarar su fuerte desacuerdo con el gobierno de Olivares. Esta consideración vale también para cuanto he dicho antes con respecto a las referencias en otras obras anteriores a *La hora de todos*, como si la crítica anti-veneciana fuera sólo un pretexto para poder hablar de España y de sus

⁴⁶ Quevedo 2009, 259.

⁴⁷ En *Lince de Italia*, Luis XIII encarna el ideal de rey más que Felipe IV, gracias a la campaña victoriosa contra los protestantes, que sin embargo tuvo lugar no por razones religiosas, sino por ocupar tropas (López Ruiz 2008, 76-77).

⁴⁸ Quevedo 1980, 78.

⁴⁹ Azaustre 1996, 115.

⁵⁰ Azaustre 1996, 112.

deficiencias políticas. Por su parte, Roncero señaló que la contraposición de estas dos potencias encerraba la de dos concepciones políticas: España seguía representando la concepción feudal del Estado, mientras Venecia representaba la concepción burguesa renacentista, subrayando la visión nacionalista de la Historia en Quevedo⁵¹.

2.2. EL DUCADO DE SABOYA

Otra relación problemática para la España de comienzos del siglo XVII fue la que tuvo con el Ducado de Saboya, dada su importancia estratégica en lo referente a la dominación de España en Italia. En efecto, según Cano de Gardoqui, este ducado era un «enlace indispensable con la potencia rival de Francia y la integridad del poderío español no sufriría atentado de importancia mientras el de Saboya fuera un aliado fiel al rey de España»⁵². Con el paso del tiempo la situación fue empeorando, como atisba el mismo Quevedo en el comentario a la *Carta del rey don Fernando el Católico*⁵³, dedicada a Baltasar de Zúñiga⁵⁴ el 24 de abril de 1621 y compuesta para aconsejar al rey. Para subrayar que el monarca tiene que ser temido por sus vecinos para proteger sus reinos, afirma lo siguiente:

el buen modo de conservar la jurisdicción es no sólo mantenerla, sino tener a los vecinos medrosos de su aumento, y que antes aspire a crecer que a sustentarse. Y siempre fue mejor ocasionar defensa propia al enemigo que defenderse de él. Y entre codiciosos y mal intencionados y atrevidos, quien no adquirir pierde, o quien no se atreve a más. El duque de Saboya ha ganado mucho con atreverse a mucho, sin adquirir nada; y nuestras armas han perdido por contentarse con defenderse.⁵⁵

leyendo este pasaje, parece deducirse que Quevedo presenta la actuación de Osuna en Italia como una respuesta a la pretensión del duque de Saboya. Este, ayudado por Venecia, intentó convertirse en libertador de Italia, persuadido de que la política de Felipe IV tuviese que ser menos defensiva. Esto remite a la política del Duque en sus años italianos. En efecto, el espíritu militar que Quevedo va destacando es un tema común en los

⁵¹ Roncero 2014, 170.

⁵² Cano de Gardoqui 1963, 540-541.

⁵³ Sigo la edición de Carmen Peraita (Quevedo 2005a).

⁵⁴ Fue embajador en Bruselas, París y Praga, presidente del Consejo de Estado del rey Felipe III, hayo y tutor del rey Felipe IV y su primer ministro. Además, era tío del Conde Duque de Olivares.

⁵⁵ Quevedo 2005a, 37.

tratadistas de la época, que se remonta a finales del siglo XV: «Juan de Lucena, protonotario apostólico, exponía la conveniencia de “exportar” la guerra al exterior y conservar la paz en el interior; esta doctrina suponía entretener las armas luchando en el exterior como forma de mantener la tranquilidad interna o seguridad»⁵⁶.

Otra referencia a asuntos con el Duque de Saboya se encuentra en *Lince de Italia*, donde se le introduce como protagonista de la guerra de Mantua, hacia el final del exordio: «por las pretensiones litigiosas que tiene al Monferrato; mas el contagio vino de Venecia, disfrazado en consejo, y de allí se repartió el propio veneno confitado en Bohemia, que tan mal provecho hizo al Palatino»⁵⁷.

La mención al duque de Saboya y a Venecia le sirve a Quevedo para empezar a desarrollar el asunto de la obra, en una estructura tripartita: retrato del mismo duque, análisis de las relaciones y peligros de Saboya y Francia, panorámica de estados y repúblicas de Italia, recomendando unas actuaciones en cada uno de ellos⁵⁸. En su descripción del duque de Saboya contrapone quien no es a quien realmente es. Según el autor, las pretensiones dinásticas del duque de Saboya en realidad eran una máscara:

ésta, Señor, no es la ocasión ni la causa de la guerra; ésta es una máscara que el Duque de Saboya iba añadiendo con todos estos semblantes, para desconocer su intención; y con añadirla tanto, no bastó a tapar las facciones de sus designios, pues aun de vista enferma y de ojos divertidos se dejó conocer la malicia que iba debajo, si mal fundada, peor cubierta. La razón y la justicia la desnudó el engaño que traía vestido [...] Claramente conoce ahora Vuestra Majestad que ésta no es pretensión ni derecho, sino achaque y que esta cara era postiza y fabricada de ilusión política: otra persona es la que va debajo. Ya que sabemos quién no es, sepamos quién pretende ser. Algo nos dijeron los pasos, pues aunque el rostro decía herencia y derecho, ellos fueron chismes de la senda de violentos designios.⁵⁹

En la descripción, el autor compara al duque con un viejo con canas y arrugas: «ahora disimula mal con la tinta de sus manifiestos y relaciones⁶⁰, se afeitó estos defectos con dote y pactos, y deudas y justicia»⁶¹. Según Encarnación Juárez, esta metáfora «se refiere al estado actual de las relaciones

⁵⁶ Roncero 1991, 126.

⁵⁷ Quevedo 2002, 70.

⁵⁸ Azaustre 2004, 55.

⁵⁹ Quevedo 2002, 73.

⁶⁰ La metáfora compara el tinte negro del pelo con la tinta negra de los escritos propagandísticos en su favor.

⁶¹ Quevedo 2002, 74.

amistosas entre el duque y España, ya bastante extrañas por las alternativas alianzas que entre 1626 y 1629 aquél tuvo con Francia y España»⁶². La actitud doble de Carlos Manuel se inspira, según piensa Quevedo, en dos pensadores italianos destacados en aquel período: Maquiavelo y Boccalini:

El Duque de Saboya ha tomado por sí la exhortación lisonjera que Nicolás Maquiavelo hace al fin del libro del tirano que él llama *Príncipe*. Para librar a Italia de los bárbaros, hase dado por entendido las sutilezas del Bocalino, y de las malicias y suposiciones de la *Piedra Paragón*; y determinó edificarse libertador de Italia, título difícil cuanto magnífico.⁶³

En efecto, la exhortación final del *Príncipe* es bastante clara: «Por consiguiente, no hay que dejar pasar esta ocasión para que Italia pueda ver a su redentor después de tanto tiempo»⁶⁴. En cambio, *Pietra del paragone politico*, de 1614, difama directamente a la monarquía española, porque «habla de la grande y gloriosa monarquía de Vuestra Majestad con desvergüenza insufrible»⁶⁵: «finge que todos los príncipes y reyes y estados del mundo se pesan en el peso de Lorenzo de Médicis [...] y cuantos más reinos añade a vuestra corona, dice que se aligera la balanza; y en boca de Lorenzo de Médicis infinitos oprobios y atrevimientos»⁶⁶.

Además, cita un pasaje donde Boccalini considera al duque de Saboya como «primo guerrero Italiano»⁶⁷. Según Antonio Azaustre, para Quevedo «estos escritos actúan en el mismo nivel que los documentos y contratos matrimoniales que intentaban justificar las pretensiones del duque de Saboya sobre el Monferrato»⁶⁸. El escritor madrileño, como apoyo de sus explicaciones sobre las intrigas de Carlos Manuel, afirma que «esto, señor, es todo verdad comprobada de vuestros ministros, confesada por el Duque de Saboya, impresa en libros que para tentar unos y seducir otros se han impreso»⁶⁹, refiriéndose aquí también a la propaganda política del duque que a la vez difamaba a la monarquía española. Además, explica cómo esta propaganda antiespañola se propagó por Italia:

Estos pensamientos de libertador de Italia tan delincuentes como desvariados, han gozado aplauso en Italia y asistencia: aplauso en el libro que imprimieron

⁶² Juárez 1990, 196.

⁶³ Quevedo 2002, 74.

⁶⁴ Roncero 1991, 162-163.

⁶⁵ Quevedo 2002, 78.

⁶⁶ Quevedo 2002, 78.

⁶⁷ Quevedo 2002, 79.

⁶⁸ Azaustre 2004, 57.

⁶⁹ Quevedo 2002, 76.

contra mí en Antinópolis compuesto por Valerio Fulvio Saboyano, dirigido al propio Duque de Saboya, engañados por haber creído había sido mío un raguallo a que responden.⁷⁰

Aquí Quevedo se refiere a *Castigo esemplare de' calunniatori*, compuesto bajo falso nombre y con lugar de impresión inventado, dirigido al duque en 1618 como respuesta al citado panfleto titulado *La República de Venecia llega al Parnaso y refiere a Apolo el estado en que se halla y él manda llevar al hospital de los príncipes y Repúblicas que se dan por fallidas*. Si bien se difundió anónimo aunque sospechoso de ser obra del mismo Quevedo, en *Lince de Italia* él siempre lo negó, basándose en su destierro y las circunstancias derivadas de la “conjura de Venecia”.

Luego, la reflexión se centra sobre el rey de Francia, para volver a la desconfianza hacia el duque de Saboya:

Señor, yo tengo en la conversación de los hombres por muy docto el temor, y por muy ingeniosa la duda que excluye la credulidad inventora de tragedias que representa la ignorancia; y tengo por salud la materia de Estado y la malicia anticipada en las cosas de más calificado exterior. Vuestra Majestad oiga estos arrojamientos de mi atención y estas cautelas de mis miedos.⁷¹

En efecto, Francia tenía pretensiones sobre Milán, así que España tenía que protegerse de ambos vecinos. Se apunta la razón: «hoy el Duque de Saboya es nuestro amigo cuando lo ha menester, y el rey de Francia es nuestro enemigo cuando no era menester. Triste cosa es, Señor, que la razón nos diga que del Duque nos podemos fiar menos que del rey, y que nos hemos de guardar de entrambos»⁷².

En realidad, el problema adquiere mayor dimensión, porque «el Duque de Saboya, Señor, ha engaitado muchas voluntades en Italia, que se dan por otro precio que el aborrecimiento de vuestra alteza»⁷³; es decir, que «su causa ha ganado muchos partidarios y el rey tiene que tomar ante el hecho medidas prácticas»⁷⁴. La influencia de Carlos Manuel sobre otros estados italianos ya la averiguaron el duque de Osuna y el mismo Quevedo, como explica detalladamente:

es verdad que averiguó el Duque de Osuna cuando a Rebellón, agente y espía del Duque de Saboya, el año de 1617, le tomó los papeles en Nápoles, que

⁷⁰ Quevedo 2002, 77.

⁷¹ Quevedo 2002, 90.

⁷² Quevedo 2002, 93-94.

⁷³ Quevedo 2002, 94.

⁷⁴ Juárez 1990, 199.

originales quedaron en poder de vuestro fiscal, y reconocidos del fiscal, y autorizados en traslados truje yo a Madrid, de que por mandado de su padre de Vuestra Majestad hice resumpto traducido en español, quedándome con las dichas cartas autorizadas, que guardo.⁷⁵

En *La hora de todos*, Saboya aparece en el apartado XXIII, donde Quevedo describe Italia como un volatín:

fijó los ejes de su cuerda en Roma y en Saboya. Eran auditorio y aplauso España de un lado y Francia del otro. Estaban cuidadosos estos dos grandes reyes, aguardando hacia dónde se inclinaba en las mudanzas y vueltas que hacía para, si por descuido cayese, recogerla cada una.⁷⁶

En este contexto, el autor denuncia también el doble juego de los saboyanos con respecto a Francia y España, como ya atisbó en *Lince de Italia*. Otro capítulo que recoge este ducado es el último, el XL, donde un noble saboyano discute con un genovés plebeyo:

Decía el saboyano que su duque era el movimiento perpetuo y que los consumía con guerras perpetuas por equilibrar su dominio, que se ve anegado entre las dos coronas de Francia y España, y que su conservación la tenía en revolver a costa de sus vasallos los dos reyes para que, ocupado el uno con el otro, no pueda el uno ni el otro tragársele, viendo que sucesivamente entrambos príncipes, ya éste, ya aquél, le conquistan y le defienden [...] El duque recata en su corazón disimulada la pretensión de libertador de Italia [...] Adolece de soberanía desigual entre los demás potentados.⁷⁷

Otra vez, las cuestiones que atañen a la relación entre Saboya y España le sirven a Quevedo para mostrar las debilidades de las decisiones políticas de aquel momento. Además, son para él una manera de aconsejar a los gobernantes una conducta que pueda ayudar a la monarquía española a enfrentarse a las otras potencias europeas (en este caso, Francia), sin temer consecuencias negativas y ganar mayor poder en el cuadro europeo. Como ya Quevedo hizo con Venecia, Saboya se convierte en un pretexto para criticar y aconsejar los altos cargos españoles.

⁷⁵ El acontecimiento está contado también en una carta de Osuna a Quevedo del 10 de junio de 1617 (Quevedo 1946, 56).

⁷⁶ Quevedo 2009, 199.

⁷⁷ Quevedo 2009, 346-348.

2.3. LA REPÚBLICA DE GÉNOVA

En la obra de Quevedo las caricaturas de los genoveses son frecuentes: aparecen en *Sueño de la muerte*⁷⁸, *Vida del Buscón*⁷⁹ y *Premáticas y aranceles*⁸⁰, por citar sólo algunas obras, así como en uno de sus poemas más conocidos, «Poderoso caballero es don Dinero»⁸¹. Estas críticas nacían de la contraposición entre el concepto de “hidalgo”, fundamental en la sociedad española de aquel tiempo, y el de “rico hombre”, al que pertenecían los genoveses como miembros de una república y no de una monarquía, y en cuanto conocidos mercaderes. Además, el afán de riquezas se asociaba al materialismo y, con ello, a la falta de religiosidad, aunque se podía presentar a su vez asociado siempre a las políticas económicas⁸². Por este motivo se resaltaba especialmente la codicia en una triple imagen: el genovés usurero, el genovés declarado en quiebra y el genovés mujeriego⁸³.

Pero en otros casos Quevedo describe a los genoveses en términos positivos, sobre todo en «textos abiertamente políticos, con intención de influir, pragmáticos, alejados de intereses inicialmente literarios, si entendemos estos intereses desde la ficcionalidad y el ornato», como sugiere Fernández Mosquera⁸⁴. Este es el caso, por ejemplo, de la descripción que el autor hace de Génova en *Lince de Italia*:

Génova el más importante y más hermoso escollo de Italia: aquella república es por mar y por tierra poderosa. Grande parte de las victorias que os dieron

⁷⁸ «Volaráse con las plumas. Pensáis que lo digo por los pájaros, y os engañáis; que eso fuera necedad; dígolo por los escribanos y ginoveses, que éstos nos vuelas con las plumas el dinero de delante» (Quevedo 2003, 435).

⁷⁹ «Topamos con un genovés – digo de estos antecristos de las monedas de España – que subía al puerto, con un paje detrás, y él con su guardasol, muy a lo dineroso. Trabamos conversación con él, y todo lo llevaba a materia de maravedías, que es gente que naturalmente nació para bolsas. Comenzó a nombrar Visanzón, y si era bien dar dineros o no a Visanzón [...] Entretúvonos el camino contando que estaba perdido porque había quiebrado un cambio que le tenía más de sesenta mil escudos; y todo lo jurava por su conciencia, aunque yo pienso que conciencia en mercaderes es como virgo con coto-rera, que se vende sin haberse» (Quevedo 2007, 601-602).

⁸⁰ «Mandamos que puedan cualesquier de nuestras justicias prender a cualesquier personas que toparen de noche con garabato, escala ganzúa o ginovés, por ser amas contra las haciendas guardadas» (Quevedo 1993b, 436).

⁸¹ «Nace en las Indias honrado / donde el mundo le acompaña; / viene a morir a España / y es en Génova enterrado» (B 660, vv. 9-12).

⁸² Pike 1963, 70.

⁸³ Herrero 1966, 354.

⁸⁴ Fernández 2010, 174.

aquellos estados debe Vuestra Majestad a la casa de Oria⁸⁵, y su patria la libertad; y en estos servicios debéis emulación muy esclarecida en Flandes a la casa de Espinola. Cuánto importa la amistad de Génova a España, nadie lo dice mejor que lo que la cuesta: asegúrala en la protección de Vuestra Majestad la discordia que tiene con Venecia, la poca seguridad de las vecindades de Francia y Saboya.⁸⁶

En realidad, añade que la importancia de Génova es tanta que es «de más útil que las Indias»⁸⁷, justificando tal afirmación:

es Génova el cajón secreto donde salvamos el caudal de los franceses e ingleses, que lo que llevan es desapercibido, y con su comercio nos dejan pobres y sucios y necios; y de las Indias sólo se salvan aquellas barras que cobra Génova [...] El oro y la plata llevan a Génova, es verdad; mas de allí lo pasan a emplear en posesiones, juros, rentas, y estados, y títulos en vuestros reinos de España, Nápoles, Milán y Sicilia [...] En Génova sólo viven libres los votos del Senado, que por esta razón también son vuestros. Esto quita el miedo de temer no se retiren los asientos, o nos levanten el contrato, y da ánimo para disponer lo que convenga con satisfacción de obediencia encarcelada.⁸⁸

Este pasaje nos permite relacionar *Lince de Italia* con otras obras, donde Quevedo se ocupa de los «asientos», es decir, «contrato ú obligación que se hace para proveer de dinero, víveres ó géneros á algún ejército, provincia &c.» (*Aut.*). En efecto, en el apartado XXXIII de *La hora de todos*, dedicado a Génova, cuando la Hora llega, empuja a los «nobilísimos ginoveses» para que estos aconsejen

al magnífico [embajador] que respondiese al serenísimo dux que habiendo entendido la propuesta del rey de Francia y queriendo ir a obedecer su mandato se les habían pegado de suerte los asientos de España que no se podían levantar; y que fueran con los asientos arrastrando, mas no era posible arrancarlos por estar clavados en Nápoles y Sicilia y remachados con los juros de España.⁸⁹

Aquí Quevedo juega con una dilogía: de un lado, el asiento concebido como silla o banco donde literalmente nos sentamos; del otro, «el contrato

⁸⁵ La familia de Oria fue una importante familia de Génova, de antiguo origen gibelino. Constituyó una de las cuatro familias de la nobleza feudal más influyentes de la república, junto a las familias Grimaldi, Spinola y Fieschi. Acrecentó su riqueza gracias a las finanzas, la compra de tierras y mercaderías.

⁸⁶ Quevedo 2002, 100.

⁸⁷ Quevedo 2002, 101.

⁸⁸ Quevedo 2002, 101.

⁸⁹ Quevedo 2009, 268-269.

firmado entre el gobierno español y un particular, aquí, un genovés»⁹⁰. Además, «se trataba de una operación de crédito, por la que el segundo adelantaba una suma en plata u oro, previa negociación de la tasa de interés o *premio*»⁹¹. Este pasaje, como subraya Fernández Mosquera, puede explicar la actitud de los genoveses con respecto a los acuerdos con el rey de Francia⁹². En el último apartado de la misma obra aparece otra vez Génova:

Génova tiene tantas repúblicas como nobles y tantos miserables esclavos como plebeyos y todas estas repúblicas personales se juntan en un palacio a sólo contar nuestro caudal y mercancías para roérnosle o bajando o subiendo la moneda y como malsines de nuestro caudal, atienden siempre a reducir a pobreza nuestra inteligencia. Usan de nosotros como de esponjas, enviándonos por el mundo a que empapándonos en la negociación chupemos la hacienda y, en viéndonos abultados de caudal, nos exprimen para sí.⁹³

Este párrafo describe la queja de un genovés acerca de «los vaivenes de la política monetaria de la república»⁹⁴ y de «la denuncia del gobierno de sus nobles, que no protegían a sus negociantes plebeyos»⁹⁵.

En *Sueño de la muerte* Quevedo habla de los habitantes de Génova, cuando el protagonista encuentra a un hombre parido de una redoma y este empieza a preguntar por la situación de España:

— No han descaecido las flotas de las Indias, aunque Génova ha echado unas sanguijuelas desde España al Cerro de Potosí, con que se van restañando las venas, y a chupones se empezaron a secar las minas.

— ¿Ginoveses andan a la sacapela con el dinero? – dijo él –. Vuélvome jigote. Hijo mío, los ginoveses son lamparones del dinero, enfermedad que procede de tratar con gatos; y vese que son lamparones porque sólo el dinero que va a Francia no admite ginoveses en su comercio.⁹⁶

Aquí la crítica contra el dominio financiero de los genoveses en España es tajante y Quevedo utiliza metáforas para subrayar los daños que están acarreamando a los españoles, describiendo a «los genoveses como sanguijuelas que chupan la sangre (oro y plata) de las venas indianas»⁹⁷. Además, los

⁹⁰ Quevedo 2009, 268n.

⁹¹ Quevedo 2009, 268n.

⁹² Fernández Mosquera 2010, 172.

⁹³ Quevedo 2009, 350.

⁹⁴ Quevedo 2009, 350n.

⁹⁵ Quevedo 2009, 350n.

⁹⁶ Quevedo 2003, 419-420.

⁹⁷ Quevedo 2003, 420n.

acusa de ser un tumor, el lamparón del dinero, enfermedad de «gatos», es decir, de «ladrones»⁹⁸. Más adelante alude a su falsedad por medio de una metáfora económica: «La verdad adelgaza y no quiebra: en esto se conoce que los ginoveses no son verdad, porque adelgazan y quiebran»⁹⁹. Eso significa que son banqueros «que quiebran de puros falsos, ya que la verdad, aunque adelgace, nunca quiebra»¹⁰⁰. A lo largo de la obra los genoveses aparecen imaginariamente relacionados con plumas y escribanos: «Volárase con las plumas: penáis que lo digo por los pájaros y os engañáis, que esto fuera necesidad. Dígolo por los escribanos y ginoveses, y estos nos vuelan con las plumas, mas el dinero delante»¹⁰¹.

En otro lugar Quevedo recuerda los robos que los genoveses hacen a los españoles. Y al mismo tiempo que denuncia los daños económicos en la economía interior, advierte del peligro que supone la dependencia financiera de Génova, tal como le sucedía a España en tal momento. En otras palabras, Quevedo empezó subrayando la importancia de la amistad entre Génova y su patria, porque podía ser una ayuda preciosa, pero a lo largo de los años entendió que esta relación proporcionaba más problemas que ventajas.

2.4. EL REINO DE NÁPOLES

La consideración que tenían los españoles de los napolitanos no era muy positiva. El estereotipo los presentaba como personas inclinadas a la tristeza, muy audaces, dedicados a la lujuria, ambiciosos y presumidos, deseosos de venganza, aduladores y mentirosos, locuaces y presumidos, desconfiables en la guerra, violentos, consumidos por el ocio y la holgazanería¹⁰²; además, había una creencia difundida según la cual Judas había sido calabrés. De todas formas, se tenía en gran consideración su destreza con los caballos, que llegaron a ser el símbolo de la ciudad¹⁰³. En cambio, los habitantes de Sicilia gozaban de bastante buena fama: según Suárez de Figueroa, eran de ingenio agudo, elocuentes, graciosos, deseosísimos de honra, aunque, como los napolitanos, eran «dados al ocio y a placeres, porfiados, importunos, discordes. Dejan los tráfgos y ganancias a los forasteros, y si

⁹⁸ Fernández Mosquera 2010, 171.

⁹⁹ Quevedo 2003, 420.

¹⁰⁰ Fernández Mosquera 2010, 171-172.

¹⁰¹ Quevedo 2003, 435.

¹⁰² Spagnoletti 1996, 186.

¹⁰³ Sobre las virtudes de los napolitanos según Ammirato, puede verse Spagnoletti 1996, 186.

bien residen en medio del mar, valen poco universalmente en cosas marítimas»¹⁰⁴.

En el comentario a la *Carta*, Quevedo afirma que «el dominio de Nápoles ha sido y es golosina de todos los papas, y martelo de los nepotes»¹⁰⁵. Con eso quería decir que el reino de Nápoles siempre interesó a los papas y unió las miras de sus sucesores. Podríamos afirmar que el autor quería también advertir a Felipe IV para que protegiese sus dominios en el Sur de Italia de los ataques papales con medidas duras, como hizo el rey Fernando, que mandó ahorcar al cursor del papa¹⁰⁶. Como señaló Henry Ettinghausen, este texto «obra un valor circunstancial muy especial por la delicada situación en la que, en ese preciso momento, se veía Quevedo por su relación con un virrey de Nápoles mucho más reciente: el duque de Osuna»¹⁰⁷.

En efecto, en 1621 en Nápoles se estaba iniciando una lucha por las regalías de la Monarquía católica, como indica Josette Riandière de la Roche:

En 1621, al empezar el reinado del joven Felipe IV, no es absurdo pensar que Quevedo [...] recordara a los miembros del nuevo gobierno lo peligroso que podía ser tener demasiada confianza en la Santa Sede, tres años después de que empezara en Bohemia la guerra dicha “de los Treinta Años”, cuando acababa de ser elegido el papa Gregorio XV y cuando se planteaba el problema de la ocupación de la Valtelina por tropas españolas o pontificias.¹⁰⁸

En *Lince de Italia*, el autor reitera su consideración de Nápoles como dominio clave; según él: «amartela a muchos príncipes, y fue muy bien estudiada semejanza la del caballo sin freno, que son sus armas. Preténdale quien le pretendiere, guardando Vuestra Majestad a Nápoles de los napolitanos, seguro está del todo»¹⁰⁹.

Compara así la actitud de los habitantes con el escudo del reino. Además, subraya la importancia de las amistades entre Nápoles, los uscoques y Ragusa, siempre para oponerse a Venecia:

Mantener Vuestra Majestad a los escoques con buena correspondencia en Nápoles, permitida y no mandada, es tener a los venecianos con un dolor que los hace muchos días a dar gritos, y pegarlos un mal que por lo menos les

¹⁰⁴ Herrero 1966, 384.

¹⁰⁵ Quevedo 2005a, 34-35.

¹⁰⁶ Quevedo 2005a, 34-35.

¹⁰⁷ Ettinghausen 1995, 228.

¹⁰⁸ Riandière 2004, 409.

¹⁰⁹ Quevedo 2002, 100.

quita el reposo, muchas veces hacienda, y algunas la vida; y aquel pueblo suyo que llaman Segnia, es un mentís que les dice el Imperio en la cara al señorío que hurtan al mar Adriático. Ragusa es pequeña república, mas en aquel mar a propósito para grandes designios; y abrigada de Vuestra Majestad, será en vuestro servicio grande, y siempre ha sido observante con gran reverencia de las órdenes de vuestros ministros; y yo la vi padecer grande persecución de venecianos y holandeses en Grabosa.¹¹⁰

Nápoles es otra ciudad que Quevedo describe en *La hora de todos*, en el apartado XXIV. Aquí se la representa según el heraldo del barrio de Seggio di Cnido¹¹¹, donde se encuentra un caballo negro encabritado sin silla ni freno, cuya referencia se encuentra en el primer *ragguaglio* de la *Pietra del paragone politico* de Boccalini¹¹². Este caballo se transforma en rocín, posta y, luego, en yegua, para subrayar que su estado empeoró después de la caída de Osuna, «incomparable virrey, invencible capitán general»¹¹³, cuyas hazañas enumera: capturó dos mahonas de Venecia y una nave cargada de mercancías valiosas en 1617; empezó las batallas navales contra la Serenísima y los turcos, así que el caballo se trasmuta en «caballo marino»¹¹⁴; en fin, intentó quitar la isla de Chipre al dominio turco, así como la de Tenedos y Salónica, un importante puerto fortificado de Macedonia. Además, Quevedo recuerda que en la batalla de Ragusa, después de un ataque de los venecianos, representados otra vez por el león de su heraldo, las naves españolas fueron destruidas por una tempestad. Otra referencia a Boccalini la encontramos cuando Quevedo describe el caballo de Nápoles arrastrando un coche¹¹⁵, imagen con la que se indica que ahora es un simple animal de tiro sobre el cual está intentando ponerse el dominio francés, como ya hizo varias veces desde el siglo XV. Más tarde, este caballo se rebela y llegan los *seggi*¹¹⁶, es decir el conjunto de los nobles napolitanos,

¹¹⁰ Quevedo 2002, 104.

¹¹¹ Los *seggi* de Nápoles eran cinco, pero Quevedo decide representar únicamente a este, probablemente porque, dentro de las hostilidades hacia el duque de Osuna en cuanto virrey, el seggio de Cnido fue él que más distancia decidió tomar con respecto a él. Sobre el tema, ver Muto 2003, 624-625.

¹¹² Boccalini 1664, 10.

¹¹³ Quevedo 2009, 203-204.

¹¹⁴ Quevedo 2009, 204-205.

¹¹⁵ «Víase ocupado en tirar un coche quien fue tan áspero que nunca supieron, con ser buenos bridones los franceses, tenerse encima dél, habiéndolo intentado muchas veces» (Quevedo 2009, 207).

¹¹⁶ Se trata de un organismo que surgió en la Edad Media de manera poco clara y que existía solamente en las grandes ciudades del reino de Nápoles. Es una estructura para la representación aristocrática y un canal para seleccionar la clase que podía gobernar la ciudad en cuestión. Además, era el lugar físico donde la nobleza se reunía. La

que proponen varias soluciones al problema de su soberanía: unos quieren darlo al estado de la Iglesia, mientras otros preferirían España. Al final, el «electo del pueblo» afirma lo que sigue: «este caballo, con ser desbocado, ha tenido muchos amos y las más veces se ha ido él por su pie que dejándose llevar del ranzal. Lo que conviene es guardarle con cuidado, que anda en Italia mucha gente de a pie que busca bagaje»¹¹⁷.

Podríamos afirmar que, en cierta medida, el electo del pueblo pone en su boca las palabras de Quevedo, siendo además el representante de las clases acomodadas y nobles venidos de la provincia, no reconocidos como tales por la nobleza de la ciudad. Al autor, en este momento de su vida, no se le reconoce como representante de la nobleza ni como personaje influyente en la corte, pero habla para amonestar al rey sobre todos los extranjeros que quieren aprovecharse de la debilidad de la corona española sobre Italia con el fin de extender su propio dominio, cuya importancia comercial ya conocemos.

2.5. EL DUCADO DE MILÁN

En el imaginario de los españoles, los habitantes de este estado era grandes trabajadores, personas respetables y de mucho ingenio¹¹⁸. En el apartado dedicado a Valtelina en *Mundo caduco*, Quevedo habla de la importancia estratégica del Milanesado, cuando describe la campaña militar del duque de Feria¹¹⁹ en la zona que da el título al apartado. En efecto, desde 1618, año en que sucedió a Pedro de Toledo¹²⁰, el duque intervino en apoyo de los católicos de este valle contra los grisones¹²¹. El autor nos indica su posición geográfica y nos da una breve descripción: «Este paso, esta puerta, este socorro y esta defensa, siempre ha sido la neutralidad de la Valtelina, la

inscripción hasta el siglo XV fue bastante fluida, pero a partir del siglo siguiente empezó a ser más rígida. Sobre la organización del poder entre los nobles napolitanos, véase Muto 2003.

¹¹⁷ Quevedo 2009, 210.

¹¹⁸ Herrero 1966, 378-379.

¹¹⁹ Como dice el mismo Quevedo, «en Milán era gobernador y capitán general» (Quevedo 2000, 119).

¹²⁰ Pedro Álvarez de Toledo y Zúñiga (1484-1553) fue marqués de Villafranca del Bierzo y virrey de Nápoles bajo Carlos V de 1532 a 1533. Para profundizar sobre su papel en el reino de Nápoles, ver Del Moral 1966, Hernando Sánchez 1993 y De Antonellis 2009.

¹²¹ Eran parte de la federación de las Ligas Grises (Graublenden) la Liga Superior o Liga Gris, la Liga Caddea o de la Casa de Dios y la Liga de las Diez Jurisdicciones. Se formaron entre 1424 y 1434, y la reforma protestante se extendió desigualmente entre ellas.

cual está a la falda de los Alpes, confín con el lago de Como»¹²². Esta zona era en aquel momento fundamental para el corredor de socorros entre Italia y Flandes, igual que el corredor que llevaba de Milán a Luxemburgo pasando por Saboya, cuyo duque tenía una actitud anti-española¹²³. En su explicación de los hechos, Quevedo se remonta al reinado de Carlos V, cuando en Milán gobernaba don Fernando de Gonzaga, que no supo vencer al emperador para declarar la guerra a las Ligas Grises. Lo mismo pasó con el duque de Terranova y Felipe II, con el conde de Fuentes y Felipe III y con el marqués de la Hinojosa.

Pedro de Toledo intentó oponerse a las pretensiones venecianas y francesas sobre Valtelina, pero al final simplemente impidió a los grisonos comerciar con Milán. En fin, llegó el duque de Feria: «tan mañosamente, y con pasos tan mudos y valor tan secreto, supo [...] mezclarse con los pocos católicos de la Valtelina, que no le pudieron sentir cuidado de los grisones, ni el interés ni asechanzas de venecianos, que por toda Italia tienen a cargo del descifrar de príncipes»¹²⁴.

En *Lince de Italia*, después de haber descrito el peligro que supone el duque de Saboya, Quevedo habla de la falsa amistad ofrecida por Francia, sobre todo en lo que concierne el Milanésado, como «Milán es hipo envejecido de los franceses, y el ansia más hondamente avecinada de su corazón»¹²⁵; es decir que Milán es lo que más desean poseer, lo que continúa subrayando la importancia estratégica de este dominio.

En este caso, contrariamente a las consideraciones sobre las otras posesiones españolas en Italia, Quevedo no critica a Milán, sino que sigue subrayando su importancia estratégica desde el punto de vista político, militar y también religioso, y describiendo las pretensiones de los enemigos de España. Otra vez, hablando de Italia en realidad el autor quiere hablar de España, pero no criticando sino aconsejando y caracterizando la situación de aquel tiempo.

¹²² Quevedo 2000, 176.

¹²³ Frecuentes fueron los “llamamientos” del Duque de Saboya a echar al dominador español: «¿Hasta cuándo estaremos nosotros, príncipes y caballeros italianos, no diré dominados sino pisoteados por la altivez y la ostentación de pueblos extranjeros que, embrutecidos por costumbres africanas y moriscas, tienen la cortesía por vileza? [...] Pero si hemos expulsado a los godos, a los hérulos, a los vándalos, a los hunos, a los longobardos, a los sarracenos, a los griegos, a los alemanes y a los franceses, ¿por qué no expulsaremos ahora a los españoles?» (Linde 2005, 116). Además, pretendía participar de la herencia de su suegro, Felipe II, pero la totalidad de los territorios italianos pasaron a Felipe III. Por eso, Pérez Bustamante piensa que se alió con los franceses, enemigos de España (1945, 160).

¹²⁴ Quevedo 2000, 176.

¹²⁵ Quevedo 2002, 80.

2.6. EL DUCADO DE TOSCANA

Aunque las relaciones entre Florencia y España fueron complicadas, los españoles siempre tuvieron en buena consideración a los florentinos, como «finos contadores de lo ajeno», laboriosos, pero demasiado interesados por el dinero. Las alabanzas se dirigían siempre a la hermosura de la ciudad, como lugar privilegiado de las artes y donde «verdaderamente se saben conocer y estimar los méritos de cada uno»¹²⁶. En su obra, Quevedo no duda de la confianza de Florencia, y en *Lince de Italia* afirma que «en la disensión dudosa, siempre asistirá a vuestra corona»¹²⁷. El autor sigue alabando este dominio:

el duque de Florencia fue poderoso cuando empezó a ser duque; mas el haberse dado a casar reyes, ha obligado a aquellos señores a gastar en la presunción lo que ahorran para la defensa; y quieren más ser buenos para casta que para socorros. Entre los demás potentados, tiene lugares más magníficos, no más seguros, tierra más hermosa, mayor renta y mejor puerto; y las galeras le son de grande autoridad y de mayor provecho.¹²⁸

En *La hora de todos* le dedica el cuadro XXIX, que Encarnación Juárez considera como una prolongación de los razonamientos de *Lince*. Describiendo al Gran Duque de Florencia Cosme II¹²⁹, alude a un tópico de la época, según el cual los italianos eran afeminados y de conducta sexual equívoca, encontrándose él mismo solo «en un camerín con un criado, de quien fiaba la comunicación más reservada»¹³⁰. En realidad, estaban hablando de la belleza y grandeza del Estado, pero cuando llega la Hora, el criado describe unas manchas que se pueden quitar sólo poco a poco, aludiendo al origen burgués de los Médicis, a la altanería del Duque que se hace llamar “Gran”¹³¹ y a las alianzas matrimoniales con todas las mayores dinastías europeas.

En tanto que se trató como potentado, fue el más rico; y hoy, que se trata como suegro de reyes y yerno de emperadores, *pulvis es*. Y si le alcanza la dicha de suegro con Francia y las maldiciones de casamentero, *in pulverem reverteris*.

¹²⁶ Herrero 1966, 380.

¹²⁷ Quevedo 2002 103.

¹²⁸ Quevedo 2002, 103.

¹²⁹ Ajeno a las lógicas típicas del sistema feudal meridional, el gran duque de Toscana era considerado el más inofensivo de los señores de Italia por parte de la monarquía española.

¹³⁰ Quevedo 2009, 234.

¹³¹ En realidad, Quevedo subraya al comienzo del apartado que este título hace que no guste a los vecinos, dado también el origen burgués de los Médicis.

El Estado es fertilísimo, las ciudades opulentas, los puertos ricos, las galeras fortunadas, los parentescos grandes, el dominio, por todas las razones real; empero ahora he visto con él notables manchas.¹³²

Además, estas manchas «están reconcentradas», subrayando que «si las manchas que digo se sacan con el pedazo, no le quedará pedazo a Vuestra Alteza y Vuestra Alteza quedará hecho pedazos»¹³³; es decir, que están tan arraigadas en la manera de gobernar de Cosme II y de los Médicis que son parte de él mismo, y que sin ellas no puede subsistir. Es curioso notar que también aquí es un hombre común el que habla e indica el verdadero estado en que se encuentran las cosas y propone soluciones al asunto, además de ser en cierta medida su *memento mori*, como si fuera un mensajero mismo de la Hora que desvela al Duque algunas manchas en que «no había reparado»¹³⁴, revelando la realidad de su estado e infundiendo “seso”, como se alude en el título de esta obra.

Siempre en el apartado XXIX de *La hora de todos*, Quevedo alude también a las pretensiones de Florencia y Milán sobre la república de Lucca, que siempre se conservó independiente y se convirtió en una de las manchas antes citadas de Gran Duque¹³⁵. Aunque el autor madrileño se burla en algunos aspectos de los florentinos y de su señor, no oculta su aprecio por este dominio, por la lealtad hacia España y por la belleza de su tierra. Esta vez, con sus descripciones, Quevedo no quiere criticar, sino alabar la buena conducta de sus aliados.

¹³² Quevedo 2009, 235-236.

¹³³ Quevedo 2009, 237.

¹³⁴ Quevedo 2009, 237.

¹³⁵ Sobre el rol de Lucca dentro de la monarquía española, ver Tabacchi 2003.

3.

LA INFLUENCIA DE PETRARCA

Durante el siglo pasado, los estudiosos italianos de literatura, empezando por Arturo Graf, consideraron el petrarquismo como «la malattia cronica della letteratura italiana»¹, hasta llegar a Benedetto Croce, que asoció esta poética a «un'infermità che corre attraverso tutto il mondo e la poesia moderna, e che poi si propagò epidemicamente e si fece sogno sterminato»². Actualmente domina una perspectiva general menos apasionada, que ve en Petrarca un escritor con gran presencia en las diferentes poesías europeas, las cuales lo modificaron de forma apreciable al adaptarlo a otras sensibilidades y tendencias. Quevedo no fue ajeno a esa tendencia. Se podría considerar el llamado petrarquismo lírico como el primer episodio de literatura de masas de la historia literaria, italiana y europea³. Antonio Gargano⁴ ha delineado tres diferentes variantes en su interior. La primera es la variante diacrónica, que presenta influjos temporales según el periodo histórico. Por ejemplo, según Corti, en el siglo XV, Petrarca es sólo una componente del petrarquismo⁵. De la misma manera, para Contini⁶, en el Quinientos el petrarquismo bembesco es el resultado de un Petrarca no traicionado. La segunda variante es la espacial, que adapta formas y temas del modelo heterodoxo para el entretenimiento de la corte. En esta se pueden notar anticipaciones classicistas del siglo XVI tanto en Nápoles con Sannazaro y Cariteo como en Mantua con Tebaldeo y de' Ciminelli. Finalmente, Gargano describe la variante funcional, que sigue los enlaces político-institucionales, los aparatos ideológicos y las formalizaciones literarias⁷.

¹ Graf 1916, 3.

² Croce 1930, 245.

³ Sobre la influencia del petrarquismo en la literatura española, ver Caravaggi 1973, Manero Sorolla 1987 y 1990, Cruz 1988, Gargano 2005, Chine 2006, Lefèvre 2006 y Canonica 2009.

⁴ Gargano 2005, 45-46.

⁵ Corti 1956, XLVI.

⁶ Contini 1957, 30.

⁷ Gargano 2005, 48.

3.1. PETRARCA

Quevedo nació 200 años después de la muerte de Petrarca, cuando el *Canzoniere* había suscitado numerosas imitaciones que habían dado paso a una estética diferente en Italia, España, Inglaterra y Francia. En ese contexto, Quevedo parece haber leído a Petrarca con suma atención, a juzgar por las cuantiosas reminiscencias que se encuentran en sus poemas, y puede afirmarse que lo entendió mejor que ningún otro poeta español de su tiempo. Pero lo hizo desde una técnica conceptista que consistió en reinterpretar de modo personal muchos versos sueltos de Petrarca, acomodándolos a otro propósito. El Quevedo “petrarquista” es mucho más concentrado e ingenioso que su modelo, más rico también en variedad léxica y abundancia de imágenes, pues él escribió desde la estética de la agudeza verbal y la imitación compuesta, en tanto que el cantor de Laura utilizó pocos cultismos y una especie de lengua franca que, hasta después de Bembo, no se convertiría en el instrumento oficial de la creación poética.

En lo que se refiere al petrarquismo de Quevedo⁸, hay diversidad de opiniones desde los estudios de la segunda mitad del siglo XX. Tal vez fue Fucilla el primero en sostener con decisión la influencia del aretino, tratando de paliar la escasez de estudios al respecto⁹. En su opinión, el petrarquismo quevediano se manifiesta en el triple terreno de los temas, la ideología y los procedimientos estilísticos. Su estudio contribuyó a desarrollar la imagen de un Quevedo influido por el *Canzoniere*, tanto en la concepción del amor como en el estilo de los poemas y el modo de agruparlos. A Fucilla lo matizó Otis H. Green, según el cual, «los poemas que escribió Quevedo sobre modelos italianos proceden de autores tardíos»¹⁰. Cabe completar esta afirmación diciendo que en la sección primera de *Erato* hay claras huellas de, entre otros, Marino, Groto y Tasso, así como influencias teóricas de Plotino, Ficino y León Hebreo, en tanto que la segunda parte de *Erato*, es decir, la secuencia *Canta sola a Lisi*, presenta semejanzas más acusadas con los *Rerum vulgarium fragmenta*. Destacó este aspecto González de Salas, que lo concibió como cancionero a la manera petrarquista¹¹,

⁸ El tema del petrarquismo en Quevedo ha sido muy debatido a lo largo del siglo pasado. Véanse Mérimée 1886; Astrana 1945; Consiglio 1946; Green 1955; Fucilla 1960; Close 1979; Pozuelo 1979; Cabello Porras 1981 y 1995; Walters 1981; Olivares 1983; Fernández Mosquera 1990, 1999 y 2010; Candelas 1996; Ortega 1997; Poggi 2004; Roig 2005; Micó 2006.

⁹ Fucilla 1960, 195.

¹⁰ Green 1955, 56-57.

¹¹ «Confieso, pues, ahora que, advirtiendo el discurso enamorado que se colige del contexto de esta sección – que yo reduje a la forma que hoy tiene –, vine a persuadirme

y otro tanto hizo Mérimée¹², que destacó en Quevedo la sinceridad y la pertinencia del canto de amor, así como la presencia de los sonetos de aniversario y de los idilios. De modo parecido se pronunció Astrana Marín¹³, insistiendo en la correspondencia entre los poemas y la vida del poeta. Consiglio fue el primero en afirmar que las características petrarquistas en los poemas de Lisi son escasas y lejanas¹⁴. Desde otra perspectiva, Cabello Porras entendió *Canta sola a Lisi* como una disolución del *Canzoniere*, más que como una reproducción de su forma y sentido¹⁵, del mismo modo que Close consideró que no se debía sobreestimar la raigambre petrarquista de la poesía amorosa de Quevedo¹⁶. Según Walters, *Canta sola a Lisi* es un cancionero desordenado e incompleto, sin un carácter pertinente, pero no deja de ser una «armazón sustancial»¹⁷. Para Roig, estos sonetos no pueden ser petrarquistas porque no abarcan la condición humana¹⁸. Según Fernández Mosquera¹⁹, la segunda sección de *Erato* recoge y transforma la tradición, mezclando el petrarquismo con la tradición cancioneril castellana, añadiendo un sustrato estoico y una actitud de cierto desengaño hacia las convenciones de la lírica amorosa. En opinión del citado crítico²⁰, el yo lírico sobresale acusadamente sobre el protagonismo de la dama, característica propia de la poesía cortesana y el *dolce stil novo*, aunque en el siglo XVII estas dos tradiciones ya estaban tan aglutinadas que para los investigadores modernos es imposible desligar una de otra.

En las líneas que siguen trataré de mostrar los paralelismos que se dan entre los poemas de Petrarca y los de Quevedo, siguiendo el orden de la edición de *El Parnaso español* de 1648.

que mucho quiso nuestro poeta este su amor semejase al que habemos insinuado del Petrarca» (Quevedo 2013, 5-6).

¹² Mérimée 1886, 397.

¹³ Astrana 1930, 492.

¹⁴ Consiglio 1946.

¹⁵ Cabello Porras 1981.

¹⁶ Close 1979, 854.

¹⁷ Walters 1981, 60-61.

¹⁸ Roig 2005, 179.

¹⁹ Fernández Mosquera 1999, 284.

²⁰ Fernández Mosquera 1999, 284.

3.2. LA POESÍA FUNERAL: «MELPÓMENE»

Según De Colombí²¹ y Candelas²², la canción fúnebre a un desconocido de nombre don Juan es una recreación fiel de otra de Petrarca, «Standomi un giorno solo alla fenestra»²³, sobre todo en la versión publicada en 1670 por el sobrino Pedro de Aldrete²⁴:

Estando solo un día
(que los tristes lo están entre la gente),
por la ventana mía,
que sale a los balcones del Oriente,
me pareció que vía
salir de entre unos árboles copados,
con pies apresurados,
una gallarda y apacible fiera,
a quien perros villanos
la hirieron de manera,
con dientes y con manos,
que, en tiempo muy pequeño,
junto a una peña, con infausta suerte,
la pusieron en brazos de la muerte,
y en silencio mortal y en largo sueño,
cubrió negra tiniebla su hermosura:
lloré su mal, lloré su desventura.

(vv. 1-17)

Standomi un giorno solo a la fenestra,
onde cose vede a tante, e sì nove,
ch'era sol di mirar quasi già stanco,
una fera m'apparve da man destra,
con fronte umana, da far arder Giove,
cacciata da duo veltri, un nero, un bianco,
che l'un e l'altro fianco
de la fera gentil mordean sì forte,
che 'n poco tempo la menaron al passo
ove chiusa in un sasso
vinse molta bellezza acerba morte;
e mi fe' sospirar sua dura morte.

(vv. 1-12)

La reformulación de Quevedo no amplía semánticamente las imágenes propuestas por el aretino, sino que, al revés, elude tres elementos que bien podrían poetizar el lamento fúnebre: la virtud de quien se llora, la labor destructora del tiempo y la frígida piedra del sepulcro. Sin embargo, el español mantiene la imagen de la fiera muerta por dos lebreles, que en cambio no encontramos en la versión de 1648 del *Parnaso*²⁵, que empieza directamente con la nave hundida entre los escollos:

²¹ De Colombí 1979.

²² Candelas 2007, 60-61.

²³ RVF 323. Para referirse a las composiciones del *Canzoniere*, se utilizará la abreviación RVF (*Rerum vulgarium fragmenta*) seguida del número atribuido a cada poema según el orden que aparece en la colección.

²⁴ Quevedo 1670, ff. 195r-195v.

²⁵ Quevedo 2017, 208-213, B 279. Para referirse a las composiciones del *Parnaso español* de Quevedo, se utilizará la abreviación B seguida por el número atribuido a cada poema según la edición de la poesía completa de José Manuel Blecua, a parte unos casos donde se mencionan también las páginas de las últimas ediciones de las musas. Si el poema no aparece en la edición de Blecua, se indicarán las páginas de la edición de González de Salas y Pedro de Aldrete, según sea el caso.

Miré ligera nave,
que con alas de lino en presto vuelo
por el aire sūave
iba segura del rigor del Cielo,
y de tormenta grave.
En los Golfos del Mar el Sol nadaba
y en sus ondas temblaba;
y ella, preñada de riquezas sumas,
rompiendo sus cristales,
le argentaba de espumas,
cuando en furor iguales,
en sus velas los vientos se entregaron.
Y dando en un bajío,
sus leños desató su mismo brío,
que de escarmientos todo el Mar
poblaron,
dejando de su pérdida en memoria
rotas jarcias, parleras de su historia.
(vv. 1-17)

Después miré una nave
que, con alas de lienzo, en presto vuelo,
por el aire suave,
iba segura del rigor del cielo
y de tormenta grave.
La mar hecha un espejo se mostraba
del sol que retrataba,
y ella, cargada de riquezas sumas,
rompiendo sus cristales,
iba por espumas,
cuando, en furor iguales,
los vientos, de repente, la hirieron,
[y] dando en un peñasco
con la máquina la inmensa de su casco,
en menudos pedazos la rompieron,
escondiéndose, al fin, riquezas tales,
en montes de agua y campos de cristales.
(vv. 18-34)

Indi per alto mar vidi una nave,
con le sarte di seta, et d'òr la vela,
tutta d'avorio et d'ebeno contesta;
e 'l mar tranquillo, et l'aura era soave,
e 'l ciel qual è se nulla nube il vela,
ella carca di ricca merce honesta:
poi repente tempesta
orïental turbò sí l'aere et l'onde,
che la nave percosse ad uno scoglio.
O che grave cordoglio!
Breve hora oppresse, et poco spatio
asconde,
l'alte ricchezze a nul'altre seconde.
(vv. 13-24)

En ambas recreaciones quevedianas nos encontramos frente a una ampliación de imágenes y de colores, con descripciones más detalladas del cielo, del mar y del sol, relacionados metafóricamente con el oro y la plata, de manera que la descripción del entorno natural adquiere un movimiento cromático que falta en el poeta italiano. Sin embargo, debemos recordar que en el caso de Petrarca la nave es símbolo de Laura, descrita físicamente en la alegoría de los vv. 2-3 y espiritualmente en el v. 6: lleva vestidos de seda blanca y dorada como su pelo, y la tez es pálida como el nácar, a tono con la perfección de su alma. Estos rasgos desaparecen en el poema español,

que deja de lado el significado simbólico otorgado al navío por Petrarca y aumenta sus descripciones, debido a que el personaje evocado es don Luis Carrillo, cuatralbo de las galeras de España. Cuando llega la tempestad, Quevedo presenta dos situaciones diferentes. La primera versión de su poema, más cercana a la fuente, describe la fuerza de la naturaleza que hiere y destroza a la nave²⁶, mientras que la segunda atenúa esta descripción, así que el fin del todo llega por culpa del mismo navío, casi en sordina, aunque el resultado es el mismo en los dos poemas. Los versos finales son diferentes, por ser distintas también las finalidades de los textos: en el caso del primero, se mantiene la imagen del agua que sumerge los despojos del barco, mientras que en el segundo estos adquieren el papel de testigo de la historia del protagonista²⁷.

En un hermoso prado
verde Laurel reinaba presumido,
de pájaros poblado
que, cantando, robaban el sentido
al Argos del cuidado.
De verse con su adorno tan galana
la Tierra estaba ufana,
y en aura blanda la adulaba el viento,
cuando una nube fría
hurtó en breve momento
a mis ojos el día;
y arrojando del seno un duro rayo,
tocó la Planta bella
y juntamente derribó con ella
toda la gala, Primavera y Mayo.
Quedó el suelo de verde honor robado,
y vio en cenizas su soberbia el prado.
Vi, con pródiga vena

In un boschetto novo, i rami santi
fiorian d'un lauro giovenetto et schietto,
ch'un delli arbor' para di paradiso;
et di sua ombra uscian sí dolci canti
di vari augelli, et tant'altro diletto,
che dal mondo m'avean tutto diviso;
et mirandol'io fiso,
cangiossi 'l cielo intorno, et tinto in vista,
folgorando 'l percosse, et da radice
quella pianta felice
súbito svelse: onde mia vita è trista,
ché simile ombra mai non si racquista.
Chiara fontana in quel medesimo bosco
sorgea d'un sasso, et acque fresche et dolci
spargea, soavemente mormorando;
al bel seggio, riposto, ombroso et fosco,
né pastori appressavan né bifolci,
ma ninphe et muse a quel tenor cantando:

²⁶ Según Smith, la nave en Quevedo tiene en la mayoría de los casos un valor religioso y moral, evidente sobre todo en B 32, donde se consume el desengaño hacia el mundo (1987, 150-151).

²⁷ Molina Fernández afirma que González de Salas tituló «Miré ligera nave» de la siguiente manera: «Canción fúnebre en la muerte de Don Luis Carrillo y Sotomayor, Caballero de la Orden de Santiago y Cuatralbo de las Galeras de España». «El tema es la muerte de Luis Carrillo, vista – en tiempo pasado – como una nave que, después de ir segura por el mar, es presa de una tormenta, precipitándose, sin remedio, a la fatal destrucción. La similitud temática con “Miré los muros...” es patente. Mientras, el soneto “Cuando me vuelvo a ver los años” ya establece también la temática retrospectiva y negativa, aunque sólo en sus primeros versos, pues más adelante su tono cambia. Además, tanto el salmo como la silva referida, reafirman el ángulo retrospectivo por estar escritos en un tiempo conjugado en pasado y planteando, a su vez, el tema común, aunque no planteado de manera idéntica, de la muerte» (2005, 55).

de parlero cristal, un Arroyuelo
jugando con la arena,
y enamorando de su risa al Cielo.
A la margen amena,
una vez murmurando, otra corriendo,
estaba entreteniend;
espejo guarnecido de esmeralda
me pareció, al miralle,
del prado, la guirnalda,
mas abrióse en el valle
una envidiosa cueva de repente;
enmudeció el Arroyo,
creció la oscuridad del negro hoyo,
y sepultó recién nacida fuente,
cuya corriente breve restauraron
ojos, que de piadosos la lloraron.

(vv. 18-51)

ivi m'assisi; et quando
più dolcezza prenda di tal concerto
et di tal vista, aprir vidi uno speco,
et portarsene seco
la fonte e 'l loco: ond'anchor doglia sento,
et sol de la memoria mi sgomento.
(vv. 25-48)

En estas dos estrofas, tanto Petrarca como Quevedo describen el *locus amoenus*, y, en particular, un laurel destrozado por el rayo y una fuente escondida en una cueva. Sin embargo, como notamos por el número de versos, aquí también el español amplifica las imágenes utilizadas por el aretino. Como en la estrofa anterior, el muerto alabado se puede identificar con el laurel del poeta y con el agua de la fuente, si bien, según De Colombí²⁸, «el segundo término de la comparación se independiza hasta llegar al verso final, cuando por primera vez y de manera indirecta se menciona el duelo». No obstante, en el texto quevediano el sujeto apenas está implícito en la tercera persona del v. 51, mientras que en Petrarca se subraya el dolor y el recuerdo de la persona fallecida.

Un pintado Jilguero,
más ramillete que ave parecía;
con pico lisonjero
cantor del Alba, que despierta al día;
dulce cuanto parlero
su libertad alegre celebraba,
y la paz que gozaba,
cuando en un verde y apacible ramo,
codicioso de sombra,
que sobre varia alfombra
le prometió un reclamo,
manchadas con la liga vi sus galas;
y de enemigos brazos
en largas redes, en nudosos lazos,

Una strania fenice, ambedue l'ale
di porpora vestita, e 'l capo d'oro,
vedendo per la selva altera et sola,
veder forma celeste et immortale
prima pensai, fin ch' a lo svelto alloro
giunse, et al fonte che la terra invola:
ogni cosa al fin vola;
ché, mirando le frondi a terra sparse,
e 'l troncon rotto, et quel vivo humor secco,
volse in se stessa il becco,
quasi sdegnando, e 'n un punto disparse:
onde 'l cor di pietate, et d'amor m'arse.
(vv. 49-60)

²⁸ De Colombí 1979, 296.

presa la ligereza de sus alas,
mudando el dulce, no aprendido canto,
en lastimero son, en triste llanto.

(vv. 52-68)

Aquí encontramos una diferencia sustancial en los símbolos utilizados. Si Petrarca describe a Laura como un ave fénix que se da muerte a sí misma tras ver sus despojos, aludiendo también a las connotaciones cristológicas asociadas a este animal, Quevedo poetiza el jilguero, desprovisto de posibles referencias sagradas y situando el poema en un nivel más profano²⁹. Además, ya no se consume en un sacrificio, sino que muere enredado, lloroso, lamentable; el motivo aparece también en otros poemas del español, asociado a la figura del poeta.

Nave tomó ya puerto;
laurel se ve en el Cielo trasplantado,
y de él teje corona;
fuente, hoy más pura, a la de Gracia corre
desde aqueste desierto;
y pájaro, con tono regalado,
serafín pisa ya la mejor zona,
sin que tan alto nido nadie borre.
Así que el que a don Luis llora no sabe
que, Pájaro, Laurel y Fuente y Nave
tiene en el Cielo, donde fue escogido,
flores y Curso largo y Puerto y Nido.

(vv. 69-80)

Canción, antes imagen, pues tan viva
en tus ejemplos muestras la memoria
del que con frente altiva
se pasó a mejor vida con más gloria,
ve a quien le llora luego,
y si con la pasión le hallares ciego,
con alegre semblante y rostro enjuto,
dile que arrastre el luto,
por sí, que está en la tierra sin consuelo:
que el alma de don Juan ya está en el cielo.

(vv. 97-106)

La última estrofa de la versión española reúne los elementos desarrollados en la canción según la tradición poética del género, concluyendo que no en

Alfin vid'io per entro i fiori et l'erba
pensosa ir sí leggiadra et bella donna,
che mai nol penso ch'i' non arda et treme:
humile in sé, ma 'ncontra Amor superba;
et avea indosso sí candida gonna,
sí texta, ch'oro et neve para in seme;
ma le parti supreme
eran avolte d'una nebbia oscura:
punta poi nel tallon d'un picciol angue,
come fior colto langue,
lieta si dipartio, nonché secura.
Ahi, nulla, altro che pianto, al mondo dura!
Canzon, tu puoi ben dire:
— Queste sei visioni al signor mio
àn fatto un dolce di morir desio. —

(vv. 61-75)

²⁹ Fernández Mosquera subraya que el fénix aparece tanto en Petrarca como en Quevedo, pero en el primer caso se refiere a la amada y en el segundo al amante. Además, si tomamos este último en consideración, ya en Lorenzo de Medici se utilizaba como metonimia del corazón o del alma. La verdadera novedad reside en la fecundidad del ave (1999, 148-149).

«aqueste desierto» (v. 73) donde hallan refugio las imágenes de don Luis, sino en el cielo (v. 79). En Petrarca, en cambio, se «intensifica la descripción del dolor del amante ante la muerte de la amada: las estrofas se concluyen con una acerba expresión del lamento»³⁰.

3.3. LA POESÍA AMOROSA: LA PRIMERA SECCIÓN DE «ÉRATO»

Ya desde las primeras composiciones, Quevedo utiliza metáforas petrarquistas. En el soneto «Fuego a quien tanto mar ha respetado»³¹, encontramos la pasión amorosa retratada como algo imposible de apagar, en neto contraste con la fuerza de un elemento como el mar, que aquí es hipérbole de las lágrimas derramadas a causa de la misma pasión. El deseo del amante de ver la luz de esta llama en el cielo lo deja vacío, como un fantasma errante en la trayectoria amorosa:

Dividir y apartar puede el camino,
mas cualquier paso del perdido amante
es quilate al amor puro y divino. (vv. 9-11)

El verbo “perder”, además de «estar en camino equivocado», podría también indicar «algún daño, ruina u disminución en lo material» o «entregarse libremente a los vicios», según las distintas acepciones de *Autoridades*. En los tres casos, las reflexiones tendrían sentido, pero adquirirían matices muy diferentes: de un amante que ha perdido el rumbo a un amante condenado espiritualmente. Sin embargo, en Petrarca sí encontramos el concepto de amante errante, que busca constantemente el rostro de la amada en «Io mi rivolgo indietro a ciascun passo» (RVF 15). Aquí, el poeta mira hacia atrás, cansado por sus penas amorosas, preguntándose cómo puede seguir viviendo lejos de ella, y el mismo Amor le contesta que es precisamente ésta la suerte de los amantes, es decir, el hecho de no tener conexiones mortales. Parecida es la descripción de Quevedo, aunque con cierta sensación de perdición moral. Suxbraya el vacío dejado por este amor, tanto que ha perdido su alma, que ahora se encuentra junto a la amada:

Yo dejo la alma atrás; llevo adelante,
desierto y solo, el cuerpo peregrino,
y a mí no traigo cosa semejante. (vv. 12-14)

La anteposición del adjetivo destaca esta calidad y permite la rima con «adelante» (v. 12), subrayando un aspecto sustancial de la existencia de

³⁰ Candelas 2007, 62.

³¹ Quevedo 2011, 7, B 292.

cualquier persona enamorada, es decir, el errar, el tomar el camino de la peregrinación amorosa. Además, él ya no es quien era antes de encontrarle, es una cáscara sin nada dentro, un peregrino de amor como lo fue Petrarca en «*Movesi il vecchierel canuto et biancho*» (RVF 16), con claras referencias a los penitentes que iban hacia Roma y asemejando la mujer a «*colui / ch' ancor lassù nel ciel vedere spera*» (vv. 10-11). Aquí, sin datos geográficos, podría referirse a alguien que «anda por tierras extrañas o lejos de su patria» (*Aut.*): el poeta, alejado de su patria amorosa, vaga por la tierra, que, dada su soledad, es ya un lugar que no reconoce, que no le interesa. Falta así el aspecto religioso de la peregrinación, concebida más como un castigo que como una penitencia. Tampoco tenemos una divinización de la mujer. No hay nadie que le motive a seguir; al contrario, su pena y desmotivación crecen en el último terceto. Las únicas referencias religiosas se pueden encontrar sólo en el término «quilate al amor puro y divino» (v. 11), subrayando que, a pesar de la ausencia de la amada y del alma del hablante, el sentimiento sigue vivo. De hecho, es lo único que queda con fuerzas.

Ya hemos visto la idea hiperbólica del llanto que se transforma en mar. En el soneto «*Torcido, desigual, blando y sonoro*»³², a partir de los vv. 5-8, Quevedo asocia el ruido de las aguas a un murmullo, como si fueran algo vivo, para pasar a describir el aumento del cauce del arroyo por culpa de sus mismas lágrimas:

En cristales dispensas tu tesoro,
líquido plectro, a rústicos rumores,
y, templando por cuerdas ruseñores,
te ríes de crecer con lo que lloro.

Aquí, el elemento acuático está personificado en el acto de reírse de las penas del poeta, que acrecientan el cauce. Petrarca, en «*Il cantar novo e 'l pianger delli augelli*» (RVF 119), habla de «*liquidi cristalli*» (v. 3), usando el plural para generalizar y extender el sufrimiento, que, a través de las lágrimas vertidas en una sola fuente, ya está en todo el mundo. Quevedo añade el ruido ya en la denominación del río, llamándolo «líquido plectro», dirigiéndose a uno en particular, como si lo estuviera mirando delante de él. Algo parecido lo encontramos en «*Valle che de' lamenti miei se' piena*» (RVF 301), donde en el v. 2³³ las lágrimas aumentan el nivel del río, como en el v. 5³⁴ de «*I 'l piansi, or canto, ché 'l celeste lume*» (RVF 230) y

³² Quevedo 2011, 23, B 296.

³³ «*Fiume che spesso nel mio pianger cresci*».

³⁴ «*Onde e' suol trar di lagrime tal fiume*».

en el v. 3 de «Se lamentar augelli, o verdi fronde» (RVF 279), donde vuelve el aspecto auditivo pero acompañado de un adjetivo que se asocia a la falta de claridad, «roco mormorar», como si intentara enviar un mensaje al poeta que se sienta allí para escribir y mirar el paisaje (v. 6)³⁵. De hecho, recibe un mensaje de parte de Laura, preguntándole «con pietate» por qué ya está tan consumido y por qué vierte tantas lágrimas en un río dolorido:

Deh, perché inanzi 'l tempo ti consume?
– mi dice con pietate – a che pur versi
degli occhi tuoi un doloroso fiume? (vv. 9-11)

Aquí se encuentra el punto de unión del poeta con la amada, presente también en «Rapido fiume che d'alpestra vena» (RVF 208), donde el poeta anima a que el curso de agua, cómplice y mensajero, no frene su recorrido porque va hacia Laura, sino que se presente delante de ella y, como si fuera él mismo, la bese, porque él puede correr más rápido, concluyendo que «lo spirito è pronto, ma la carna è stanca», es decir, «el espíritu está listo, pero la carne está cansada»:

Rapido fiume che d'alpestra vena
rodendo intorno, onde 'l tuo nome prendi,
notte et dí meco disioso scendi
ov'Amor me, te sol Natura mena,
vattene innanzi: il tuo corso non frena
né stanchezza né sonno; et pria che rendi
suo dritto al mar, fiso u' si mostri attendi
l'erba piú verde, et l'aria piú serena.

Ivi è quel nostro vivo et dolce sole,
ch'addorna e 'nfiora la tua riva manca:
forse (o che spero?) e 'l mio tardar le dole.

Basciale 'l piede, o la man bella et bianca;
dille, e 'l basciar sie 'nvece di parole:
Lo spirito è pronto, ma la carne è stanca.

Aquí vemos una personificación o, más bien, una identificación del poeta con el elemento natural que le permitiría superar los límites humanos, llegando así a tocar por fin a su deseada mujer, ella también algo ya no humano, sino natural como el sol que domina el agua y el hombre a la vez: «Ivi è quel nostro vivo et dolce sole» (v. 9). El poema de Quevedo está completamente dedicado al torrente, sin referencias a la verdadera causa del texto, es decir, el rechazo de la amada y los consecuentes llantos y penas del poeta.

³⁵ «Lá v'io seggia d'amor pensoso et scriva».

Es el emblema de toda pena amorosa y gracias a estas se anima aún más, tomando su fuerza de las debilidades de los hombres. Sin embargo, éste no es consciente de que, no obstante todo esto, se despeñará distraídamente, de la misma manera en que el enamorado ha caído en la prisión del amor sin darse cuenta o, a veces, con entusiasmo y ganas. Estas analogías faltan en Petrarca, quien utiliza simplemente la metáfora para aumentar la sensación de tristeza del amante, subrayando la extensión de su crisis, que llega a todos los espejos de agua y que transforma su dolor en el dolor de todos los que sufren por amor. Quevedo no generaliza, sino que más bien se acerca más al sujeto del poema que al destinatario. Si de un lado personifica el agua, del otro él se cosifica asociando su experiencia amorosa a un despeñamiento, sugiriendo que el amor causa ruina moral³⁶, haciendo hincapié en el concepto de perdición que vimos en el soneto anterior.

La descripción hiperbólica del llanto del amante vuelve en «Esforzaron mis ojos la corriente»³⁷, intensificada en el terceto final por la imagen de los ojos como mares dentro de un río:

Hoy me fuerzan mi pena y tus enojos
(tal es por ti mi llanto) a ver dos mares
en un arroyo, viendo mis dos ojos. (vv. 12-14)

Las dos palabras en rima «enajos/ojos» junto al paralelismo «mi pena y tus enojos» subrayan la crueldad y distancia de la mujer: sus lágrimas tan copiosas no le interesan, sino que al contrario esto le causa disgusto y le molestan. El término usado en plural sugiere que esta situación se repite con frecuencia, intensificando la insensibilidad de la dama. No encontramos ninguna hipérbole parecida en Petrarca.

La imagen de la amada transformada en ave aparece en «Músico llanto en lágrimas sonoras»³⁸. El primer cuarteto contiene términos que pertenecen a dos campos sensibles, es decir, el llanto y, otra vez, la música de las peñas por donde se destila el agua:

Músico llanto en lágrimas sonoras
llora monte en cueva fría
y, destilando líquida armonía,
Hace las peñas cítaras canoras. (vv. 1-4)

La estrofa siguiente introduce el amante bajo la forma de un pájaro, como hizo Petrarca en «Passer mai solitario in alcun tetto» (RVF 226), afirmando

³⁶ «Metafóricamente se toma por la ruina que alguno padece en el espíritu, honra o fama» (*Aut.*).

³⁷ Quevedo 2011, 109, B 318.

³⁸ Quevedo 2011, 31, B 298.

que es él el ser más solo de este mundo y que ningún otro se puede comparar a él, porque ya no ve a su amada, tan importante como el sol para los animales del bosque.

Passer mai solitario in alcun tetto
non fu quant'io, né fera in alcun bosco,
ch'i' non veggio 'l bel viso, et non conosco
altro sol, né quest'occhi ann'altro obiecto (vv. 1-4).

El llanto vuelve en la estrofa siguiente como el único aliento que puede gozar, dado que la risa le causa dolor y todo lo que tendría connotaciones positivas es para él fuente de tristeza:

Lagrimar sempre è 'l mio sommo diletto,
il rider doglia, il cibo assentio et toscò,
la notte affanno, e 'l ciel seren m'è fosco,
et duro campo di battaglia il letto. (vv. 5-8)

La semántica del soneto de Quevedo se refiere a los sufrimientos y a la soledad causada por sus penas amorosas. El poeta se siente como un solitario que se esconde en una cueva, a la cual puede acceder sólo cuando llora. Si nos fijamos en la decisión de utilizar una especie concreta de pájaro – de un lado el solitario de Quevedo, del otro el gorrión de Petrarca – podemos notar un cambio de significado dentro de los dos poemas. En el caso de Quevedo, el hecho de utilizar el nombre de un pájaro que por definición pasa gran parte de su vida a solas, es significativa no solamente del hecho de su soledad, sino de la identificación total del poeta con este animal, además de utilizar un recurso típico del conceptismo barroco. De hecho, Rey y Alonso³⁹ subrayan que las características por las cuales Quevedo describe el pájaro en realidad son más propias de un amante que de un animal, al ser solitario, negro y quejoso. En cambio, en el primer verso de Petrarca, «solitario» significa “solo”, con una función de adjetivo, al aparecer acompañado del sustantivo “passer”. Además, en el poema español pasa a ser un sustantivo, aislado sintácticamente por la puntuación moderna de las comas, que hacen que el lector centre su atención en esta palabra, puesta, además, como eje de división en el v. 8 y eje central también de todo el soneto, encontrándose en el medio de la composición:

Ameno y escondido a todas horas,
en mucha sombra albergo poco día;
no admite su silencio compañía:
sólo a ti, solitario, cuando lloras. (vv. 5-8)

³⁹ Quevedo 2011, 32.

Según el *Diccionario de Autoridades*, tres son las características fundamentales de este pájaro: es negro con pequeñas estrías blancas que parecen un infortunio, vuela solo y canta delicadamente. Si no tuviéramos referencias a este animal (v. 10), este poema podría referirse sencillamente a las lamentaciones de un amante herido que sufre por la ausencia de la amada, sin alejarse de la tradición petrarquista y del modelo toscano. La única diferencia es la presentación dentro de los versos: Quevedo empieza haciendo hincapié en el llanto y en los sufrimientos, para pasar sucesivamente a la soledad, como si ésta fuera una consecuencia y no la causa de aquellos; en Petrarca, el proceso es inverso, empezando con su condición aislada para luego describir su estado de ánimo dolorido, hasta llegar a desear quedarse dormido para siempre, aspecto que no encontramos en el poema español.

Si de un lado el poeta se siente atrapado en una prisión de amor de la cual no sabe cómo salir sin su amada, del otro lado, cuando logra recuperar su libertad, sufre y vuelve a desear su antigua cautividad amorosa. Este es otro tópico petrarquista que podemos ver tratado en «Ya que no puedo l'alma, los dos ojos»⁴⁰. Encontramos un paralelo en «Fuggendo la pregione ove Amor m'ebbe» (RVF 89), donde se presenta una contraposición entre la «nova libertà» (v. 4) descrita en los cuartetos y recién recobrada, y las dulces cadenas, que ahora añora y lamenta haber perdido, en los tercetos. En cambio, Quevedo, al referirse a su «antigua libertad» (v. 3), sugiere que la relación entre los enamorados es algo intermitente, como si en un momento se sintiesen ligados y en el siguiente se hubiesen alejado ya por una razón aquí no explicada (vv. 3-4). Además, el español asocia a Amor el adjetivo «tirano» (v. 6), ausente en el soneto italiano, término que manifiesta una asonancia con «desengaño» tardo (v. 7). El toscano se refiere a éste como a un «traditore in sí mentite larve» (v. 7), traidor que se ha disfrazado, tan listo «che più saggio di me inganato avrebbe» (v. 8), que habría engañado a cualquiera más sabio que el poeta. En el primer caso, el poeta se encuentra en una situación de subordinación y sometimiento, en la cual Amor es la monarquía que controla su vida «sin justicia, y a medida de su voluntad» (*Aut.*). En el segundo caso, aparece el tema del engaño sufrido por el amante por culpa, otra vez, de Amor, que, cambiando de apariencias, ha mentido a la inteligencia del poeta. Este planteamiento es opuesto al otro, dado que el engaño ha sido desvelado por el español, mientras que por el italiano es parte integrante del enamoramiento.

El tema de los lazos reaparece en el madrigal «Si alguna vez en lazos de oro bellos»⁴¹, pero aquí se describen los cabellos dorados de la amada,

⁴⁰ Quevedo 2011, 39, B 300.

⁴¹ Quevedo 2011, 253, B 409.

recordando una de las más famosas composiciones de Petrarca, es decir, el soneto 90 «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi»:

Si alguna vez en lazos de oro bellos
la red, Floris, encarcela tus cabellos,
digo yo, cuando miro igual tesoro,
que está la red en red y el oro en oro.
Mas déjame admirado
que sea el ladrón la cárcel del robado;
y ya en dos redes presa l'alma mía,
no la espero cobrar en algún día;
y ella, porque tal cárcel la posea,
ni espera libertad, ni la desea.

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi
che 'n mille dolci nodi gli avvolgea,
e l'vago lume oltra misura ardea
di quei begli occhi, ch'or ne son si scarsi;

e 'l viso di pietosi color' farsi,
non so se vero o falso, mi pareo:
i' che l'esca amorosa al petto avea,
qual meraviglia se di subito arsi?

Non era l'andar suo cosa mortale,
ma d'angelica forma; et le parole
sonavan altro, che pur voce humana.

Uno spirito celeste, un vivo sole
fu quel ch'i' vidi: et se non fosse or tale,
piagha per allentar d'arco non sana.

Aquí ya no son sólo símbolo de encarcelamiento, pues también describen la belleza de las respectivas damas, que son el motivo de la falta de libertad. El toscano asocia la dulzura a estos nudos (v. 2)⁴², mientras que Quevedo reitera su condición de atrapado en las redes amorosas en los vv. 2, 4 y 7, tanto que ya no espera recuperar su libertad, «porque, además, su propia alma aspira a tener a Floris como dueña»⁴³. En Petrarca, en cambio, el poeta describe la hermosura de la amada, reflexionando sobre su condición angelical, sin sentirse víctima de ella, dado que sólo refiere las apariencias físicas y morales de Laura, sin referencias a la cárcel de Amor descrita por el español.

Otra metáfora de la prisión amorosa es el yugo, que, según el *Diccionario de Autoridades*, puede tener diferentes matices. Quevedo la emplea en «¿Tú dios, tirano y ciego Amor? Primero»⁴⁴, donde «sugiere a Amor que siga el ejemplo de los villanos, que atan dos novillos a un mismo yugo y no uno, como hace el dios con el amante, unido en solitario al yugo del amor (vv. 12-14)»⁴⁵:

Si quieres coger fruto, dios verdugo,
Aprende a labrador de los villanos,
Que dos novillos uncen en un yugo.

⁴² «Che 'n mille dolci nodi gli avvolgea».

⁴³ Quevedo 2011, 253.

⁴⁴ Quevedo 2011, 141, B 327.

⁴⁵ Quevedo 2011, 141.

Este instrumento rima con «verdugo», adjetivo atribuido al dios, sugiriendo que su labor es letal para el poeta, y subrayando la consecuencia de su sometimiento a la amada y a este sentimiento. Lo mismo encontramos en Petrarca, que, en el v. 10 de «Padre del ciel, dopo i perduti giorni» (RVF 62), se dirige al Padre para que se compadezca de él tras once años bajo este «dispietato giogo», yugo despiadado, que además es más cruel con los más débiles y sometidos: «Che sopra i più soggetti è più feroce» (v. 11). Aquí el poeta sabe que el único que puede salvarlo es el Dios cristiano, mientras que Quevedo se dirige directamente al dios pagano, calificándole de «tirano y ciego» y negando su condición con epítetos rebajadores yuxtapuestos⁴⁶, maldiciéndolo por su estado de subordinación. En el soneto 79 el toscano vuelve a usar esta imagen referida al peligro, tanto que «già mai non respiro» (v. 6). En este punto ambos poetas se encuentran en la misma línea de interpretación de un sentimiento que acarrea desesperación y posible muerte, bien que con diferentes matices: Quevedo, más irreverente y airado, impreca al Amor, mientras que Petrarca pide a Dios que le ayude, reconociendo simplemente la dificultad de seguir adelante.

En la tradición filosófica y poética, el vehículo predilecto para este tipo de sentimiento fueron siempre los ojos. En «Lo que me quita en fuego me da en nieve»⁴⁷, estos entran en competición con las manos, las cuales pueden ocultarlos, como un gesto piadoso que aplaca el fuego hacia los pretendientes (vv. 9-11), aunque al mismo tiempo «puede derretir su mano de nieve, si es que ésta no hiela la hoguera de su mirada» (vv. 12-14):

Si de tus ojos el ardor tirano
le pasas por tu mano por templarle,
es gran piedad de corazón humano,

mas no de ti, que puede, al ocultarle,
– pues es de nieve – derretir tu mano,
si ya tu mano no pretende helarle.

Se ejemplifica la preocupación del tardo petrarquismo por superar la absorción de la personalidad del poeta a través del catálogo retórico de la belleza. Este gesto fue poetizado varias veces por Petrarca. En «Orso, e' non furon mai fiumi né stagni» (RVF 38), la mano es para él uno «scoglio», que puede entenderse como un acantilado o también como un velo o una

⁴⁶ Alonso Veloso (2013, 1250-1254) propuso como uno de los ejes argumentales del poemario las quejas contra el dios Amor, presentes en varios poemas de *Erato*, y con precedentes clásicos ya en los epigramas griegos, en *Amores* de Ovidio y en los *Triunfos* de Petrarca.

⁴⁷ Quevedo 2011, 61, B 306.

tapa de impureza e imperfección⁴⁸. Esto significa que todo lo que impide que la mirada llegue al enamorado es algo que estorba y que corrompe los sentimientos, en contraste con la blancura de la misma mano (v. 12), color que indicaba la nobleza y la pureza de la dama, pero que se vacía de su simbología. El poeta describe la misma dificultad en «In quel bel viso ch'i so-spiro et bramo» (RVF 257), donde la mujer se tapa la cara con una «honora-ta mano» (v. 4), para que el poeta le explique en qué está pensando; sus facultades están centradas en su rostro con «occhi desiosi et 'ntensi» (v. 2). Aquí no tenemos referencias a los ojos de la amada sino a los del amante, que mira con deseo e intensidad, tanto que despierta curiosidad en ella. Pero el poeta no puede resistir mucho sin ver aquellos ojos y llega en su ayuda la imaginación del sueño, de modo tal que la barrera ya no les molesta:

Ma la vista, privata del suo obiecto,
quasi sognando si facea far via
senza la qual è 'l suo bene imperfecto. (vv. 9-11)

Las quejas de Petrarca se extienden al velo en «Lassare il velo o per sole o per ombra» (RVF 11), donde lo considera como una especie de enemigo mortal que le priva de lo único importante de su vida, es decir, la mirada de la mujer:

Quel ch'i' piú desiava in voi m'è tolto:
sí mi governa il velo
che per mia morte, et al caldo et al gielo,
de' be' vostr'occhi il dolce lume adombra. (vv. 11-14)

En «Gentil mia donna, i' veggio» (RVF 72), en la estrofa cuarta, el poeta describe los ojos como el lugar «onde dì et notte si rinversa / il gran desio per isfogar il petto / che forma tien dal variato aspetto» (vv. 58-60), es decir, donde siempre caen lágrimas para desahogar su corazón según el aspecto de Laura, sea este dulce o áspero. Aquí la mano y el velo dañan al poeta⁴⁹, son como armas que le hieren en el pecho, usadas por la mujer, que por su volubilidad pasa a estar un poco menos idealizada. En los poemas italianos que acabamos de ver falta la comparación de la mirada a un fuego que abrasa todo lo que toca, como si fuera una especie de poder extraordinario de una persona que ya no es humana, sino en cierta medida divinizada⁵⁰. Otro aspecto ausente es la piedad. En Petrarca, el uso de una

⁴⁸ Véase la antigua acepción de «scogliá», presente también en Dante, como según el *Vocabolario Treccani*.

⁴⁹ «Torto mi fece» (v. 55) se puede entender como “me hizo daño, me ofendió”.

⁵⁰ Esta característica fue poetizada sólo en un soneto, el 9 del *Canzoniere*, «Quando 'l pianeta che distingue l'ore», donde en los vv. 10-14 dice que «così costei, ch'è tra

barrera delante de los ojos no sirve de ayuda al amante, sino que le causa más dolor, sea físico o moral. Además, esto hace que empiece a reflexionar sobre su estado, empujado también por la curiosidad de Laura. Esta divinización sigue en «La lumbre, que murió de convencida»⁵¹, donde la protagonista Aminta vuelve a encender una bujía con un soplo milagroso, semejante a un beso:

Tú, que la diste muerte, ya piadosa
de tu rigor, con ademán travieso
la restituyes vida más hermosa.

Resuscitola un soplo tuyo impreso
en humo, que tu boca es milagrosa
aura que nace con facción de beso. (vv. 9-14)

Como señalaron Rey y Alonso, «la imagen de la dama capaz de quitar y dar vida recuerda al gesto de Dios, cuando espira su soplo sobre el primer hombre para infundirle vida»⁵². En Petrarca, las palabras que salen de la boca son un aura que le permite reconfortarse; son vivificantes por su dulzura, serenidad y prudencia:

L'aura soave che dal chiaro viso
move col suon de le parole accorte
per far dolce sereno ovunque spira,
quasi uno spirto gentil di paradiso
sempre in quell'aere par che mi conforte,
sí che 'l cor lasso altrove non respira. (RVF 109, vv. 9-14)

Además, esta fuerza arrastra por su «espíritu gentil de paraíso», tanto que infunde serenidad en cualquier sitio en el que sopla. Las dos mujeres están así en el mismo nivel celestial, como creadora para Quevedo y como espíritu perfecto que vive cerca de Dios para Petrarca. En ambos casos, ella es el demiurgo, capaz de dar y quitar vida en la versión española y espíritu confortador en la italiana. Se juntan así dos aspectos que conviven en la visión cristiana del Creador: de un lado, es el punto de partida y llegada de todo ser viviente; del otro, a través de la Encarnación y Pasión de Cristo, nos proporciona consuelo supremo y definitivo.

le donne un sole, / in me movendo de' begli occhi i rai / cria d'amor pensieri, atti et parole; / ma come ch'ella gli governi o volga, / primavera per me pur non è mai». Los rayos aquí no tienen ninguna connotación sensible, sino que generan en el poeta pensamiento, obras y palabras amorosas. Sin embargo, aunque los ojos de Laura tienen en él estos efectos, la primavera nunca llega a su corazón. No son tan poderosos, porque mejor sería estar juntos.

⁵¹ Quevedo 2011, 73, B 309.

⁵² Quevedo 2011, 74.

La mirada de la mujer es otra causa de muerte. En «No lo entendéis, mis ojos, que ese cebo»⁵³, él mismo se reconoce culpable por ponerse libremente en peligro y perder la libertad de su alma. Los destinatarios del poema son los mismos ojos, como podemos ver en «Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro» (RVF 14). Aquí en los primeros dos versos se repite la lamentación por su condición de peligrosos, mientras se dirigen «nel bel viso di quella che v'à morti» (v. 2). De hecho, el único elemento que le puede impedir pensar en Laura es la misma muerte, aunque reconoce que, siendo sus ojos menos perfectos que sus pensamientos y menos poderosos, cualquier otro obstáculo podría impedirselo. Sin embargo, morir es la única solución: «breve conforto a sí lungo martirio» (v. 14). La misma reflexión de «muerte disfrazada» (v. 2) aparece en «Questa humil fera, un cor di tigre o d'orsa» (RVF 152), donde en los vv. 7-8 leemos que «per quel ch'io sento al cor girar fra le vene / dolce veneno, Amor, mia vita è corsa», es decir, que, según lo que él juzga de ese dulce veneno que siente ir de las venas al corazón, su vida se ha acabado, porque «ben pò nulla chi non pò morire» (v. 14): quien no puede morir puede hacer bien poco contra la fuerza del Amor. Esta experiencia es mortal también en el poema 207, «Ben mi credea passar mio tempo ormai», como el poeta explica en los vv. 40-41: «Di mia morte mi pascio, et vivo in fiamme: / stranio cibo, et mirabil salamandra», refiriéndose al mismo tiempo a la mirada como fuente de calor y fuego, pero insistiendo en el deseo de fallecer y en el hecho de perseguir un ideal fatal. También en Quevedo vemos una transposición que podríamos calificar de culinaria, cuando afirma que «ese cebo, / que os alimenta es muerte disfrazada» (vv. 1-2), como si esa visión fuera el mismo sustento del enamorado, que no necesita más comida que la que pasa por los ojos; esa es la única fuente de fuerza vital, como puede ser una vianda. No se limita a esto, sino que reitera la idea en el v. 4⁵⁴, donde subraya su función esencial refiriéndose también al agua, uno de los cuatro elementos fundamentales que forman el mundo y sobre todo el físico de todo hombre. Sin embargo, el amante reconoce que su deseo no es sano, sino que es «sed enferma», una pasión ardiente por la dama. Quevedo describe así el mal de amor, sin apartarse mucho del toscano.

Esta situación de sufrimiento lleva al amante a preguntarse sobre la valentía y corrección del dios Amor. El español, en «¡Mucho del valeroso

⁵³ Quevedo 2011, 187, B 340. Schwartz subraya que «Quevedo contamina esta imagen con la figura del *dolce cibo* que emana de los ojos de la amada, único alimento del enamorado, en su soneto 340, que recuerda el primer cuarteto del CXCI de Petrarca: “Pasco la mente d'un sí nobile cibo, / Ch'ambrosia e nectar non invidia a Giove; / Che sol mirando oblio ne l'aima piove / D'ogni altro dolce, e Lethe al fondo vivo”» (1992, 30-31).

⁵⁴ «Con sed enferma, porfiado, bebo».

y esforzado»⁵⁵, le cuestiona directamente a él, imprecándole, porque «demuestra su valentía con un amante ya rendido y que podría recriminarle por las penas ocasionadas (vv. 1-4)»⁵⁶. Pero peor se portó en el soneto 3 de Petrarca⁵⁷, donde le ataca aún estando «del tutto disarmato» (v. 9), sin esperar que los dos contrincantes estuviesen a la par, lo que conduce a la voz poética a afirmar:

però al mio parer non li fu honore
ferir me de saetta in quello stato,
a voi armata non mostrar pur l'arco. (vv. 12-14)

Ese dios no tiene honor, también porque se escondió hasta de la amada, aunque ella sí que estaba armada. En este poema Petrarca está decepcionado por el comportamiento innoble de la divinidad, pero sin atacarle. En cambio, Quevedo lo insulta y desafía⁵⁸, subrayando en el terceto final «la inutilidad de acrecentar el amor que siente quien ya ha muerto por su causa (vv. 12-14)»⁵⁹. Además este dios es también cruel y arbitrario, desmesurado en sus acciones. La percepción de los aspectos negativos de este sentimiento se percibe más en el español, donde dialoga con él pero sin recibir, ni admitir, respuestas.

Una contraposición típicamente petrarquista es la de hielo-fuego, elementos que remiten, respectivamente, a la amada y al amante. En «Mai non vo' più cantar com'io soleva» (RVF 105), los últimos dos versos introducen al mismo tiempo la idea creadora y destructora de la amada, «chi mi fa morto et vivo, / chi 'n punto m'agghiaccia et mi riscalda» (vv. 89-90), con un paralelismo entre los dos versos. Más adelante, en «D'un bel chiaro polito et vivo ghiaccio» (RVF 202), el primer cuarteto describe la contradicción de la dama, que es claro, limpio y vivo hielo, pero hace que mueva «la fiamma che m'incende et strugge» (v. 2), presentando así una paradoja: algo frío crea algo caliente que persigue el poeta y que le deshace:

D'un bel chiaro polito et vivo ghiaccio
move la fiamma che m'incende et strugge,
et sí le vene e 'l cor m'asciuga et sugge
che 'nvisibilemente i' mi disfaccio. (vv. 1-4)

⁵⁵ Quevedo 2011, 191, B 341. Pozuelo (1979, 109) estudió la desautomatización del *topos* de Cupido como mediador ideal entre dama y amante en este soneto.

⁵⁶ Quevedo 2011, 191.

⁵⁷ «Era 'l giorno ch'al sol si scholoraro».

⁵⁸ «Con otro de tu igual quisiera verte» (v. 9).

⁵⁹ Quevedo 2011, 191.

La rima «ghiaccio/disfaccio» podría sugerir también una tenue semejanza entre los dos enamorados, dado que es el hielo que se deshace, se derrite en contacto con una fuente de calor. Encontramos lo mismo en «Hermosísimo invierno de mi vida»⁶⁰, pero referido a Flora, que se parece a una zona esteparia, identificándola con la región de Scitia (v. 9) y un volcán, el Etna (v. 11), «que ardientes nieves atesora», subrayando aún más esta paradoja a través del oxímoron. La comparación final con el vidrio cierra esta contraposición: del fuego nace algo frío, así como de la pasión amorosa puede seguir existiendo una mujer glacial, quitando la simbología de pureza y transparencia del cristal e insistiendo en la femenina falta de empatía. Sin embargo, la misma contradicción se puede encontrar también en Petrarca, en el soneto 134⁶¹, donde el poeta afirma que «et ardo, et son ghiaccio» (v. 2), porque «pace non trovo»; está buscando paz para su espíritu, pero su condición de rechazado ya no le permite reconocer su naturaleza, no sabe si es hielo o fuego, vuela y cae, llora y ríe. En la descripción parece loco de amor, desesperado por estar en la prisión de amor. En cambio, en Quevedo, quien se encuentra en la cárcel de esta antítesis es la misma mujer.

Junto a la frialdad de la dama, otra característica petrarquista es la soberbia, presente, por ejemplo, en el soneto 45 «Il mio adversario in cui veder solete». Aquí, el poeta le describe como «aspra et superba» (v. 11), mientras mira su reflejo en el espejo, actitud que le recuerda al mito de Narciso, con quien podría compartir la suerte infausta, aunque la hierba es indigna de producir y hospedar una flor tan bella como ella si se transformara como él:

Certo, se vi rimembra Narcisso,
questo et quel corso ad un termino vanno,
benché di sí bel fior sia indegna l'erba. (vv. 12-14)

No obstante la actitud altiva de la dama, Petrarca la alaba por su hermosa y teme por ella. Quevedo describe, en cambio, a una mujer mayor que contempla su pasado, encontrando la doble razón de su soledad: de un lado, por despreciar toda posibilidad de relación amorosa; por otro, son los mismos pretendientes quienes la desprecian porque su hermosura está ya ajada:

Cuando tuvo, Floralba, tu hermosa
Cuantos ojos te vieron, en cadena,
Con presunción de honestidad ajena,
Los despreció, soberbia, tu locura. (vv. 1-4)

⁶⁰ Quevedo 2011, 145, B 328.

⁶¹ «Pace non trovo, et non ò da far guerra».

[...]

Mueres doncella y no de virtuosa,
Sino de presumida y despreciada:
Esto eres vieja, esotro fuiste hermosa. (vv. 12-14)

En este poema⁶², el autor no alaba a la mujer, sino que le recrimina su altanería y le explica que lo que ha hecho en su juventud ha sido una locura (v. 4). El verso final presenta el contraste entre viejo y hermoso, siendo, para la época, dos conceptos antitéticos, como a menudo Quevedo satirizó la mujer vieja. Sin embargo, cada etapa ha sido juzgada negativamente por él: ahora es una vieja despreciada, y antes fue una hermosa presumida. Este concepto se recalca en las palabras que riman, «virtuosa/hermosa», calificando su belleza por la falta de virtud. La reflexión del español se extiende así a lo largo de toda la vida de la mujer, no solamente al momento de su florecimiento, como vimos en el toscano.

Al final de esta sección primera, en el idilio «¿Aguardas por ventura»⁶³, el autor advierte a la dama que su hermosura va a marchitarse pronto, recordando que el tiempo se lo lleva todo, codicioso y ladrón:

¿Aguardas por ventura,
discreta y deliciosa Casilina,
a que la edad madura
y el tiempo codicioso que camina,
roben, groseros siempre en sus agravios,
oro a tus trenzas, perlas a tus labios? (vv. 1-6)

Denominaciones similares se encuentran en el v. 142 del *Triunfo de Tiempo* de Petrarca, donde leemos:

Tutto vince e ritoglie il Tempo avaro;
chiamasi Fama ed è morir secondo,
né più che contra 'l primo è alcun riparo. (vv. 142-144)

⁶² Quevedo 2011, 181-184, B 338. De Armas se centra en la imagen tópica del espejo como enemigo del amante porque la mujer está ocupada en contemplar su reflejo y no a su admirador, tomando como punto de partida el primer terceto del soneto 45 de Petrarca: «Ma s'io v'era con saldi chiovi fisso, / non deuea specchio farvi per mio danno, / a voi stessa piacendo, aspra et superba» (vv. 9-11) (2004, 97-98).

⁶³ Quevedo 2011, 205-206, B 384. Aquí, según Smith (1987, 59-60), la visualización visiva es funcional y exhortativa. Además, la futura deformidad es ya visible, aspecto que ayuda el argumento de la presente utilidad esencial a la filosofía del *carpe diem*. Esto, a su vez, lleva al mismo vigor de la argumentación requerida para ganar la benevolencia de la dama enamorada así como para ganar la confianza del príncipe en los asuntos públicos.

El tiempo lo vence todo, incluso la fama, de modo que el hombre muere dos veces. En Quevedo, los términos son peyorativos porque aluden al ámbito del robo, considerándolo como un elemento desleal, que no pide, sino que hurta de manera descortés. En el toscano, en cambio, se afirma simplemente que gana las cosas, también los aspectos inmateriales, como puede ser la fama, mientras que el español habla de la belleza como algo muy concreto, citando el cabello y la boca. Para Petrarca, el tiempo se asocia directamente a la muerte, mientras que Quevedo está preocupado por la vejez como presagio y anticipación del final.

El mismo presentimiento mortal se lee en la estrofa final del idilio segundo «¿Cómo pudiera ser hecho piadoso»⁶⁴:

La muerte, que la humana gloria ultraja,
le venere hasta tanto que le vea
blanco ya, del color de la mortaja.
Y cuando edad antigua le posea
y de la postrera nieve le corone,
por lo hermoso que ha sido, le perdone. (vv. 55-60)

Aquí su belleza debe ser respetada también en el momento del tránsito, como señal de respeto hacia su hermosura. La misma descripción de la muerte aparece en los vv. 79-85 del *Triunfo de la muerte*, pero amplificada:

Ivi eran quei che fur detti felici,
pontefici, regnanti, imperadori:
or son ignudi, miseri e mendici.
U' sono or le ricchezze? u' son gli onori?
e le gemme e gli scettri e le corone,
e le mitre e i purpurei colori?
Miser chi speme in cosa mortal pone!

Otra vez, despoja la fama y los honores, identificados con objetos materiales como las piedras y las coronas, símbolos del poder⁶⁵. Pobre es quien pone sus esperanzas en las cosas mortales. Lo único que debe respetar es la hermosura de Laura, en una expresión similar a la del idilio quevedesco:

Pallida no ma piú che neve bianca
che senza venti in un bel colle fiocchi,
parea posar come persona stanca:

⁶⁴ Quevedo 2011, 213-214, B 385.

⁶⁵ Una exhortación contra la precariedad del poder frente al curso del tiempo se encuentra en los vv. 21-22 de «Tiempo que todo lo mudas» (Quevedo 2011, 283-285, B 422): «tú, que de monarcas grandes / llevas los pies en las frentes».

[...]

morte bella pareo nel suo bel viso. (vv. 166-172)

La blancura se asocia a la palidez de Laura mientras está muriendo, cuya virtud es tanta que se parece a la nieve que cae en las colinas sin viento, es decir, sin que haya movimiento y confusión. Su belleza se mantiene hasta el último momento, cuando, mirándole el rostro, hasta la muerte parece algo bonito. En Quevedo, el blanco y la nieve se asocian simplemente a la vejez, que, como ya vimos, es el avance del fallecimiento, pero siempre asociado a rasgos físicos que servían para definir la gracia de la dama, es decir, el cabello, y no tanto la cara, como en el poema de Petrarca.

3.4. LA POESÍA AMOROSA: «CANTA SOLA A LISI»

Hemos visto hasta aquí, en la sección primera de *Erato*, un apreciable número de poemas de Quevedo que contienen reminiscencias concretas de versos de Petrarca, los cuales, por lo general, recibieron una elaboración original que los aleja apreciablemente del modelo. En lo que sigue nos ocuparemos de la incidencia del *Canzoniere* en la sección autónoma *Canta sola a Lisi*.

Esta segunda sección de la musa amorosa ha suscitado discusiones entre los estudiosos en lo que atañe a su configuración general y su sentido. A pesar de las diferencias que ya se han señalado, los dos cancioneros tienen en común varias características. La primera es su estructura cerrada, apoyada también por una coherencia de contenido y de metáforas que ayudan a mantener la atención del lector sobre el hecho amoroso, que se encuentra aislado de los condicionantes sociales que en la poesía cortés eran centrales. Esta misma herencia se puede notar en esa dinámica típica del enamoramiento de raigambre cortés donde el objeto externo pasa al interior del poeta/enamorado, donde la visión de la dama produce estados psicológicos confluyentes en la desesperación o en la reflexión ética, transformando la poesía erótica en un espacio del yo con contradicciones y pulsiones, como subrayó Santagata⁶⁶. El primer soneto de ambas colecciones tiene varios puntos comunes. Ambos se centran en la figura del hablante y en la triste situación actual debida a la caída, describiendo el poeta amante que llora, pero Quevedo inserta el tema cristiano del remordimiento, ausente en Petrarca, asociándolo a su vez a un cambio de estado. De la misma manera, el primer soneto de *Canta sola a Lisi* tiene rasgos del segundo soneto del *Canzoniere*. Aquí se pueden notar embates del amor como en la

⁶⁶ Santagata 1999, 258.

batalla, un enamoramiento nefasto que marca un antes y un después en la vida del poeta. En cambio, Quevedo inserta la superioridad de la amada típica de la poesía de tradición cortés, donde el amante se atribuye los deberes propios del vasallo con el señor. Esto lleva a una falta de libertad que se resume en un sentimiento de pérdida y de llanto.

Dejando aparte el cancionero *Desengaño de amor en rimas*, dedicado por Soto de Rojas a una amada llamada Fénix y publicado en 1623, así como el ingenioso volumen paródico de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, que Lope de Vega llevó a la imprenta en 1634, puede decirse que Quevedo fue el único poeta español del Siglo de Oro que se acercó de modo visible a la estructura del *Canzoniere*, pues ni Garcilaso ni Herrera, pese a la opinión de algunos críticos, llegaron a hacerlo. Hecha esta afirmación, es preciso recordar las considerables diferencias entre Petrarca y Quevedo en tres aspectos determinantes:

1. El yo del *Canzoniere* es, entre otras facetas, un narrador que reflexiona sobre sus versos y el destino que recibirán. Este elemento autorreferencial no tiene equivalente en *Canta sola a Lisi*.
2. El *Canzoniere* tiene un sentido religioso perceptible explícitamente en varios poemas, al principio, en el medio y al final. *Canta sola a Lisi* es un poemario dedicado estrictamente a glorificar el amor puramente humano del protagonista. En su espíritu, está más cerca de las secuencias poéticas a una dama de la época clásica o de la Inglaterra barroca que del libro de Petrarca.
3. El *Canzoniere*, además de sus poemas amorosos y religiosos, tiene otros dedicados a asuntos políticos, morales o de elogio de personajes reales. También este aspecto falta en Quevedo.

El soneto «Crespas hebras sin ley desenlazadas»⁶⁷ sigue las pautas descriptivas de la mujer de «Quel sempre acerbo et honorato giorno» (RVF 157):

Crespas hebras sin ley desenlazadas,
que un tiempo tuvo entre las manos Midas;
en nieve estrellas negras encendidas
y cortésmente en paz de ella guardadas.

Rosas a abril y mayo anticipadas,
de la injuria del tiempo defendidas;
auroras en las risas amanecidas,
con la avaricia del clavel guardadas. (vv. 1-8)

Lisi se presenta con el cabello dorado, suelto y desordenado; los ojos negros, enmarcados por un rostro blanco; las mejillas, sonrosadas y eternamente

⁶⁷ Quevedo 2013, 25-27, B 443.

juveniles; una sonrisa recatada en sus labios. La descripción abre el poema, permitiendo al lector la creación en su mente de una figura concreta, en un retrato “no usual” según el epígrafe, aunque la conclusión lo inserta en la tradición: ella es una esfera racional que ilumina el mundo, donde cuanto ella mira se enamora y muere de amor:

Esfera es racional que ilustra el suelo,
en donde reina Amor cuanto ella mira,
y en donde vive Amor cuanto ella mata. (vv. 12-14)

Petrarca, en cambio, empieza la composición con una reflexión sobre el pasado, recordando el día en que la vio por primera vez, pero con un sentimiento de amargura, afirmando que fue a la vez «acerbo et honorato» (v. 1), amargo y honrado. Al mismo tiempo, duda si ella «mortal donna o diva / fosse che 'l ciel rasserena attorno» (vv. 7-8), no sabe si ella es mortal o divina, dado que ilumina todo lo que le rodea. Para que este mensaje quede más claro, la describe de la siguiente manera:

La testa or fino, et calda neve il volto,
hebeno i cigli, et gli occhi eran due stelle,
onde Amor l'arco non tendeva in fallo;
perle et rose vermiglie, ove l'accolto
dolor formava ardenti voci et belle;
fiamma i sospir', le lagrime cristallo. (vv. 9-14)

Laura tiene el pelo rubio, rostro blanco que transmite calor, cejas negras, ojos luminosos como dos estrellas, labios rojos y dientes blancos, que transmiten una voz caliente y bella. Los dos últimos versos introducen el mal de amor, el dolor que crea suspiros y lágrimas de cristal. Quevedo no describe nada de esto: no hay referencias al momento del encuentro ni al sufrimiento de la amada. Su descripción respeta los estereotipos de belleza petrarquista, pero quien padece aquí es el amante. Frente a la visión piadosa y recatada de la dama, Lisi se muestra soberbia, queriendo ser la soberana de los ojos pretendientes para rendir y encarcelar sus libertades:

Vivos planetas de animado cielo,
por quien a ser monarca Lisi aspira
de libertades que en sus luces ata. (vv. 9-11)

Quevedo mantiene los tópicos rasgos físicos, pero modifica la relación de la mujer con los enamorados: es despiadada con ellos, no sufre, sino que desea dominarlos, transformándose así en una especie de dios Amor⁶⁸.

⁶⁸ Baumann afirma que los primeros ocho versos de este soneto de Quevedo son un ejemplo de la descripción de la “avaricia” de la amada (2019, 107).

Esta belleza es tan arrebatadora que el mismo jefe de los dioses del Olimpo cae bajo sus encantos. En «La donna che 'l mio cor nel viso porta» (RVF 111), su celestial y maravilloso aspecto hace que él pierda su arma, y su ira se aplaque:

Tosto che del mio stato fussi accorta,
a me si volse in sí novo colore
ch'avrebbe a Giove nel maggior furore
tolto l'arme di mano, et l'ira morta. (vv. 5-8)

Esta hipérbole le sirve a Petrarca para ensalzar la hermosura descrita, porque, si un dios poderoso no puede resistir, él tampoco puede rendirse a tanta fascinación, que, por hechizar a Júpiter, también tiene algo de sobrehumano. El mismo dios rendido fue poetizado por Quevedo en «¿Temes, ¡oh Lisi!, a Júpiter Tonante»⁶⁹, donde el autor pregunta a la mujer por qué teme a una divinidad que se rinde ante ella:

¿Temes, ¡oh Lisi!, a Júpiter Tonante
y, pálido, tu sol sus llamas mira,
cuando Jove del ceño de tu ira
tiembla vencido y se querella amante? (vv. 1-4)

En el soneto «En breve cárcel traigo aprisionado»⁷⁰, Quevedo sigue hablando de un retrato, pero aquí ofrece una suerte de metáfora catacrética de la mujer como objeto precioso, amplificando los tercetos de «Quel sempre acerbo et honorato giorno» (RVF 157) y omitiendo los cuartetos:

En breve cárcel traigo aprisionado,
con toda su familia de oro ardiente
el cerco de la luz resplandeciente,
y grande imperio del amor cerrado.

Quel sempre acerbo et honorato giorno
mandò sí al cor l' imagine sua viva
che 'ngegno o stil non fia mai che 'l descriva,
ma spesso a lui co la memoria torno.

Traigo el campo que pacen estrellado
las fieras altas de la piel luciente,
y a escondidas del cielo y del Oriente,
día de luz y parto mejorado.

L'atto d'ogni gentil pietate adorno,
e 'l dolce amaro lamentar ch' 'i' udiva,
facean dubbiar, se mortal donna o diva
fosse che 'l ciel rasserena in torno.

Traigo todas las Indias en mi mano,
perlas que en un diamante por rubíes
pronuncian con desdén sonoro hiel;

La testa or fino, et calda neve il volto,
hebena i cigli, et gli occhi eran due stelle,
onde Amor l'arco non tendeva in fallo;

y razonan tal vez fuego tirano,
relámpagos de risa carmesés,
auroras, gala y presunción del cielo.

perle et rose vermiglie, ove l'accolto
dolor formava ardenti voci et belle;
fiamma i sospir', le lagrime cristallo.

⁶⁹ Quevedo 2013, 61, B 453.

⁷⁰ Quevedo 2013, 99-101, B 465.

Otro *topos* que merece atención es el del anillo, que alude a la brevedad y a la concentración dentro de un pequeño lugar. Se pueden asimismo notar los motivos reiterados a lo largo del ciclo de poemas, cuales son el rechazo de Lisi, la subordinación del amante con respecto a la amada y la interiorización del dolor del amante rechazado. Según Cook y Warkentin⁷¹, a partir de aquí el punto focal de *Canta sola a Lisi* ya no es la mujer amada, sino el yo lírico, aspecto que se puede encontrar en el mismo poema de Petrarca. En particular, los dos estudiosos subrayan que ambos sonetos presentan el conflicto en el alma del poeta en términos de tensión ética resultante de la tradición amorosa medieval, pero sin resolver el problema ético, centrándose en cambio en una introspección del yo lírico.

Como han sugerido Rey y Alonso, los tercetos finales de «Los que ciegos me ven de haber llorado» (B 444) evocan pasajes de la balada «Quel foco ch'i' pensai che fosse spento» (RVF 55)⁷²:

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. (vv. 9-14)

Vuelve la imagen de las lágrimas del poeta como ríos que fluyen y que no apagan el incendio de la pasión y, pese a ser elementos contrarios, agua y fuego se han aliado contra él para matarle en vez de anularse. Sigue llorando, pero no por esto deja de amar. En la versión italiana, Petrarca se pregunta qué tipo de fuego no pueden apagar las olas generadas por estos ojos tristes que siguen creándolas:

Qual foco non avrian già spento et morto
l'onde che gli occhi tristi veran sempre?
Amor, avegna mi sia tardi accorto,
vol che tra duo contrari mi distempre;
et tende lacci in sì diverse tempre,
che quand'ò piú speranza che 'l cor n'ësca,
allor piú bel viso mi rinvesca. (vv. 11-17)

Aquí el amor personificado, al que apostrofa, quiere que el poeta se consuma y languidezca entre los dos contrarios, transformándose bajo diferentes apariencias para involucrarle en otro rostro hermoso, reavivando la llama

⁷¹ Cook - Warkentin 1980, 26.

⁷² Quevedo 2013, 30.

amorosa y al mismo tiempo perpetrando los sufrimientos y el llanto del enamorado⁷³. Los elementos se unen en el desconuelo en ambos poemas: si el toscano afirma «che 'l duol per gli occhi si distille / dal cor, ch' à seco le faville et l' esca» (vv. 8-9), Quevedo se siente orgulloso de no verse «en centellas repartidos» (v. 7), no obstante las lágrimas vertidas. La única misión de agua y fuego es, en realidad, la prolongación del dolor del amante, y, siendo dos de los fundamentos que componen el cosmos, podría añadirse que éste también tiene el único fin de no mitigar las penas de amor del poeta.

En «¿Cómo es tan largo en mí dolor tan fuerte»⁷⁴, el amante quevediano se debate entre la expresión de la razón de su sufrimiento y el silencio, preguntándose cómo comunicar sus sentimientos sin palabras, aunque sus lágrimas ya son bastante elocuentes⁷⁵. Concluye, además, que «la boca de éste profiere suspiros que son indicio de su dolor, del mismo modo que los ojos “hablan” con llanto (vv. 12-14)»⁷⁶:

Suspiros, del dolor mudos despojos,
también la boca a razonar aprende,
como con llanto y sin hablar los ojos.

La misma sinécdoque se encuentra en «Pace non trovo, et non ó da far guerra» (RVF 134), donde en el v. 9 leemos «Veggio senza occhi, et non ó lingua et grido», en una antítesis y paradoja que amplifica la intensidad de su dolor, tanta que logra gritar, aunque no tiene lengua, porque ya hablan de por sí porque llora. En «— Che fai, alma? che pensi? avrem mai pace?» (RVF 150), se pone en escena un diálogo ficticio entre el alma del poeta y sus ojos:

⁷³ Fernández Mosquera subraya que la llama tiene la misma función del fuego, pero se utiliza sobre todo refiriéndose a la mirada de la amada que enciende la pasión del poeta y castiga al amante, así como ilumina el peregrinar del enamorado. En algunos casos, al amante acaba abrasado por la llama de su amor y se convierte en cenizas, como en el tercer idilio (1999, 114-115).

⁷⁴ Quevedo 2013, 53, B 451.

⁷⁵ Cabello Porras subraya que la agudeza por ponderación de la dificultad se manifiesta en la necesidad de hablar contrapuesta al imperativo de callar, así como en la imposibilidad de expresarse a través de la palabra contrapuesta a la expresión a partir de las lágrimas (1981, 21). Mizzi, a su vez, afirma que en este soneto el poeta considera el silencio un deber del amante el amor cortés. Además, la voz poética no se enzarza en un diálogo con Lisi, así que resulta evidente que esta composición se está alejando de la poesía cancioneril (2008, 42-43). Para Olivares, aquí se encuentra la paradoja donde el amor virtuoso es la causa del dolor del amor cortés (1983, 9-10).

⁷⁶ Quevedo 2013, 53.

— Talor tace la lingua, e 'l cor si lagna
Ad alta voce, e 'n vista asciutta et lieta,
piange dove mirando altri nol vede. (vv. 9-11)

A veces, la lengua calla y el corazón se lamenta en voz alta y llora donde los otros, aunque miren, no lo vean. El dolor es tan profundo que se oyen los gemidos del corazón, adonde nadie llega. Por esto, de sus ojos ya no salen lágrimas, «ch'a gran speranza huom misero non crede» (v. 14), pues se siente un hombre mísero. En ambos poemas, las demostraciones de la pena de amor son tan evidentes que las lágrimas y los suspiros hablan por los enamorados, amplificando este concepto por medio de paradojas y sinécdoques, que poco pueden para describir los largos y pesados padecimientos que tuvieron que sufrir durante décadas, aunque en Quevedo esto sea solamente una dramatización o imitación de tópicos literarios.

Rey y Alonso advierten que, en el soneto «En este incendio hermoso que, partido»⁷⁷, el poeta adopta la metonimia del sepulcro como muerte y metáfora de la dama cruel, recurso que encontramos ya en «Io non fu' d'amar voi lassato unquancho» (RVF 82), en los vv. 5-8:

Et voglio anzi un sepolcro bello et biancho,
che 'l vostro nome a mio danno si scriva,
in alcun marmo, ove di spirito priva
sia la mia carne che pò star seco ancho.

Petrarca pide que, una vez muerto, se le entierre en un sepulcro sin mencionar a la mujer como causa de su fallecimiento, en un lugar donde su carne puede seguir estando sin espíritu. Eso significa que el poeta no quiere dejarse morir por causa de su pasión amorosa y los rigores de Laura. Quevedo da un paso más, transformando «a la dama en su propio sepulcro, que, por otra parte, no aloja el cuerpo sino su entendimiento»⁷⁸:

Debajo de esta piedra endurecida,
en quien mi afecto está fortificado
y quedó mi esperanza convertida,
yace mi entendimiento fulminado.
Si es su inscripción mi congojosa vida,
dentro del cielo viva sepultado. (vv. 9-14)

Los vv. 9 y 11 se pueden ver en paralelo: su esperanza se ha convertido en una piedra dura, que es la misma dama, subrayando otra vez la falta de

⁷⁷ Quevedo 2013, 89, B 462.

⁷⁸ Quevedo 2013, 89.

piEDAD de ella. Es un hombre desesperado, consciente de no poder vencer el desdén de Lisi, tanto que su razón ha sufrido los mismos enojos⁷⁹. Su vida es aún más angustiada porque es inscripción de una tumba, pero no le importa porque vive dentro de ella, es parte integrante de su cuerpo y su pensamiento. El amante pierde su identidad para poder estar con ella, y convertirse en parte de ella misma. Sin embargo, en el primer terceto se nota que el amor ha sobrevivido más allá de la muerte, siguiendo la descripción del primer cuarteto, donde exaltaba a Lisi hasta ámbitos ultraterrenos. De esta manera, Quevedo supera a los petrarquistas dando un salto retórico donde resulta una catacrexis, como recuerda Mizzi⁸⁰.

Otra evocación petrarquista se encuentra en «Ya tituló al verano ronca seña»⁸¹, donde Quevedo alude al mito de Progne para describir el contraste entre la primavera y el dolor del amante:

Ya tituló al verano ronca seña,
vuela la grulla en letra y con las alas
escribe el viento, y en parleras galas
Progne cantora su dolor desdeña. (vv. 1-4)

[...]

Yo sólo, ¡oh Lisi!, a pena destinado,
y en encendido invierno l'alma mía,
ardo en la nieve y yélome abrasado. (vv. 12-14)

La primera estrofa describe la llegada de la primavera a través del canto y el vuelo de ciertas aves, entre ellas la golondrina⁸², especie en la que fue transformada Progne, según cuenta Ovidio en las *Metamorfosis*⁸³. Aquí figura pintada mientras canta, pese a su sufrimiento, como si esto no fuese una buena razón para dejar de anunciar el cambio de la estación fría a un clima más templado y agradable. En el último terceto, vemos que, a pesar de ello, «el alma del amante sigue sufriendo el rigor invernal: arde en pasión amorosa, pero se hiela con el desdén»⁸⁴. Petrarca usa el mismo mito en «Zephirus torna, e 'l bel tempo rimena» (RVF 310):

⁷⁹ «Fulminar: en el sentido literal vale arrojar y lanzar rayos, y metafóricamente significa expresar enojos y ejecutar rigores» (*Aut.*).

⁸⁰ Mizzi 2008, 86.

⁸¹ Quevedo 2013, 103, B 466.

⁸² Fernández Mosquera subraya que la golondrina, o la paloma, pertenece a la tradición petrarquista y la simbología bíblica. En particular, ejemplifica las inocentes ofrendas a la amada en la poesía profana y la dama misma (1997).

⁸³ Véase el libro 6, 412-674.

⁸⁴ Quevedo 2013, 103.

Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena,
e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia,
et garrir Progne et pianger Philomena,
et primavera candida et vermiglia.

Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena;
Giove s'allegra di mirar sua figlia;
l'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena;
ogni animal d'amar si riconsiglia. (vv. 1-8)

El toscano presenta a Filomena junto a Progne, otra mujer transformada, en este caso en un ruiseñor, creando un paralelismo entre las dos figuras: la primera llora, pero la segunda canta, como si aquí tampoco le importara su triste situación. La descripción de los elementos personificados de la naturaleza que se están serenando (vv. 5-6) lleva a todos los animales a buscar el amor, porque todo está lleno de amor (vv. 7-8). Además, la alusión doble a Venus, hija de Júpiter (v. 6), diosa de la primavera y a la vez de la sensualidad, hace que la asociación se fortalezca. Pero esto no sirve de consuelo para el poeta, porque fue justo en primavera cuando se enamoró de Laura, y en el mismo periodo del año falleció⁸⁵. Esto le produce un recuerdo agri dulce, y el frío del invierno sigue en su corazón a causa de estos padecimientos, aunque las temperaturas permitan el deshielo y la floración:

Ma per me, lasso, tornano i piú gravi
sospiri, che del cor profondo tragge
quella ch'al ciel se ne portò le chiavi. (vv. 9-11)

Los dos poemas tienen en común también el contraste entre la primavera que fluye alrededor del amante y el dolor de los sentimientos. Sin embargo, Quevedo utiliza la conciliación de opuestos para «explicar la falta de correspondencia con esa naturaleza que los alterna, mientras Petrarca describe una naturaleza propia»⁸⁶. Volviendo al español, vemos que en su caso contrapone a la pasión amorosa del amante el frío desdén de la amada, causa del sufrimiento, no por su ausencia, sino por su presencia y actitud despectiva. El invierno está en su corazón, que ya no tiene sentimientos hacia el poeta, que podría padecer su mismo destino, como leemos en el epígrafe: «Goza el campo de primavera templada, y no el corazón enamorado».

⁸⁵ Fernández Mosquera (1999, 121-122) subraya que la primavera es metáfora de la belleza de la amada, utilizada en una descripción encomiástica en las comparaciones. Puede ser también símbolo del amor del enamorado, significando así un paso adelante en la poética de Quevedo con respecto a la tradición petrarquista, donde es la estación propia del amor. En Quevedo, se identifica con el propio sentimiento amoroso.

⁸⁶ Candelas 2007, 92.

La misma imagen fue descrita en «L'aere gravato, et l'importuna nebbia» (RVF 66):

Ma, lasso, a me non val fiorir de valli,
anzi piango al sereno et a la pioggia
et a' gelati er a' soavi venti:
ch'allor fia un dí madonna senza 'l ghiaccio
dentro, et di for senza l'usata nebbia,
ch'i' vedrò secco il mare, e' laghi, e i fiumi. (vv. 19-24)

[...]

Et nel bel petto l'indurato ghiaccio
Che tra del mio sí dolorosi venti. (vv. 29-30)

El toscano hiperboliza la dureza e insensibilidad de la dama afirmando que, cuando llegue aquel día en que su corazón no será de hielo ni tendrá un velo que le impide ver con sus ojos, el mar y los ríos ya estarán secos, aludiendo al fin del mundo, como si este cambio de actitud fuera algo tan anormal que podría avisar al poeta de un acontecimiento excepcional, o también que esto nunca pasará. Pero, mientras todo siga así, con el pasar de las estaciones como siempre, ese duro hielo que es la mujer lleva a su pecho suspiros dolorosos. En estas descripciones, Lisi y Laura se parecen: son tan frías que el mismo amante corre el peligro de perder su calor apasionado y, al mismo tiempo, podrían influir hasta en el curso de las estaciones y del mundo.

La *peregrinatio amoris* de la primera parte de *Erato* se traslada al contexto marítimo en «Esta que duramente enamorada»⁸⁷, donde aparece la metáfora del amor como imán⁸⁸, cuyo Norte es la amada:

Esta que duramente enamorada
piedra desde la tierra galantea
al Norte, que en cielo señorea
con fija luz la redondez sagrada. (vv. 1-4)

La misma idea se encuentra en «Qual più diversa et nova» (RVF 135):

Un sasso a trar più scarso
carne che ferro. O cruda mia ventura,
che 'n carne essendo, veggio trarmi a riva
ad una viva dolce calamita! (vv. 27-30)

⁸⁷ Quevedo 2013, 115, B 470.

⁸⁸ Fernández Mosquera subraya que el imán se utiliza en la poesía por sus especiales propiedades, ejemplificando el amante que indica siempre el Norte en una identificación petrarquista con la amada (1999, 109).

Sin embargo, Quevedo traza un cambio ulterior, llegando a ser dueño de sí mismo, pero respetando el modelo en la descripción de su «amaro pianto»:

Enseñe a navegar mi pensamiento,
por que de la atención a su luz pura
no le aparten suspiros ni lamento.

(vv. 12-14)

Questo prov'io fra l'onde
d'amaro pianto, ché quel bello scoglio
á col suo duro argoglio

condutta ove affondar conven mia vita.

(vv. 20-23)

El poder de los ojos es tanto que supera al mismo sol, como fue descrito en el primer cuarteto de «Bien pueden alargar la vida al día»⁸⁹:

Bien pueden alargar la vida al día,
suplir el sol, sustituir l'aurora,
disimular la noche a cualquier hora
vuestros hermosos ojos, Lisis mía. (vv. 1-4)

Quevedo empieza haciendo un listado de las varias acciones hiperbolizadas que llegan a la mirada de la mujer, aumentando así su fuerza y poder. Sin embargo, todo lo que enumera puede pasar a su antojo, «a cualquier hora» (v. 3), pero el poeta sigue considerándolo solamente una posibilidad y no una realidad, utilizando de hecho el verbo “poder” en el primer verso. Esta hipóbole de los ojos de la amada que todo pueden se remonta a «I' vidi in terra angelici costumi» (RVF 156), donde Petrarca afirma en primera persona que «et vidi lagrimar que' duo bei lumi, / ch'án fatto mille volte envidia al sole» (vv. 5-6). Ya en la misma definición el poeta aretino los considera como “luces”, subrayando que son como soles, pero intensificando su luminosidad mil veces. Por esto, también el sol personificado siente envidia hacia la mujer.

En «In mezzo di duo amanti honesta altera» (RVF 115), el poeta imagina a Laura pretendida por él y el Sol, que se siente vencido por ella por haberle preferido el poeta, personificado otra vez en un hombre triste y dolorido que llora:

A lui la faccia lagrimosa et trista
un nuviletto intorno ricoverse:
cotanto l'esser vinto li dispiacque. (vv. 11-14)

No sólo ha cedido a la pasión amorosa hacia una mortal, sino que esta le ha rechazado. En el poema 119, la califica como «una donna più bella assai che 'l sole» (v. 1), una mujer mucho más bella que el mismo astro. Según ambos poetas, nada puede compararse a ella, ni la estrella más grande de

⁸⁹ Quevedo 2013, 133, B 476.

nuestro sistema solar, ni un dios. Ella es el centro del sistema de los autores y su divinidad.

El poeta es también consciente de que su situación dolorosa no es nada constructiva y no puede tomarse como ejemplo, exhortando el lector a no seguir sus pasos. En «Cargado voy de mí; veo delante»⁹⁰, viendo la muerte acercarse, para esquivar cualquier duda, Quevedo se describe como un «ciego amante», que no sabe por dónde ir, y que por esto nadie debe seguir su camino:

Si por su mal me sigue ciego amante
– que nunca es sola suerte desdichada –,
¡ay!, vuelva en sí y atrás: no dé pisada
donde la dio tan ciego caminante. (vv. 5-8)

El adjetivo “ciego” aparece dos veces, en el primer y en el último verso de la estrofa, otorgándole una estructura circular y acercando el autor-ciego amante al lector-ciego caminante⁹¹. Si ninguno de los dos puede ver, entonces es mejor no continuar en la misma ruta. En este contexto, es la misma pasión, tan poderosa, la que lleva a enfermar los ojos, canal privilegiado para que pase el sentimiento en la tradición petrarquista. De hecho, en el *Diccionario de Autoridades* leemos que «metafóricamente se suele llamar también al amor, al odio, a la envidia y a las demás pasiones del ánimo que ofuscan la razón». No puede ver claramente porque el amor le ha hecho enfermar, hasta tal punto que busca la muerte, ahora tan cercana, para no retroceder:

Pues por no desandar lo caminado,
viendo delante y cerca fin temido,
con pasos que otro huyen le he buscado. (vv. 12-14)

Peor que la muerte sólo están los sufrimientos de los enamorados. Petrarca se encuentra en la misma situación en «Poi che mia speme è lunga a venir troppo» (RVF 88):

Ond'io consiglio: Voi che siete in via,
volgete i passi; et voi ch'amor avampa,
non v'indugiate su l'estremo ardore;

⁹⁰ Quevedo 2013, 137, B 478.

⁹¹ Según Mizzi, este soneto contiene una amonestación a los amantes para intentar disuadirles a seguir los pasos en la aventura amorosa. Para esto, utiliza la noción de desorden y de falta de armonía causada por el accidente amoroso, así como el concepto de estar perdido. Por esta razón, aquí está hablando un yo lírico más petrarquesco (2008, 58-59).

ché perch'io viva de mille un no scampa;
era ben forte la nemica mia,
et lei vid'io ferita in mezzo 'l core. (vv. 9-14)

El toscano no habla a un tú, sino que a un vosotros, «Voi», interpellando así a todos lo que se inclinan a amar, y no solamente al lector del poema, como si quisiera que su mensaje llegara más allá y pudiera salvar a más enamorados. El hecho de que él haya sobrevivido es en realidad una excepción, porque es uno entre miles que sucumben. Los últimos dos versos se refieren a Laura, considerada su enemiga porque ha descubierto que ella misma ha sufrido la misma condición. Aquí no hay alusiones a la muerte, sino que el poeta simplemente se dirige a todos para advertirles acerca de los peligros del amor, funestos en el poema de Quevedo. Para éste, la pasión tiene como única solución morir y no simplemente huir de ella, probablemente reconociendo que eso sería imposible y sólo el alejamiento esquivaría tal peligro.

Tomando siempre como punto de partida el soneto B 478, Olivares sugirió un paralelismo con «La vita fugge, e non s'arresta una hora» (RVF 272), en particular el v. 2, donde se lee «la morte vien dietro a gran giornate»:

La vita fugge, et non s'arresta una hora,
et la morte vien dietro a gran giornate,
et le cose presenti et le passate
mi danno guerra, et le future anchora;
e 'l rimembrare et l'aspettar m'accora,
or quinci or quindi, sí che 'n veritate,
se non ch'i' ò di me stesso pietate,
i' sarei già di questi penser' fora.

Tornami avanti, s'alcun dolce mai
ebbe 'l cor tristo; et poi da l'altra parte
veggio al mio navigar turbati i venti;
veggio fortuna in porto, et stanco omai
il mio nocchier, et rotte arbore et sarte,
e i lumi bei che mirar soglio, spenti.

Además, en este texto es evidente que Quevedo se está alejando del amor neoplatónico, al preferir un amor con cuerpo y alma. El amante es un peregrino de amor que vive una situación de escarmiento en un camino que lleva a la muerte, único acontecimiento que le puede liberar de esta carga. Este aspecto es evidente, si se toman en consideración los verbos del soneto, que pertenecen a los ámbitos del movimiento, de la voluntad y de la percepción.

Según José Manuel Blecua ⁹², «Colora abril el campo que mancilla» ⁹³ se basa en el soneto 9 de Petrarca, «Quando 'l pianeta che distingue l'ore». Aunque la descripción de la naturaleza es distinta ⁹⁴, ambos versifican el contraste entre naturaleza y yo poético, llegando al mismo desenlace. El español dice:

Sólo no hay primavera en mis entrañas
que, habitadas de amor, arden infierno
y bosque son de flechas y guadañas. (vv. 12-14)

En Petrarca leemos:

così costei, ch'è tra le donne un sole,
in me movendo de' begli occhi i rai
cria d'amor pensieri, atti et parole;
ma come ch'ella gli governi o volga,
primavera per me pur non è mai. (vv. 10-14)

Con respecto a la imitación de Quevedo, Candelas nota que «incorpora una concreción mayor a la explicación de los sentimientos del amante, que se ve obligado a metaforizar el escenario en su interior», en referencia al v. 13 ⁹⁵.

En «Si hermoso el lazo fue, si dulce el cebo» ⁹⁶, vuelve el tema de la prisión amorosa y de la consiguiente delectación del amante, junto a la frialdad de la mujer. Él es al mismo tiempo «preso y amante» (v. 4):

Si hermoso el lazo fue, si dulce el cebo,
fue tirana la red, la prisión dura;
esto a mi suerte, aquello a tu hermosura,
preso y amante, Lísida, les debo.
El lazo me envidiaron Jove y Febo;
Amor del cebo envidia la dulzura.
La red y la prisión mi desventura
crece; yo las adoro y las renuevo. (vv. 1-8)

El campo semántico utilizado se refiere a la reclusión, nombrando varias veces los lazos, la red y la misma prisión, pero definidos por adjetivos que

⁹² Quevedo 2004b, 486. Se basa en Fucilla 1960, 198.

⁹³ Quevedo 2013, 143, B 481.

⁹⁴ Según Candelas, «en Quevedo, la metáfora pictórica del paisaje natural visto como un cuadro supera los rasgos elementales de la cronografía primaveral» (2007, 93).

⁹⁵ Candelas 2007, 93.

⁹⁶ Quevedo 2013, 151, B 483.

contrastan con la dureza de este estado: el lazo es hermoso, el cebo es dulce y envidiado. Tal hecho no le causa dolor, sino que lo acepta con deleite, repitiendo dos veces «yo las adoro» (vv. 8-9), y rechaza el tiempo en que no amaba, hasta adorar y acrecentar su pasión por el galardón elevado que espera por sus penas. Además, la hermosura de Lísida despierta la envidia de los dioses del Olimpo, Júpiter, Febo y Amor, es decir, respectivamente, el jefe más temido, el sol y el mismo sentimiento. Otra vez, nos encontramos ante un ensalzamiento y una divinización de la amada que supera a los mismos dioses y les causa celos. A lo largo del *Canzoniere* esta imagen es recurrente, empezando por «Fuggendo la pregione ove Amor m'ebbe» (RVF 89), donde el poeta intenta escapar del presidio de amor, pero se da cuenta de que las cadenas eran más dulces que la libertad, prefiriendo otra vez la reclusión; en tal circunstancia, reconoce también el gran esfuerzo que le cuesta salir del error y se siente un miserable:

Onde più volte sospirando indietro
dissi: Oimè, il giogo et le catene e i ceppi
erano piú dolci che l'andar sciolto.

Misero me, che tardo il mio mal seppi;
et con quanta fatica oggi mi spetro
de l'errore, ov'io stesso m'era involto! (vv. 9-14)

Petrarca no invoca la muerte, sino que, al revés, quiere seguir adelante. Se ofrece como víctima sacrificial, en cambio, cuando es la misma amada la que ha fallecido, sintiendo que ya no puede amar más y desafiando al dios, en «Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo anticho» (RVF 270):

Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo anticho,
come par che tu mostri, un'altra prova
meravigliosa et nova,
per domar me, conventi vincer pria. (vv. 1-4)

[...]

Certo ormai non tem'io,
Amor, de la tua mano nove ferute;
indarno tendi l'arco, a voito scocchi:
sua virtù cadde al chiudere de' begli occhi.
Morte m'á sciolto, Amor, d'ogni tua legge:
quella che fu mia donna al ciel è gita,
lasciando triste et libera mia vita. (vv. 102-108)

A pesar del sufrimiento de la muerte de Laura, Petrarca no implora la misma suerte para él, aunque su corazón ya está vacío, no tiene virtud, porque ha sido desligado de toda ley amorosa. En cambio, para Quevedo ésta es la

única alternativa a la ausencia de la amada, sea definitiva, por razones naturales, o temporal, por la frialdad de la mujer. El toscano desafía al Amor, mientras el español compite con la muerte. Son dos caras de la misma moneda.

Después de veintidós años, Quevedo sigue encadenado por la hermosura de Lisi, como en el soneto «Hoy cumple amor en mis ardientes venas»⁹⁷:

Veinte y dos años ha que estas cadenas
el corazón idólatra padece,
y si tal vez el pie las estremece,
oigo en sus eslabones mis sirenas. (vv. 5-8)

El padecimiento ha durado unos años más que el del toscano, como si quisiera subrayar que su amor ha logrado durar más que aquél, tomado como ejemplo por los poetas de todo el mundo. El amante compara el ruido que hacen las cadenas de su prisión amorosa con el canto engañoso de las sirenas⁹⁸. En contraste con cuanto se ha dicho antes, Quevedo quiere sugerir que su devoción ha ido del lado equivocado, considerándose un idólatra por haber adorado a la mujer, que además le ha engañado, porque es como una sirena, una embaucadora que quiere atraer el hombre para engañarlo. En el caso de Petrarca, el estafador no es Laura, sino el mismo Amor:

Amor con sue promesse lusingando
mi ricondusse a la prigione antica,
et dié le chiavi a quella mia nemica
ch'anchor me di me stesso tene in bando. (RVF 134, vv. 1-4)

El poeta personifica al Amor, acusándolo de adulator y único responsable de su encarcelamiento por haber entregado las llaves a su enemiga, que sigue teniéndolo en condición de exiliado de su misma voluntad. A pesar de que haya logrado reconquistar su libertad, sigue arrastrando las cadenas:

Et come vero prigioniero afflicto
de le catene mie gran parte porto,
e 'l cor negli occhi et ne la fronte ó scritto. (vv. 9-11)

En ambos casos, las cadenas no abandonan a los enamorados, que siguen atrapados en este sentimiento y no saben cómo liberarse. Encuentran a dos culpables diferentes pero el resultado es el mismo: aflicción y prisión

⁹⁷ Quevedo 2013, 183, B 491.

⁹⁸ Quevedo 2013, 183.

amorosa⁹⁹. Después de tantos años en estas circunstancias dolorosas, el poeta se encuentra cansado e implora al dios que le dé un poco de tregua («Ya que pasó mi verde primavera»¹⁰⁰):

Si te he servido bien, cuando cansado
ya no puedo, ¡oh Amor!, por lo servido,
dame descanso, y quedaré premiado. (vv. 9-11)

El mismo cansancio fue poetizado por Petrarca en el soneto 364, casi al final del *Canzoniere*:

Ormai son stanco, et mia vita reprendo
di tanto error che di vertute il seme
á quasi spento, et le mie parti extreme,
alto Dio, a te devotamente rendo:
pentito et tristo de' miei sì spessi anni,
che spender si deveano in miglior uso,
in cercar pace et in fuggir affanni. (vv. 5-11)

Aquí, el poeta, arrepintiéndose, se dirige al dios (v. 8), como si su agotamiento fuera más moral que físico: está cansado de pecar, de vivir en tantos errores que ha cometido hasta ahora, concluyendo así que habría tenido que utilizar su tiempo de otra manera, buscando la paz y huyendo de las penas amorosas (vv. 10-11). Se acusa de todas sus faltas y quiere pagar por ellas:

Signor che 'n questo carcer m'ái rinchiuso,
trámene, salvo de li eterni danni,
ch'i' conosco 'l mio fallo, et non lo scuso. (vv. 12-14)

Las penas, «affanni», riman con «danni», daños, como si uno fuese la causa del otro: a causa del dolor por el enamoramiento de Laura, el toscano se arriesga a ser eternamente condenado, pero, apelando al Señor, busca su misericordia. Quevedo no siente tal remordimiento; simplemente, quiere quedar en paz sin el sentimiento que le atormenta. Además, siente que su trabajo de siervo del Amor ha llegado a una conclusión, pero pidiendo piedad a un dios pagano del Amor, este de alguna manera le engaña, porque ya sabe que, aunque este le otorgue su misericordia, él nunca va a dejar de amar a Lisí, haciendo que sus concesiones sean prácticamente nulas e inútiles. Los poderes paganos no tienen potestad contra los sentimientos humanos,

⁹⁹ No sorprende que Fernández Mosquera subraye que en este soneto el poeta experimenta el «desengaño ante la inaccesibilidad de la amada» (1999, 90).

¹⁰⁰ Quevedo 2013, 167, B487.

más poderosos que ellos, mientras que el Dios cristiano puede no sólo cancelar los padecimientos físicos, sino incluso evitar las penas perpetuas.

El tiempo ha pasado para ambos protagonistas, y Quevedo invoca su fin para terminar sus sufrimientos, aunque el destino, celoso por su condición amorosa, quiere alargar su vida y, al mismo tiempo, sus torturas, debidas a la ausencia de la mujer amada («¿Cuándo aquel fin a mí vendrá forzoso»¹⁰¹):

Celosa debo de tener la suerte,
pues, viendo, ¡oh Lisi!, que por verte muero,
con la vida me estorba el poder verte. (vv. 12-14)

El poeta reafirma su estado de postración, que le lleva a desear la muerte. Encontramos la misma situación en varios de los sonetos que cierran el *Canzoniere*, empezando por «Né per sereno ciel ir vaghe stelle» (RVF 312), donde leemos el aburrimiento de Petrarca por su larga vida sin Laura:

Noia m'è 'l viver sì gravosa et lunga
ch'i' chiamo il fine, per lo gran desire
di riveder cui non veder fu 'l meglio. (vv. 12-14)

Lo único que desea es acabar con esta situación de perenne espera en ausencia de la amada, deseando volver a ver a quien habría sido mejor no haber visto nunca. En «Amor, quando fioria» (RVF 324), se queja de la misma vida, que es el único impedimento que no le permite seguirla:

Ahi dispietata morte, ahi crudel vita!
L'una m'á posto in doglia,
et mie speranze acerbamente á spente;
l'altra mi ten qua giù contra mia voglia,
et lei che se n'è gita
seguir non posso, ch'ella nol consente. (vv. 4-9)

Muerte y vida están calificadas de la misma manera, despiadadas y crueles: ambas son enemigas del poeta, porque no le ayudan en su reconciliación con la amada. La primera le está haciendo sufrir porque ha apagado todas sus esperanzas al respecto, mientras que la otra le está reteniendo contra su voluntad, de modo que no puede seguir a quien se ha ido, Laura, porque la vida no se lo permite. Son dos caras de la misma medalla, pero el poeta insiste más en la responsabilidad de la vida que le ha inmovilizado en la tierra, lejos de la amada. La única solución es, para él, evocar su fallecimiento en «Mia benigna fortuna et 'l lieto vivere» (RVF 332):

¹⁰¹ Quevedo 2013, 187, B 492.

Crudele, acerba, inexorabil Morte,
cagion mi dà di mai non esser lieto,
ma di menar tutta mia vita in pianto,
e i giorni oscuri et le dogliose notti. (vv. 7-10)

[...]

Ond'io vo col penser cangiando stile,
et ripregando te, pallida Morte,
che mi sottragghi a sì penose notti. (vv. 28-30)

[...]

Vissi di speme, or vivo pur di pianto,
né contra Morte spero altro che Morte.
Morte m'á morto, et sola pò far Morte
Ch'i' torni a riveder quel viso lieto. (vv. 41-44)

[...]

Far mi pò lieto in una o 'n poche notti:
e 'n aspro stile 'n angosciose rime
prego che 'l pianto mio finisca Morte. (vv. 73-75)

Una llamada parecida a la de Quevedo se encuentra en «Non pò far Morte il dolce viso amaro» (RVF 358):

Non pò far Morte il dolce viso amaro,
ma 'l dolce viso dolce pò far Morte.
Che bisogn' a morir ben altre scorte?
Quella mi scorge ond'ogni ben imparo;
et Quei che del Suo sangue non fu avaro,
che col pe' ruppe le tartaree porte,
col Suo morir par che mi riconforte.
Dunque vien', Morte: il tuo venir m'è caro.
Et non tardar, ch'egli è ben tempo ormai;
et se non fusse, e' fu 'l tempo in quel punto
che madonna passò di questa vita.
D'allor innanzi un dì non vissi mai:
seco fui in via, et seco al fin son giunto,
et mia giornata ó co' suoi pie' fornita.

La muerte no puede amargar el recuerdo del dulce rostro de Laura, pero ese mismo rostro sí que puede hacer que la muerte sea un pensamiento dulce. Es ella quien le va a guiar hasta el desenlace final: no necesita a ningún otro guía para ese pasaje. Ya es tiempo para él, pero ya se siente sin vida por estar sin su amada, es un muerto en vida:

Quiere el tiempo engañarme lisonjero,
llamando vida dilatar la muerte,
siendo morir el tiempo que la espero. (vv. 9-11)

La ausencia de Laura/Lisi conlleva en los dos autores un avance de la muerte, la cual al mismo tiempo es despiadada y les deja vivir arrastrándose día tras día hacia el final. Las repetidas invocaciones de Petrarca reafirman sus penas, concentradas en las dos estrofas finales del soneto de Quevedo, donde se hace hincapié en las mentiras del tiempo. Vivir sin la mujer ya no es vida, sino muerte. El enamorado ya es un fantasma doliente, que se encuentra en un limbo, entre esa existencia llena de sentimientos ambivalentes pero que podrían acercarle a Lisi, y el tránsito final. Sin embargo, notamos una diferencia en la posición moral. En el caso del toscano, hay referencias a Cristo y a su sacrificio en la derrota de la misma muerte, atisbando también un deseo de sucumbir como forma de alcanzar la misericordia y de coparticipación, junto a Laura, de la salvación de su alma, que en un soneto anterior temía poder ser condenada para siempre a las llamas del infierno. En Quevedo no hay alusiones cristianas, sino más bien paganas, pues utiliza términos como «hado» (v. 5) y «suerte» (v. 12).

El enamorado es un peregrino errante en la tierra que espera su fin y, mientras tanto, busca parajes naturales solitarios para sus lamentos, como en el idilio «Voyme por altos montes paso a paso»¹⁰²:

Voyme por altos montes paso a paso,
llorando mis verdades,
que el fuego ardiente y dulce que me abraso
sólo le fio de estas soledades,
de donde nace a cada pie que nuevo,
de antiguo amor, un pensamiento nuevo. (vv. 1-6)

Quevedo encuentra alivio en la soledad en medio de la naturaleza, donde puede quejarse y tener nuevos recuerdos sobre un amor ya antiguo¹⁰³. Un planteamiento parecido se encuentra en la canción «Di pensier in pensier, di monte in monte» (RVF 129):

Di pensier in pensier, di monte in monte
mi guida Amor, ch'ogni segnato calle
pro contrario a la tranquilla vita.

¹⁰² Quevedo 2013, 209-210, B 509.

¹⁰³ Fernández Mosquera subraya que el fuego en la poesía quevediana identifica a la pasión amorosa con matiz negativo, pero aquí tiene una caracterización positiva («fuego ardiente y dulce», v. 3), que, en cambio, no aparece en la composición de Petrarca que vamos a comparar (1999, 80).

Se 'n solitaria spiaggia, rivo o fonte,
se 'nfra duo poggi siede ombrosa valle,
ivi s'acqueta l'alma sbigottita. (vv. 1-6)

[...]

Per altri monti et per selve aspre trovo
qualche riposo: ogni habitato loco
è nemico mortal degli occhi miei.
A ciascun passo nasce un pensier novo
de la mia donna, che sovente in gioco
gira 'l tormento ch'i' porto per lei. (vv. 14-19)

[...]

Et quanto in più selvaggio
loco mi trovo e 'n più deserto lido,
tanto più bella il mio pensier adombra. (vv. 46-48)

Otra vez encontramos una personificación del sentimiento, caracterizado como una persona que le guía en su vagabundear por los montes. Aquí se dirige también a la fuente y al río como partes integrantes del paisaje y símbolos de la cantidad de las lágrimas vertidas por culpa de sus penas amorosas, como ya vimos anteriormente. Quizá esté hablando consigo mismo: el agua es su llanto, es él el manantial. Los parajes no son idílicos, sino que habla de «selvas ásperas» (v. 14) como el único lugar donde puede descansar un poco, subrayado en los vv. 46-48, donde afirma que sólo en los lugares salvajes y desiertos se puede olvidar de ella. A cada paso, vuelve un nuevo recuerdo de su amada, que a menudo juega con los tormentos que ha causado. El planteamiento inicial de Quevedo es bastante parecido, con la presencia de los mismos elementos naturales:

Deja de murmurar, ¡oh clara fuente!,
y tú, famoso río,
mientras con tu cristal y su corriente
corre parejas este llanto mío,
que para arderos en mi propio fuego
basta escuchar mis quejas y mi ruego. (vv. 7-12)

Sin embargo, el desarrollo es completamente diferente. Para Petrarca, la reflexión acaba al haber encontrado un momentáneo alivio en la naturaleza, pero el último pensamiento siempre se dirige hacia Laura, sea donde sea:

Canzone, oltra quell'alpe
là dove il ciel è più sereno et lieto
mi rivedrai sovr'un ruscel corrente,
ove l'aura si sente

d'un fresco et odorifero laureto.
Ivi è 'l mio cor, et quella che 'l m'invola;
qui veder poi l' imagine mia sola. (vv. 66-72)

En cambio, Quevedo no logra encontrar consuelo, porque su alma nunca se cansa de amarla y lamenta que su experiencia no pueda servir de ejemplo para los futuros enamorados: probablemente morirá por su culpa, deseando que ella le recuerde como símbolo de desengaño, logrando así estar al menos por un momento en sus labios. Es consciente de que tiene los días contados y que su única razón de vida y muerte, a la vez, es ella.

3.5. LA POESÍA BUCÓLICA: «EUTERPE»

La musa séptima es la primera de las editadas por el sobrino de Quevedo, Pedro de Aldrete, en *Las tres musas últimas castellanas*. Como indicó Candelas¹⁰⁴, aquí aparecen varios poemas amorosos y pastoriles inspirados en Petrarca¹⁰⁵. Encontramos semejanzas claras entre «A fugitivas sombras doy abrazos» (B 358)¹⁰⁶ y «Beato in sogno e di languir contento» (RVF 112), sobre todo en la descripción de la confusión y de la misteriosa ensoñación amorosa, junto al cansancio y a la propia idea de huida y de persecución inútil¹⁰⁷:

A fugitivas sombras doy abrazos;
en los sueños se cansa el alma mía;
paso luchando a solas noche y día
con un trago que traigo entre mis brazos.

Beato in sogno et di languir contento,
d'abbracciar l' ombre et seguir l' aura estiva,
nuoto per mar che non á fondo o riva,
solco onde, e 'n rena fondo, et scrivo in vento;

Cuando le quiero más ceñir con lazos,
y viendo mi sudor, se me desvía;

e 'l sol vagheggio, sí ch'elli á gia spento
col suo splendor la mia vertù visiva,

¹⁰⁴ Candelas 1996, 222-232.

¹⁰⁵ La musa Euterpe muestra heterogeneidad de tipos de poemas, probablemente por la necesidad de incluir los que no lograron tener acomodo en las musas anteriores.

¹⁰⁶ Suárez Miramón subraya que «el poema adelanta la estética románica por la vaguedad y las formas incorpóreas vistas entre sueños» (2009, 316).

¹⁰⁷ Según Olivares, este soneto describe el colapso emocional del poeta, donde «la válvula de seguridad del sueño no alcanza a calmar la frustración carnal, llegando a una dificultad de sublimar el deseo convirtiéndolo en fantasía de abstracción porque contradice los sentimientos y la percepción de la realidad». Por todo esto, el poeta considera a la mujer como un trago, con una disminución y distorsión de la idealización cortés de la amada. Finalmente, en el soneto se reduce la pena y se nota un conflicto entre querer, que pertenece al ámbito del deseo, y amar, que en cambio pertenece al ámbito del amor (1983, 76-80).

vuelvo con nueva fuerza a mi porfía,
y temas con amor me hacen pedazos.

Voyme a vengar en una imagen vana
que no se aparta de los ojos míos;
búrlame, y de burlarme corre ufana.

Empiézola a seguir, fáltanme bríos;
y como de alcanzar tengo gana,
hago correr tras ella el llanto en los ríos.

et una cerva errante et fugitiva
caccio con un bue zoppo e 'nfermo et lento.

Cieco et stanco ad ogni altro ch'al mio danno
il qual dí et notte palpitando cerco,
sol Amor et madonna, et Morte, chiamo.

Così venti anni, grave et lungo affanno,
pur lagrime et sospiri et dolor merco:
in tale stella presi l'esca et l'amo.

Resalta sin duda la traducción del v. 2 del italiano, «d'abbracciar l'ombre et seguir l'aura estiva», con el primer verso del español; y al revés, el sueño se inserta en el verso siguiente, mientras que Petrarca lo presenta ya en el primero. Interesante es notar las palabras que riman con «abrazos», es decir, «brazos» (v. 4), «lazos» (v. 5) y «pedazos» (v. 8), como si la situación descrita por el poeta empeorara a causa de la actitud del amante por querer abrazar estas sombras, hasta encontrarse lacerado en el cuerpo y en el alma. En cambio, Petrarca inserta imágenes que pertenecen a la naturaleza, como el mar (v. 3), el viento (v. 4), el sol (v. 5), la cierva (v. 7) y el buey (v. 8), en contraste con el animal mitológico del trasgo (v. 4), con el cual se confunde e identifica el poeta por ser demoníaco y travieso. Ambos amantes se encuentran en esta situación «noche y día» (v. 3), «dí et notte» (v. 10).

La referencia al tiempo aparece en dos posiciones distintas: en Quevedo ya en la primera estrofa se describe el cansancio del yo lírico, mientras que en Petrarca aparece en el primer terceto. Además, este añade que está ciego, aspecto que no encontramos en la versión española, sino que más bien se quiere describir «una imagen vana» (v. 9), una obsesión, que causa «el llanto en ríos» (v. 12). Otra diferencia que se puede notar en Petrarca es la acumulación de imágenes del sufrimiento del hombre: «pur lagrime et sospiri et dolor merco» (v. 13).

El soneto «Lloro mientras el sol alumbra y cuando» (B 372) es una traslación del 216 del *Canzoniere*, «Tutto 'l dí piango e poi la notte, quando»:

Lloro mientras el sol alumbra, y cuando
descansan en silencio los mortales
torno a llorar; renuévense mis males,
y así paso mi tiempo sollozando.

En triste humor los ojos voy gastando,
y el corazón en penas desiguales;
solo a mí, entre los otros animales,
no me concede paz de Amor el bando.

Tutto 'l dí piango; et poi la notte, quando
prendon riposo i miseri mortali,
trovomi in pianto, et raddoppiansi i mali:
così spendo 'l mio tempo lagrimando.

In tristo humor vo li occhi consumando,
e 'l cor in doglia; et son fra li animali
l'ultimo, sí che li amorosi strali
mi tengon ad ogni or di pace in bando.

Desde un sol al otro hay fe perdida,
y de una sombra a otra siempre lloro
en esta muerte que llamamos vida.

Perdí mi libertad y mi tesoro:
perdióse mi esperanza de atrevida.
¡Triste de mí, que mi verdugo adoro!

Lasso, che pur da l'un a l'altro sole,
et da l'una ombra a l'altra, ò già 'l piú corso
di questa morte, che si chiama vita.

Piú l'altrui fallo che 'l mi' mal mi dole:
ché Pietà viva, e 'l mio fido soccorso,
vèdem' arder nel foco, et non m'aita.

Quevedo lleva a cabo una traducción casi perfecta de los cuartetos, incluso conservando algunas rimas, para apartarse del modelo en los tercetos, con un procedimiento similar al utilizado en otros casos. Pone el acento en la pérdida de la libertad, de lo máspreciado y valioso y hasta de la esperanza, mientras que el aretino se centra en acusar a la amada de sus padecimientos, porque por su error ahora se encuentra en una situación de sufrimiento, aludiendo también a la piedad y a su ayuda que fueron rechazados, o mejor «quemados en el fuego» (v. 14). Quevedo concluye con una exclamación donde hace hincapié en la imagen de amor-odio, donde el enamorado grita su tristeza por adorar a su mismo verdugo, aludiendo a la amada como origen de tantos dolores. En resumen, aunque el planteamiento general de ambos sonetos es el mismo, los dos amantes llegan a consideraciones diferentes: el de Petrarca no se siente responsable de su propia condición, sino que culpa al objeto de su amor; el de Quevedo reconoce simplemente una pérdida y una ausencia, lamentándose de su estado, pero recalcando hasta la última palabra los sentimientos de amor por la misma causa de su prisión.

Otras reminiscencias están diseminados en más poemas de la musa Euterpe. Empezando por los sonetos amorosos, encontramos semejanzas entre «¡Oh dulces, frescas aguas, transparentes»¹⁰⁸ y «Chiare, fresche et dolci acque» (RVF 126), sobre todo en el primer verso, donde aparece el elemento del agua acompañado por los mismos adjetivos, aunque Quevedo reemplaza la dulzura por la transparencia. Podríamos afirmar que, en comparación con la pasión amorosa, le interesa más la claridad y la verdad del sentimiento, como se puede notar en el terceto final, donde las aguas, interlocutoras silenciosas del autor, sirven también de correlato ingenioso a la condición de los amantes:

Murmurando decís a favor mío
que a ella se parece en movimiento
y a mí solamente en el ser claro. (vv. 12-14)

Es, pues, la claridad, sinónimo de transparencia, el aspecto que sobresale de este texto, mientras que Petrarca centra su reflexión en la belleza de Laura y en el recuerdo del instante en que se enamoró de ella.

¹⁰⁸ Quevedo 1670, 43.

De la misma manera, la concepción del sueño como imagen de la muerte de «Passer mai solitario in alcun tetto» (RVF 226) reaparece en el primer terceto de «Más solitario pájaro, ¿en cuál techo» (B359):

Más solitario pájaro ¿en cuál techo
se vio jamás, ni fiera en monte o prado?
Desierto estoy de mí, que me ha dejado
mi alma propia en lágrimas deshecho.

Lloraré siempre mi mayor provecho;
penas serán y hiel cualquier bocado;
la noche afán, y la quietud cuidado,
y duro campo de batalla el lecho.

El sueño, que es imagen de la muerte,
en mí a la muerte vence en aspereza,
pues que me estorba el sumo bien de verte.

Que es tanto tu donaire y tu belleza,
que, pues Naturaleza pudo hacerte,
milagro puede hacer Naturaleza.

Passer mai solitario in alcun tetto
non fu quant'io, né fera in alcun bosco,
ch'i' non veggio 'l bel viso, et non conosco
altro sol, né quest'occhi ann'altro obiecto.

Lagrimar sempre è 'l mio sommo diletto,
il rider doglia, il cibo assentio et tòsco,
la notte affanno, e 'l ciel seren m'è fosco,
et duro campo di battaglia il letto.

Il sonno è veramente, qual uom dice,
parente de la morte, e 'l cor sottragge
a quel dolce penser che'n vita il tene.

Solo al mondo paese almo, felice,
verdi rive fiorite, ombrose piagge,
voi possedete, et io piango, il mio bene.

La primera estrofa parece una traducción casi literal, con una descripción de la soledad del poeta, si bien hay diferencias sustanciales. Un cambio leve pero significativo se encuentra ya en el primer verso, donde el «passer», el gorrión, de Petrarca, ha sido reemplazado por el «pájaro», probablemente por razones de asonancia o, también, por tratarse de un ave considerada lujuriosa y nada solitaria¹⁰⁹. Quevedo describe al amante como un ser escindido entre alma y cuerpo, donde la primera le ha dejado completamente vacío tras tanto llanto. En los mismos versos, Petrarca se centra en el objeto-causa de su soledad, es decir, esa cara hermosa tan fundamental en su vida, que no conoce otro sol y cuyos ojos ansían ver. Si Quevedo intensifica su tristeza espiritual, el aretino se identifica como el amante, solo pero fiel a la amada. Las estrofas centrales son una recreación perfecta, también en la asociación de rimas («provecho/lecho» y «diletto/letto», vv. 5 y 8). El último terceto, como a menudo sucede en las recreaciones quevedescas, se aparta totalmente del modelo. Para el español, la mujer, poseedora de tanta hermosura y gracia, es un milagro de la naturaleza que puede vencer al sueño y a la muerte, aquí identificados, como en la tradición clásica. El aretino, en cambio, remarca su soledad y tristeza asociando a la amada con un *locus amoenus*, en línea con el género bucólico, aunque es precisamente el único aspecto que Quevedo no explota de este soneto. Si de un lado Petrarca se identifica con el amante, solo, pero devoto a la amada, el español

¹⁰⁹ Smith 1987, 162-163.

intensifica su dolor espiritual, subrayando que la fidelidad no es una determinación de la voluntad. En Quevedo, el sueño es imagen de la muerte y el lecho puede ser más arduo que morir, porque obstruye la visión del bien supremo. Logra ver el *summum bonum* mientras está despierto, pese a que al mismo tiempo está muerto. El amante de Petrarca lucha contra el sueño para evitar la muerte y también para sentir la presencia de la amada, mientras que los pensamientos de Quevedo y su visión de la mujer le impiden dormir, llegando así a un estado en el cual el dolor está causado por la imposibilidad de no pensar sobre el alma y la dama. Ella es el milagro de la naturaleza y puede cumplir milagros ella sola. Petrarca lucha contra el sueño para sentir la presencia de la dama, mientras que Quevedo rompe con la soledad en reunión con el alma y la dama a través de la intensidad del pensamiento y de la imaginación. El poeta percibe la presencia de la amada y gracias a ésta vuelve en vida. Según Olivares, la imitación del español demuestra cierto respeto por Petrarca, así como una continuidad estética¹¹⁰.

Otras imágenes de clara base petrarquista se encuentran en «Dejad que a voces diga el bien que pierdo» (B 360), donde se asocia la amada a una fiera, así representada en «Questa humil fera, un cor di tigre or d'orsa» (RVF 152) o «Standomi un giorno solo a la fenestra» (RVF 323), aunque Walters pone el acento en la ambigüedad del destinatario, lector o amada, como elemento de interpretación del texto, considerado como un desahogo violento de la frustración del amante¹¹¹. En estos textos, Candelas sugiere lo siguiente: «la amada sólo es causa presupuesta de los desvelos del yo amante. En la mayor parte de los sonetos, no está presente ni como recuerdo o evocación. Y en los poemas en que parece mencionada, lo hace con la condición de fiera, capaz de enajenar al amante»¹¹². Ya estamos muy lejos de lo poetizado en *Canta sola a Lisi* o en *Erato*, donde estas consideraciones, aunque fuertemente petrarquistas, no aparecen. Ahora el poeta describe su soledad y su falta de sueño, se centra en las consecuencias nefastas del amor, dejando de un lado la descripción de la amada y de la parte positiva de esta experiencia. Además, según Olivares, la tensión entre el amor y el deseo lleva el amor a la locura¹¹³. El poeta pide indulgencia presentando de manera pública su pasión, subrayando que una persona no puede ser un amante leal y mantener al mismo tiempo su equilibrio mental.

Más referencias a la tradición fundada por el aretino pueden ser la conciliación de contrarios y de paradojas en, por ejemplo, «Del sol huyendo

¹¹⁰ Smith 1983, 51.

¹¹¹ Walters 2002, 267-268.

¹¹² Candelas 2007, 228.

¹¹³ Olivares 1983, 61.

el mismo sol buscaba» (B 369), donde los afectos se describen como una confrontación entre condiciones opuestas, o también en la aparición de la salamandra para designar la transformación del amante que se alimenta con el fuego y el aire (vv. 9-14)¹¹⁴, como se declara en los vv. 40-41 de la canción 207 del *Canzoniere*: «Di mia morte mi pasco et vivo in fiamme: / stranio cibo, et mirabil salamandra»¹¹⁵.

3.6. LA POESÍA HEROICA: «CALÍOPE»

Esta musa es la segunda de *Las tres musas castellanas*, donde encontramos varias silvas muy representativas del pensamiento moral quevediano acerca de la soberbia, la ambición, el pecado, la fugacidad del tiempo y la fragilidad de la vida, advertencias sobre las equivocadas pretensiones de los hombres. La canción «¡Oh tú, que inadvertido peregrinas» (B 12) constituye una *amplificatio* singular del soneto «La vita fugge e non s'arresta un'ora» (RVF 272). El primer aspecto en común es el tema del *tempus fugit* presentado en la misma forma:

Harás que se adelante tu memoria
a recibir la muerte,
que oscura y muda viene a deshacerte.
No hagas de otro caso,
pues se huye la vida paso a paso.

(vv. 115-120)

La vita fugge, et non s'arresta una hora,
et la morte vien dietro a gran giornate,
et le cose presenti et le passate
mi danno guerra, et le future anchora.

(vv. 1-4)

Encontramos en ambos poemas la concepción de vida como guerra¹¹⁶, junto a la reflexión de que ni el pasado ni el futuro conmueven al poeta:

No lloro lo pasado,
ni lo que ha de venir me da cuidado,
y mi loca esperanza siempre verde,
que sobre el pensamiento voló ufana,
de puro vieja aquí su color pierde,
y blanca puede estar de puro cana.

(vv. 57-62)

E'l rimembrare et l'aspettar m'accora,
or quinci or quindi, sí che'n veritate,
e non ch'i'ó di me stesso pietate,
i' sarei già di questi penser' fòra.

(vv. 5-8)

¹¹⁴ «Fui salamandra en sustentarme ciego / en las llamas del sol con mi cuidado / y de mi amor en el ardiente fuego. / Pero en camaleón fui transformado / por la que tiranizas mi sosiego, / pues fui con aire de ella sustentado».

¹¹⁵ Fernández Mosquera (1999, 79-81) subraya que en Quevedo la salamandra es metonimia del corazón del amante que no se abrasa en los incendios de amor, como está presente en la tradición petrarquista italiana.

¹¹⁶ «Gozo blanda paz tras dura guerra» (v. 26) y «le cose presenti e le passate / mi danno guerra e le future anchora» (vv. 3-4).

El último tópic presente de clara matriz petrarquista es la vida del hombre metaforizada en el navegante. En este caso, notamos una mayor coincidencia con respecto a los otros *topoi*:

Estas mojadas, nunca enjutas ropas,
estas no escarmentadas y deshechas
velas, proas y popas,
estos hierros molestos, estas flechas,
estos lazos y redes
que me visten de miedo las paredes,
lamentables despojos,
desprecio del naufragio de mis ojos,
recuerdos despreciados,
son, para más dolor bienes pasados.
Fue tiempo que me vio, quien hoy me llora,
burlar de la verdad y de escarmiento.
(vv. 33-42)

Tornami avanti, s'alcun dolce mai
lebbe 'l cor tristo; et poi da l'altra parte
veggio al mio navigar turbati i vènti;
veggio fortuna in porto, et stanco omai
il mio nocchier, et rotte arbore et sarte,
e i lumi bei che mirar soglio, spenti.
(vv. 9-14)

Del mismo modo, Candelas sugiere deudas esporádicas en el soneto «Huye sin percibirse lento el día» (B 6)¹¹⁷, que también evoca «La vita fugge, et non s'arresta una hora»¹¹⁸ (RVF 272) en los primeros versos, así como algo de «I' vo piangendo i miei passati tempi» (RVF 365) se puede encontrar en el v. 10 del mismo poema: «Hoy los [años] lloro pasados». Otro poema donde podemos apreciar recreaciones petrarquistas es «Ya formidable y espantoso suena» (B 8), que en los versos iniciales imita el verso sexto de «Lasso, ben so che dolorose prede» (RVF 101)¹¹⁹. Considerando estos parecidos, podemos concluir que la poesía moral quevediana y la amorosa petrarquista están en estrecha relación.

3.7. LA POESÍA SACRA: «HERÁCLITO CRISTIANO» Y «LÁGRIMAS DE UN PENITENTE»

A comienzos de su carrera poética, en 1613, Francisco de Quevedo escribió un conjunto de poemas bajo el título *Heráclito cristiano*, que constituye una imitación *sui generis* del *Canzoniere*, como ya hemos señalado páginas atrás. Los temas tratados son la vanidad de las alegrías mundanas, el paso

¹¹⁷ Candelas 1996, 336.

¹¹⁸ «Huye sin percibirse lento el día / y la hora secreta y recatada» (vv. 1-2) se inspiran en «La vita fugge, et non s'arresta una hora, / et la morte vien dietro a gran giornata» (vv. 1-2).

¹¹⁹ «Ya formidable y espantoso suena / dentro del corazón, el postrer día» (vv. 1-2) imitan a «et già l'ultimo dì nel cor mi tuona» (v. 6).

del tiempo y la consecuente amenaza constante de la muerte, hasta llegar al arrepentimiento. Especialmente significativos son el soneto 81¹²⁰ del *Canzoniere* y el 272¹²¹, que expresa la angustia ante la propia contingencia. Varios estudiosos ya apuntaron influencias concretas del poeta toscano en las composiciones de este cancionero quevediano, que ahora pasaremos a analizar.

El primer verso del salmo 9, «Cuando me vuelvo atrás a ver los años»¹²², es traducción del respectivo verso del soneto «Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni» (RVF 298):

Quando me vuelvo atrás a ver los años
que han nevado la edad florida mía;
cuando miro las redes, los engaños
donde me vi algún día,
más me alegre de verme fuera de ellos
que un tiempo me pesó de padecellos.

(vv. 1-6)

[...]

Nace el hombre sujeto a la fortuna,
y en naciendo comienza la jornada
desde la tierna cuna
a la tumba enlutada.

(vv. 11-14)

Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni
ch'anno fuggendo i miei pensieri sparsi,
et spento 'l foco ove agghiacciando io arsi,
et finito il riposo pien d'affanni,

rotta la fe' degli amorosi inganni,
et sol due parti d'ogni mio ben farsi,
l'una nel cielo et l'altra in terra starsi,
et perduto il guadagno de' miei damni,

i' mi mi riscuoto, et trovomi sí nudo,
ch'io porto invidia ad ogni extrema sorte:
tal cordoglio et paura ó di me stesso.

O mia stella, o Fortuna, o Fato, o Morte.

(vv. 1-12)

Aquí el poeta manifiesta «la idea del pasado como engaño e incluso menciona a la diosa Fortuna con similar afán de situar al hombre en su miserable condición»¹²³, recalcando su arrepentimiento por tanta vida mal gastada, consciente de la rapidez del paso del tiempo y de la vanidad de sus afanes. En Petrarca, el paso de los años ha esparcido y confundido sus pensamientos, además de haber apagado el fuego donde él se consumió y quedó helado, además, han parado su descanso lleno de preocupaciones. Las paradojas descritas en los vv. 3-4 subrayan el estado de confusión del poeta, que al mismo tiempo desarrolla una acción y su contrario, completamente perdido en la pasión amorosa sugerida por la imagen del fuego que arde por su intensidad pero que le paraliza como una estatua de hielo; se quiere así que, en realidad, no hubo un desarrollo positivo en esta

¹²⁰ «Io son sí stanco sotto 'l fascio antico».

¹²¹ «La vita fugge, et non s'arresta una hora».

¹²² Quevedo 2011, 138, B 21.

¹²³ Candelas 1996, 337.

experiencia, sino que todo sigue igual, como una prolongación de aquellos comienzos. El estado de aparente paz en el enamoramiento fue en realidad causa de preocupaciones, pero ahora ya no cree en aquellos «amorosos engaños», causa de su perdición actual, consciente de que su alma está en peligro, deseando el único epílogo posible: la muerte, asociada no a un final triste, sino a una estrella, a la fortuna y al destino, como algo inevitable pero no por esto infausto. La misma actitud se puede encontrar en el poema español, donde Quevedo asocia la tierna cuna a la tumba enlutada, dos elementos que en su poesía moral, “metafísica” en etiqueta de algún crítico hoy ya descartada por la crítica, no se pueden separar, siendo una la consecuencia de la otra. Las rimas aquí son significativas: la fortuna se asocia a la cuna, siendo el hombre sujeto ya desde su nacimiento a los caprichos de la voluntad de Dios, mientras que la vida ya desde el principio está enlutada, en la medida en que flota la sombra de la muerte sobre cada día de nuestra existencia. Llama la atención el uso de la nieve y del frío como símbolo de las canas en el caso del español, y en Petrarca de la parálisis vital. En ambos casos, libres de las cadenas amorosas, los amantes se dirigen con serenidad a la muerte.

El salmo 26, «Después de tantos ratos mal gastados»¹²⁴, presenta similitudes con el soneto 62 «Padre del ciel, dopo i perduti giorni», aunque, como afirma Candelas¹²⁵, la versión española parece contestar implícitamente la tesis del original:

Después de tantos ratos mal gastados,
tantas oscuras noches mal dormidas;
después de tantas quejas repetidas,
tantos suspiros tristes derramados;
después de tantos gustos mal logrados
y tantas justas penas merecidas;
después de tantas lágrimas perdidas
y tantos pasos sin concierto dados.

(vv. 1-8)

Padre del ciel, dopo i perduti giorni,
dopo le notti vaneggiando spese,
con quel fero desio ch'al cor s'accese,
mirando gli atti per mio sí mal adorni.

(vv. 1-4)

Sin embargo, los cuartetos amplifican algunas ideas, como el tiempo despilfarrado en pensamientos vanos a causa de la pasión amorosa, que sólo ha causado quejas, penas, lágrimas e inquietud, el soneto de Petrarca, religioso en la medida en que ensalza a Jesús, no presenta el mismo acopio de aspectos negativos descritos por Quevedo, sino que se refiere simplemente al tiempo perdido y a las noches insomnes por culpa del deseo cruel que encendió su corazón por haber visto a Laura, cuyos semblantes fueron

¹²⁴ Quevedo 2011, 209, B 38.

¹²⁵ Candelas 1996, 337-338.

adornados para su mal. Es en los tercetos donde encontramos un cambio de actitud por parte del español con respecto al toscano:

Sólo se queda entre las manos mías
de un engaño tan vil conocimiento,
acompañado de esperanzas frías.
Y vengo a conocer que, en el contento
del mundo, compra el alma en tales días,
con gran trabajo, su arrepentimiento.

(vv. 9-14)

*Miserere del mio non degno affanno;
reduci i pensier' vaghi a miglior luogo
ramenta lor come oggi fusti in croce.*
(vv. 12-14)

Quevedo constata que «los placeres mundanos no dejan en el ánimo sino desengaño y tristeza; es el gran trabajo que lleva al pecador al arrepentimiento»¹²⁶. En cambio, Petrarca invoca la piedad de Cristo aludiendo también a su crucifixión en el último verso, como culminación de la salvación de su alma: «su visión del amor como sentimiento vano promueve la solicitud de la piedad de Dios»¹²⁷. Los dos poemas se diferencian en la parte final, porque en Petrarca se muestra la esperanza en Cristo, mientras que para Quevedo las esperanzas son «frías», muertas, sin confianza en mejorar su condición de pecador¹²⁸.

La presencia de Petrarca en Quevedo se manifiesta tanto en recreaciones más o menos literales como en ideas y motivos reelaborados y distanciados del tenor literal. En lo que se refiere a la poesía amorosa, se observa que Lisi y Laura tienen varios aspectos en común, tales como la crueldad o la representación en contextos similares – disfrazadas de pastoras, rodeadas de flores o abejas¹²⁹ –, en tanto que Quevedo omite otro tipo de detalles, tales como las descripciones de la ropa de la mujer, el velo, la mujer abrazada a un príncipe, los cambios que produce en ella el paso del tiempo, y así. También debe notarse que en Petrarca la insensibilidad de la mujer hacia el enamorado aparece mitigada en varios momentos, en tanto que en Quevedo, al ser Lisi insensible a la emoción, condena al amante al sufrimiento como única salida, no produciéndose, por lo tanto, en Lisi ninguna *mutatio animi*.

No podemos considerar a Quevedo como un simple imitador, pues innovó lo que tomó de Petrarca, acomodándolo a su sensibilidad e ingenio, convirtiendo los temas antiguos en nuevos, haciéndolos modernos y

¹²⁶ Moreno 2012, 209.

¹²⁷ Candelas 1996, 337.

¹²⁸ Walters sugiere otra similitud con el soneto 89 (1981, 29).

¹²⁹ Fernández Mosquera (1999, 88-89) subraya que las abejas aparecen en el petrarquismo posterior a Groto y que se utilizan para comparar a la amada con una flor, que a su vez se podría utilizar como metonimia de su rostro.

barrocos. A través de ampliaciones, Quevedo abrió nuevas pautas para los poetas futuros, subrayando la posibilidad de tomar nuevos caminos a partir de imágenes ya explotadas por varios autores. Fue más pospetraquista que petrarquista. En esto reside su innovación, pues no repite mecánicamente el modelo, sino que lo actualiza con un propósito nuevo. En sus poemas se diría que Petrarca adquiere nuevos significados. Sirva una vez más de referencia el caso de «Passer mai solitario in alcun tetto».

4.

QUEVEDO Y LOS TRATADISTAS ITALIANOS

Este capítulo tiene como objetivo analizar la presencia de diversos tratadistas italianos, señaladamente Maquiavelo, Botero, Boccalini y Malvezzi, en las obras políticas y satíricas de Quevedo, con el fin de poner de manifiesto los estímulos que recibió, así como las importantes aportaciones personales que introdujo al reelaborar con fines propios las sugerencias de sus modelos.

4.1. MAQUIAVELO

En las líneas que siguen, trataré de exponer la actitud de Quevedo hacia el escritor florentino, que ofrece diversos matices que pueden parecer contradictorios¹. Dentro de la reflexión sobre el Estado, Maquiavelo adquirió un papel central en la elaboración del pensamiento político de la Edad moderna. De hecho, después de él, cualquier autor que se enfrentara a la escritura de estos temas, tenía que confrontarse con sus obras.

Por lo que concierne a España, se pueden identificar dos etapas en la recepción de la obra de Maquiavelo². Durante la primera mitad del siglo XVI hubo pocos detractores de su obra, tales como Juan Ginés de

¹ Rey 2013b.

² Tratan sobre la influencia de Maquiavelo en España, entre otros, Álvarez 1934, Silió 1941, Bertini 1946, Tierno Galván 1948, Fernández de la Mora 1949, Ceñal 1951, Bleznick 1958, Díez del Corral 1983, el número monográfico 15 (2010) de *Quaderns d'Italia* dirigido por Hermosa Andújar, Howard 2012, Ghia 2013, García González - Herrera 2014 y Sánchez Garrido 2014. Según Pérez Carnero, «los escritores españoles del barroco constituyen un impresionante testimonio a favor de la apreciación de Meinelcke: “La teoría de Maquiavelo fue como una espada que se clavó en el cuerpo político de la humanidad occidental, haciéndola gritar y rebelarse”» (1970, 111).

Sepúlveda y Gerónimo Osorio de Fonseca. Fernández-Santamaría apunta que la fecha de llegada de Maquiavelo a España es incierta, pero se supone que se trataba de un autor conocido ya antes de la circulación del *Príncipe*, dado que se sabe con certeza que la primera obra que entró en la península fue el *Arte de la guerra*³. De la misma manera, se conoce una traducción de los *Discursos* llevada a cabo por Juan López Otevani en dos ediciones de 1552 y 1555, ambas impresas en Medina del Campo. Llama la atención la ausencia de la obra de Maquiavelo en el *Índice* del Inquisidor Valdés de 1559, pero esto se debe a la aparición de adaptaciones y traducciones con el privilegio real de Carlos V, que admitió ser un lector del florentino, afirmando que el *Príncipe* es un libro «muy útil y provechoso para cualquier príncipe, o gobernador»⁴, hasta el punto de aconsejarlo incluso a su hijo, el futuro Felipe II. De hecho, su influencia fue tan profunda que, según Howard, su vocabulario fue adoptado por la ideología monárquica del heredero⁵. De la misma manera, el prólogo de sus *Discorsi* fue adaptado a la dedicatoria a Alessandro Farnese por parte de Balthazar de Ayala. Maravall subraya que los elogios a Maquiavelo, sobre todo de los extranjeros, tienen un carácter muy parcial, tratando solamente unos aspectos concretos, la actitud empírica o mejor dicho realista, que persiste en las obras del Secretario⁶. En un segundo momento, alrededor de la mitad del Quinientos, empezó un verdadero movimiento en contra del florentino, interpretado de manera distorsionada a partir de las guerras de religión francesas⁷.

El antimachiavelismo se transformó en un arma política utilizada por los católicos y los hugonotes para atacar a los opositores. El máximo exponente de esta corriente es el jesuita Pedro de Rivadeneira, quien, con su *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus estados, contra lo que Nicolás Maquiavelo y los políticos de este tiempo enseñan*, se convirtió así en 1595 en «el primer pensador español que impugna sistemáticamente la postura política maquiavélica, demostrando que las enseñanzas de Maquiavelo y de sus seguidores, los políticos, sobre cómo mantener la integridad del Estado conducían a una falsa razón de Estado y por ello no a la conservación sino a la destrucción de éste»⁸.

³ Fernández-Santamaría 1986, 11.

⁴ Esta afirmación aparece en la portada de la segunda edición de la traducción de 1555.

⁵ Howard 2014, 72.

⁶ Maravall 1955, 298.

⁷ No es accidental que la pionera en la difusión de la obra de Maquiavelo fuese Francia. Entre 1544 y 1553 se tradujeron todos sus libros, excepto las *Storie*. Cabe resaltar que la publicación de las traducciones es anterior a la noche de San Bartolomé de 1572.

⁸ Fernández-Santamaría 1986, 30.

Bleznick afirma que *Il Principe* se conocía entre los comentaristas españoles de la vida política ya antes de la publicación en 1532, a través de copias manuscritas que circularon de manera clandestina desde 1513, a partir de cuya fecha se sucedieron críticas más o menos tajantes del pensamiento del florentino, identificado con todo lo negativo en política⁹. Por ejemplo, en *El Criticón*, Gracián juzgó a Machiavelli como un falso político, al estar más interesado en las cuestiones de estabilidad que en las del bienestar general¹⁰. En realidad, aunque los pensadores seguían criticando la crueldad de la política del Secretario, muchos empezaron a acudir a sus enseñanzas para decidir lo más conveniente al gobierno sin apartarse de la doctrina católica, como sucedió, por ejemplo, con el obispo Osorio antes citado¹¹. El maquiavelismo fue también punto de referencia para la construcción del pensamiento político español de Barroco, que se puede agrupar en tres grandes bloques generales¹²:

- a. La escuela eticista, o también llamada tradicionalista, representada por Rivadeneira, según la cual la política está subordinada a la moral. Sus representantes se declaran antimachiavélicos y buscan una “cristiana razón de Estado”. El ataque eticista comienza en los últimos años del reinado de Felipe II¹³, y para ellos Tácito fue influyente en el desarrollo de una falsa razón de Estado. Pertenecen a esta corriente Juan de Santa María y Juan Márquez, entre otros.
- b. La escuela idealista, cuyo teórico más importante fue Claudio Clemente, que consideraba la monarquía española como la forma más perfecta de política, «eslabón en la larga cadena de la evolución política de la humanidad»¹⁴. Surge simultáneamente con la crisis que acabamos de mencionar y recibe un ímpetu especial en el transcurso del reinado de Felipe III. Otros representantes fueron Juan de Salazar, Juan de la Puente y Gregorio López Madera.

⁹ Bleznick 1958, 544.

¹⁰ Bleznick 1958, 546.

¹¹ Bleznick 1958, 548.

¹² Giménez divide la literatura política española en tres grupos: eticistas o tradicionalistas, tacitistas e intermedios (2003). Según el estudioso, Quevedo pertenece al primer grupo. Peña Echevarría (1998, XXXI) es de la misma opinión, tanto sobre la división de las líneas básicas de la reflexión en torno al Estado como respecto a la pertenencia del autor madrileño.

¹³ Fernández-Santamaría subraya que empezó en aquel momento porque fue «cuando el sentimiento de crisis comúnmente asociado con los reinados de su hijo y nieto ya a hacerse profundo, y con él el proceso introspectivo que busca determinar las causas de la crisis y su curación» (1986, 1-2).

¹⁴ Fernández-Santamaría 1986, 2.

- c. La escuela realista, o también dicha tacitista¹⁵, que se inspiraba en el historiador romano Cornelio Tácito para «formular una razón de Estado pragmática y verdadera [...] pero aproximándose a la política desde la realidad contemporánea»¹⁶. Pertenecen a este grupo Furió Ceriol, Álamos de Barrientos, Narbona y Ramírez de Prado, pero sus miembros no formaron un grupo compacto, como en cambio pasó con las otras dos escuelas. Según Fernández-Santamaría, «es cierto que comparten con los eticistas el deseo de formular una razón de Estado simultáneamente pragmática y “verdadera”. Pero su aproximación a los problemas de la política en general y de la razón de Estado en particular está más de acuerdo con los mandatos de la realidad contemporánea»¹⁷.

Curiosamente, el término “maquiavélico” no aparece en los diccionarios españoles hasta comienzos del siglo XIX, recogido con una simple referencia limitada a las máximas del autor florentino. Sin embargo, anteriormente se empezó a utilizar el adjetivo “maquiavelista”. Encontramos la primera referencia en el *Diccionario de Terreros y Pando* de 1787, donde se lee que «es lo mismo que un destructor de la sociedad humana».

La interpretación tradicional considera a Quevedo como antimachiavélico¹⁸, en una forma «che intende confutare l'avversario sul terreno stesso dei fatti, mostrando l'inefficacia pratica delle tesi sostenute dal Fiorentino, gli effetti disastrosi che ne conseguono per la conservazione degli stati»¹⁹. Walter Ghia describe cómo en el *Discurso de las privanzas*²⁰ y en el *Marco Bruto* en realidad las teorías maquiavélicas están presentes, aunque con su clara interpretación resulta problemática, mientras que en *La hora de todos* y en *Política de Dios* prevalecen las críticas. En particular, en la primera obra mencionada, que fue también la primera incursión en el género político, entre 1606 y 1608, Quevedo se refiere a Maquiavelo como al «hombre que con una pluma sola perdió el tiempo en escribir cosas con que se perdió y se pierden muchos que le siguen, digo todos»²¹. Para

¹⁵ Sobre el tacitismo en las doctrinas políticas del Siglo de Oro español, interesan los trabajos de Tierno Galván 1948, Sanmartí 1951, Fernández-Santamaría 1986, 163-172 y Badillo - Pastor-Pérez 2013.

¹⁶ Marañón 2005, 46-47.

¹⁷ Fernández-Santamaría 1986, 2.

¹⁸ Véanse Pérez Carnero 1970, Hernández Arias 2001, Giménez 2003, Beuchot 2004 y Iglesias 2010.

¹⁹ Ghia 1994, 110.

²⁰ Según García López, «lo más atractivo del *Discurso* es cómo termina planteando el problema del comportamiento del privado y citando varias obras de Maquiavelo, tales como los *Discorsi* e *Il principe* y afirmando que a su refutación quiere dedicar su vida» (2017, 208).

²¹ Quevedo 2009, 145.

concluir el capítulo sobre la conservación de la privanza, el autor afirma que dedicará toda su vida en la refutación de las teorías del florentino²². El apartado siguiente empieza con otra declaración en contra del Secretario, donde «refuta una opinión del Maquiavelo» sobre «si un privado ha de ser temido o amado»²³. Aunque Quevedo parafrasea y comenta varios pasajes del *Príncipe*, tras los ataques evidentes esconde opiniones más afines, como veremos también en otras obras de talante político. Este maquiavelismo oculto se percibe en el análisis de la segunda parte de *Política de Dios*²⁴, a pesar de calificar abiertamente al florentino de «impío moderno»²⁵. Quevedo presenta ejemplos y reflexiones similares a Maquiavelo sobre diferentes temas, que podemos resumir en:

- las consecuencias de la tiranía;
- los impuestos necesarios para tener un ejército que funcione;
- un modelo de rey activo y práctico y que no sea demasiado piadoso o apartado de los problemas reales de su estado;
- el uso de la paciencia en tiempos de guerra o en situaciones difíciles;
- la importancia de tener un ejército nacional fuerte y autónomo en contraposición a los mercenarios ingobernables e inestables;
- la consideración de la alta nobleza como clase parasitaria que se impulsa sólo por el deseo de mandar;
- la convicción que el declive de la disciplina militar responde a la falta de organización y de valor de los ejércitos modernos y no es achacable a las armas de fuego²⁶;
- el uso de las tropas mercenarias como causa de la decadencia de España²⁷;

²² «Con estos preceptos un privado no temerá ni será temido; asegurará de sí y asegurarse de otros, y todos en unos mismos medios, sin usar de los que el Maquiavelo disculpa con decir que los dice por malos, sabiendo que saben todos que es refrán y modo de decir antiguo: “no digo”, y decirlo. No le impugno aquí más, porque pienso ocupar parte de mi vida en escribir contra todas sus obras, si vuestra majestad me honrará con animarme un trabajo tan importante a la iglesia y repúblicas del mundo» (Quevedo 2009, 148).

²³ Quevedo 2009, 149.

²⁴ Según García López, la primera parte de *Política de Dios* se define por el intento de Quevedo de contradecir Maquiavelo, como ya había afirmado de manera contundente en *Discurso de las privanzas* (2017, 208).

²⁵ Quevedo, 2012a, 389.

²⁶ Quevedo se inserta en el tópico renacentista de la invectiva contra las armas de fuego, supuestamente responsables de haber acabado con el antiguo valor militar. Este motivo aparece en más autores, como Ariosto y Cervantes. Véase Cacho Casal 2006; otro punto de vista en Rey 2013b.

²⁷ El problema de las tropas mercenarias frente a las reclutadas dentro del mismo país es un tema recurrente en las obras políticas de Quevedo, como por ejemplo en *Marco Bruto*, *Virtud militante* y el *Memorial a Felipe III*.

- la ingratitud de los reyes con respecto a sus validos;
- la idea según la cual los reyes víctimas de conjuras siempre salen perdiendo.

Como subrayó Cacho Casal en su edición de la obra a propósito del vínculo entre religión y vida cívica y militar, Quevedo coincide parcialmente con los planteamientos de Maquiavelo en los *Discorsi*, aunque centra su interés en el valor moral y no tanto en el culto religioso como instrumento de cohesión social, como sostiene el Secretario²⁸. Del otro lado, Fernández-Santamaría inserta *Política de Dios* entre los tratados de la escuela eticista, con el siguiente argumento:

todos los tópicos encaminados a guiar al príncipe en el desempeño de su quehacer político se debaten dentro de un contexto definido estrictamente por las enseñanzas de Cristo. [...] El resultado es un proceso que recuerda íntimamente la técnica evangélica utilizada por los humanistas cristianos de antaño en su aproximación a los problemas de la política.²⁹

En *Lince de Italia*, Pérez Ibáñez encuentra un pasaje donde defiende una tesis de «claro sabor maquiavélico», aunque anteriormente define *El Príncipe* como «el libro del tirano»³⁰, que contiene «la exhortación lisonjera»³¹ de Maquiavelo³². Hablando de la causa del duque de Mantua y al mismo tiempo del de Saboya, se afirma que «es peor, sin poder ser más malo, el que hace malo el bien, que al que hacen malo el mal»³³. El mismo concepto se encuentra en *La hora de todos*, donde Quevedo dice, refiriéndose al mismo duque, «pues su flaqueza es tal, que el que hace mal cuando puede le deja de hacer cuando no puede; y esto no es arrepentimiento, sino dejar de ser malos a más no poder»³⁴. Más adelante, en el apartado XXXIV, dedicado a la isla de los Monopantos, lanza una crítica abierta:

Pacas Mazo, compuniendo su rapiña en palomita, dijo que el término era bastante y la resolución providente, empero que convenía que el secreto fuese ciego y mudo. Y sacando un libro encuadernado en pellejo de oveja, cogida con torzalles de oro en varias labores de lana, se le dio a Saadías, diciendo:

²⁸ Quevedo 2012, 600.

²⁹ Fernández-Santamaría 1986, 53.

³⁰ Quevedo 2002, 74.

³¹ Quevedo 2002, 74.

³² Hay que subrayar que, justo después haber nombrado a Maquiavelo, Quevedo pasa a hablar de Boccacini y de la tesis de *Piedra del paragon*, que exhorta a liberar Italia de los bárbaros invasores.

³³ Quevedo 2002, 99.

³⁴ Quevedo 2009, 374.

— Esta prenda os damos por rehenes.

Tomole, y preguntó:

— ¿Cúyas son estas obras?

Respondió Pacas Mazo:

— De nuestras palabras. El autor es Nicolás Machiabelo, que escribió el canto llano de nuestro contrapunto.

Mirándole con grande atención los judíos, y particularmente la encuadernación en pellejo de oveja, Rabí asapha, que esistía por Orán, dijo:

— Esta lana es de la que dicen los españoles que vuelve trasquilado quien viene por ella.

Con esto se apartaron, tratando unos y otros entre sí de juntarse, como pedernal y eslabón, a combatirse y aporrearse y hacerse pedazos hasta echar chispas contra todo el mundo para fundar la nueva seta del dinerismo, mudando el nombre de ateístas en dineranos.³⁵

En la descripción de la isla Quevedo dice que los Monopantos son «gente en república», y ésta es «par nature une forme de gouvernement machiavelique et mercantile»³⁶. En efecto, para ellos, la ley de Moisés carece de vigencia porque los talmudistas quisieron «habilitar las conciencias a la fábrica de la materia de Estado, adoctrinando para la vida civil nuestro ateísmo»³⁷; en otras palabras, «le prince gouverne selon son intérêt politique sans tenir compte de la raison chrétienne, est clairement inspirée par Machiavel. Les gouvernants adeptes du Florentin et de la raison d'État étaient appelés “estadistas” ou “ateístas políticos”»³⁸. Los Monopantos, discípulos de Maquiavelo pues, son «ateístas», entendiendo por tal palabra “herejes” más que “ateos” propiamente dichos. pero el cambio de nombre hace todo más explícito.

Este pasaje ha sido comentado por su antisemitismo, pero en esta ocasión nos interesa la presencia de *El Príncipe* de Maquiavelo. La encuadernación «alude a los libros verdes o libros de becerro, que eran repertorios genealógicos de la nobleza en los que podía detectarse su origen converso»³⁹, como sugieren Bourg, Dupont y Geneste. Lía Schwartz añade que la encuadernación «refiere a las tácticas políticas de los consejeros del Conde-Duque, que recomendaban olvidar los preceptos cristianos si así lo exigía la razón de Estado»⁴⁰. Utilizando una imagen que pertenece a la técnica del canto gregoriano, Pacas Mazo reconoce que la política de Olivares

³⁵ Quevedo 2009, 344.

³⁶ Quevedo 1980, 497.

³⁷ Quevedo 2009, 333.

³⁸ Quevedo 1980, 500.

³⁹ Quevedo 2009, 344n.

⁴⁰ Quevedo 2009, 344n.

es maquiavélica y de esta manera Quevedo implícitamente critica al privado⁴¹. Luego inventa un neologismo por derivación: dineranos. Se refiere al «sequaz o poseedor de la secta del dinerismo en aquel sentido» (*Aut.*), siendo el dinerismo la «profesión del dinero, suponiendo haver secuaces de ella» (*Aut.*). Con ello, asociando este término a los ateístas⁴², el autor quiere señalar que los políticos que siguen la teoría de Maquiavelo, en realidad, no buscan la razón de estado o un beneficio para la patria, sino, simplemente, una ganancia propia, para adquirir su beneficio económico. Elliott subraya que, en este episodio, Quevedo se aleja de quienes alguna vez coincidieron con él, pero ahora están al servicio del Conde-Duque, «castigating them as Machiavellian intriguers, immoral money-grubbers, and unprincipled agents of an international Jewish conspiracy intended to subvert the proper ordering of the world»⁴³.

Es significativo también que Quevedo haya insertado la crítica anti-maquiavélica en un episodio supuestamente antisemita, sugiriendo así una aproximación entre los defectos de los judíos y los del florentino, en una superposición de lo negativo por antonomasia en la España de aquel tiempo. En efecto, ambos eran enemigos de la fe, condenados por la Iglesia de varias maneras, así que no parece demasiado forzada esa comparación. Lía Schwartz subraya:

La hora de todos es tributaria del antimachiavelismo que [Quevedo] manifestó en otras de sus obras a pasar de la aceptación parcial de algunos principios reelaborados por los tacitistas del siglo XVII. Por tanto, acusar a Olivares y a sus colaboradores de maquiavélicos es insulto que los define y al mismo tiempo define la posición ideológica, providencialista en este caso, desde la cual se ejerce la crítica satírica.⁴⁴

En el último capítulo de la misma obra, Quevedo formula más críticas al maquiavelismo, cuyos defensores «siempre han de militar con el seso, pocas veces con las armas»⁴⁵, es decir, que actúan con astucia, actitud que el autor considera propia también de los Monopantos y los venecianos. En

⁴¹ Elliott (1982, 246) nos recuerda la tesis de Conrad Kent, según el cual «Quevedo uses his work to launch a broad-based attack on the Olivares reform program, which was seeking to transform the character of Spain [...]. The Machiavellians have perverted true politics with their doctrine of *razón de estado* – a sharp dig at Olivares who was accused by his enemies of being a Machiavellian».

⁴² Palabra de uso común, llega a ser sinónimo de “herético”. No es un caso que se utilizó para referirse a los políticos que se consideraban “discípulos de Maquiavelo”.

⁴³ Elliott 1982, 246-247.

⁴⁴ Quevedo 2009, 34.

⁴⁵ Quevedo 2009, 362.

Lince de Italia se encuentra la misma acusación hacia «aquellos hombres que militan con el seso y vencen con la credulidad ajena»⁴⁶, hablando de las disensiones entre venecianos y unionistas.

Con un contenido similar se vierten acusaciones sobre Génova, esta vez por medio del «letrado bermejo», un jurista pelirrojo de connotaciones diabólicas: «Pondero que, condenando la Iglesia católica esta doctrina de la República de Platón, hay quien se precia y blasona de ser su república»⁴⁷. Lía Schwartz sugiere que «el comentario es irónico y va dirigido al gobierno de Génova [...] desde la perspectiva del autor de la sátira, no del personaje»⁴⁸.

Una posible influencia de Maquiavelo se puede encontrar en lo relativo a la unión de historia y política, como sucede en los textos de Quevedo analizados en este trabajo. Su punto de partida está en la afirmación de Cicerón según el cual *historia magistra vitae*, o, en palabras de José Luis Romero: «la historia no es sino el registro de la experiencia humana en materia de vida política, o lo que es lo mismo, de las formas del comportamiento del hombre como ser animado por una irreprimible voluntad de dominio»⁴⁹.

Esta tradición, que considera útil para los gobernantes la experiencia de sus predecesores, fue tenida en cuenta por Maquiavelo, «que defendía la idea de que en la antigüedad se hallaban importantes lecciones sobre cómo gobernar»⁵⁰, como se ve en el proemio de los *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*. En particular, se valoraba la historia romana, como así hizo Quevedo. En *Lince de Italia*, como apoyo de sus razones, Quevedo se remonta a los romanos y cita dos ejemplos. El primero trata del rechazo de una ayuda de Roma en las guerras contra Pirro, para no mostrar su debilidad; esto le sirve para subrayar que en realidad fue una táctica prudente y se la aconseja a Felipe IV⁵¹. El otro ejemplo relata cómo «la paz que el emperador Cayo Hostiliano hizo con los godos y que, tomada por estos como síntoma de debilidad, acarreó que destruyesen varias provincias del imperio»⁵². Esto, en cambio, es un ejemplo que el rey no tiene que seguir. Otra enseñanza de la historia antigua es la de Aníbal y Antíoco, que sufrió «el peligro de la adulación y de los malos consejeros»⁵³, como Aníbal aconsejó

⁴⁶ Quevedo 2002, 70.

⁴⁷ Quevedo 2009, 363-364.

⁴⁸ Quevedo 2009, 364n.

⁴⁹ Romero 1943, 122.

⁵⁰ Roncero 1991, 30.

⁵¹ El objetivo de la obra es asesorar a Felipe IV sobre los peligros de la guerra en Italia, donde Francia es un factor adverso y poderoso. Ver Azaustre 2004, 65.

⁵² Azaustre 2004, 65.

⁵³ Azaustre 2004, 69.

al rey de Siria combatir directamente a los romanos en Italia, siendo éste el único lugar donde, en teoría, podían ser vencidos, y no en Grecia como se pensaba. En realidad, los consejos levantaron los recelos de los aduladores, cuyos consejos Felipe IV tiene que evitar.

En *Marco Bruto*, la reflexión sobre la teoría maquiavélica aparece filtrada por la lectura de *Il Tarquinio superbo* de Malvezzi, en particular sobre las razones por las cuales los mismos actos causan diferentes efectos. Según García López, «ya no es sólo un hereje, sino que además su obra contiene eso que hoy llamaríamos una “sociología política”, un conjunto de afirmaciones, de carácter probabilístico o estadístico sobre los comportamientos políticos en contextos determinados, que implican capacidad predictiva»⁵⁴.

Si consideramos la influencia que tuvo Maquiavelo en estas obras, tenemos que poner en duda la consideración de antimachiavélico que siempre tuvo Quevedo. Como sugiere Maraión, «la postura de Quevedo frente a Maquiavelo está siempre en revisión»⁵⁵. Por ejemplo, en *Grandes anales* hay un atisbo de influencia del florentino, que de todas formas nunca habría declarado abiertamente. Ghia advierte que hay que evitar dos prejuicios a la hora de estudiar la obra de Quevedo en relación con Maquiavelo:

el primero es el prejuicio de la oposición, por lo cual don Francisco, en cuanto que “intelectual orgánico” de la Iglesia y de la monarquía católica, es antimachiavélico por definición; el segundo es el prejuicio de la identidad, según el cual, dado que don Francisco inserta textos de Maquiavelo, piensa en todo como él.⁵⁶

A pesar de estas consideraciones, las ideas de Maquiavelo están latentes en las reflexiones sobre la razón de Estado. Barrientos ha subrayado también alguna coincidencia entre las dos obras políticas fundamentales de Quevedo y Maquiavelo: ambos escriben *Política de Dios* y el *Príncipe* cuando han llegado a los 40 años de edad y, además, en un momento de retiro forzado de la actividad pública, intentando plasmar por escrito los conocimientos adquiridos durante sus respectivas experiencias cercanas al gobierno⁵⁷. Por lo tanto, Quevedo es coherente con su oposición a una doctrina fundamentalmente anticristiana, si bien en la práctica se deja influir por el florentino, probablemente debido al peso que tuvo en la cultura europea de

⁵⁴ García López 2017, 215.

⁵⁵ Maraión 2005, 49.

⁵⁶ Forte - López 2008, 78.

⁵⁷ Barrientos 2010, 334.

aquel tiempo. Marañón afirma también que «el pensamiento de Quevedo es oscilante según las circunstancias y su posición en el escalafón de su carrera política»⁵⁸. De la misma manera, Rey subrayó:

Quevedo se inició en la teoría política como un pensador pragmático y realista, centrado en una institución vigente en aquellos días, la privanza, a la que él veía en trance de cambio. En tal momento de su vida, sus discrepancias con Maquiavelo eran escasas, pese a las manifestaciones en sentido contrario.⁵⁹

En conclusión, no parece que se pueda definir tajantemente a Quevedo como opositor o seguidor de Maquiavelo, aunque se podría afirmar que en la mayoría de los casos expuestos es antimachiavélico en la conciencia y machiavélico en el análisis histórico de supuestos concretos. Podría servir como síntesis la siguiente exposición de Rey:

en *Discurso de todos los diablos* se presenta como un tratadista de corte realista, poco alejado de Maquiavelo, pese a las declaraciones en sentido contrario. En *Política de Dios* acentúa la exigencia moral y en *Marco Bruto* parece dominado por las dudas y el escepticismo ante una realidad rica en contradicciones y claroscuros, que recuerda la permanente ambigüedad que preside las páginas de *Discurso de todos los diablos*.⁶⁰

4.2. BOTERO

Como acabamos de explicar, en el imaginario colectivo, Maquiavelo aparece como figura clave y propulsora del desarrollo de las reflexiones políticas en Europa y en España. Sin embargo, en el Siglo de Oro, el avance de las teorías sobre el arte de gobernar sufrió un gran impulso gracias a más figuras, como Tácito, Séneca y, sobre todo, Giovanni Botero⁶¹. Es verdad que los elementos de las teorías machiavélicas aparecían ya en las obras de los susodichos, pero de igual manera es verdad que sus obras no fueron el origen de la inspiración. Ex jesuita, asesor de la Congregación del índice en Roma, Giovanni Botero fue el fundador de la teoría política católica, con el intento de neutralizar la influencia de las obras políticas producidas por los jurisconsultos de Oltralpe⁶². No es accidental que la primera

⁵⁸ Marañón 2005, 49.

⁵⁹ Rey 2013b, 37.

⁶⁰ Rey 2013b, 30.

⁶¹ Remito a las aportaciones de Assandria 1926 y 1928, Chabod 1939, Firpo 1971, Descendre 2009 y 2011, Viroli - Schugaar 2010, 227-229.

⁶² La figura y la influencia de Giovanni Botero en la literatura y la reflexión política mundiales no son tan profundas y estudiadas como en el caso de Maquiavelo, pero

traducción al español de *Ragion di Stato* (1589) apareció en 1603 gracias al historiógrafo real Antonio de Herrera⁶³. Su labor fue apoyada por Sancho de Moncada, que en aquel momento estaba intentando fundar una nueva e importante universidad en la corte de España donde se enseñase la ciencia política. Para esto, proponía leer la *Utopía* de Tomás Moro y, por supuesto, la obra de Botero. Pese a que con él se consagró esta locución, el origen del término “razón de Estado”⁶⁴ se remonta a Francesco Guicciardini y aparece por primera vez en el *Dialogo al reggimento di Firenze* (1525), aunque en este contexto, al comienzo de la reflexión política renacentista, se intentaba explicar la *ratio* de la acción no “cristiana” del Estado en tiempos de guerra, refiriéndose exclusivamente a un argumento de política exterior, a los conflictos armados y a las conquistas territoriales. En su texto remite sólo a «la derogación de las leyes morales y civiles para salvar el Estado, sin legitimidad alguna, basándose sólo en la fuerza o en el dinero»⁶⁵. Además, el concepto de razón de Estado le servía para subrayar que la filosofía civil de procedencia griega y romana era insuficiente. En síntesis, servía para justificar el estado como producto derivado de la pura fuerza, no del arte de la política⁶⁶. Según Catteeuw:

L'importance de Guichardin dans l'histoire de la raison d'État réside notamment en ce geste qui indique, pour la première fois, d'une manière explicite mais non développée, la relation qui perdure au-delà de son temps entre l'écriture de l'histoire, la publication de la raison d'État et la constitution de la mémoire historique.⁶⁷

Posteriormente Giovanni Della Casa, en su *Orazione a Carlo V* (1548), se refirió a ella como a «quell'utile, che oggi si chiama ragion di Stato», en oposición a la «ragion civile»⁶⁸. Para él, esta última es propia de las pequeñas

la bibliografía también es bastante extensa; entre ella, destaco a Bottero 1896, Tornari 1907, De Bernardi 1934 y Albonico 1990.

⁶³ Según Fernández-Santamaría, Antonio de Herrera «se destaca por ser el autor que nos ofrece (en cuatro *Discursos*) la más explícita demostración de cómo la época es capaz de articular a Tácito, la historia y la política» (1986, 190n).

⁶⁴ Pueden consultarse De Mattei 1953, 1958, 1964 y 1979; Mosse 1957; Truyol Serra 1960; Thuau 1966; Church 1973; Senellart 1989; Baldini 1992, 1995 y 1999; Borrelli 1993; Vasoli 1994; Stolleis 1998; Descendre 2004, 2008 y 2014; Catteeuw 2009.

⁶⁵ Rus - Zamora 2000, 12.

⁶⁶ Viroli 1994, XIII.

⁶⁷ Catteeuw 2009, 222.

⁶⁸ «E perché alcuni, acciecati nella avarizia e nella cupidità loro, affermano che Vostra Maestà non consentirà mai di lasciar Piacenza, checché disponga sopra ciò la ragion civile, conciosiaché la ragion degli stati no 'l comporta, dico che questa voce è non solamente poco cristiana, ma ella è ancora poco umana» (Della Casa 1970, 315).

cosas privadas; en consecuencia, resulta irrelevante la relación entre los Estados con respecto al complejo de normas contempladas por el derecho y la moral⁶⁹. Campanella, en cambio, subraya que la razón de estado se utiliza como sinónimo de razón política, es decir, la *ratio política*, que se identificaba con la igualdad y la justicia, mientras que en la primera mitad del siglo XVII ambos términos adquieren una acepción negativa. En particular, la razón de Estado es una invención de los tiranos, que justifica la violación de las leyes civiles, naturales, divinas e internacionales en interés de quien detenta el poder. Como subrayó Viroli, muchos escritores políticos de aquel periodo se quejaron de que hasta los eruditos poseían solamente ideas confusas con respecto a la conexión entre política y razón de Estado, como explicó, por ejemplo, Ludovico Zuccolo, Filippo Maria Bonini y Giovanni De Luca⁷⁰. Por esta razón, el mismo investigador se reafirma en que el Setecientos ya no fue el siglo del redescubrimiento y de la celebración de la política, sino que, por el contrario, fue testigo de su decadencia⁷¹.

Volviendo a Botero, en su obra principal «se define el concepto como el conocimiento de los medios adecuados para fundar, mantener y aumentar un Estado, dando un mayor predominio a la sabiduría que a la fuerza, resaltando la importancia de conservar los Estados y estableciendo la coincidencia de los intereses de la Iglesia y del Estado»⁷², fundando así una contraposición entre la verdadera y buena razón de estado frente a la perversa de Maquiavelo. Además, la coincidencia entre el interés religioso y el político era el punto central de su teoría, tomando como ejemplo el sistema español. El elevado número de libros publicados en las primeras décadas del siglo XVII demuestra el apasionado interés por esta polémica⁷³.

⁶⁹ Según Gil Pujol (2000, 43), la irrupción de esta expresión fue el resultado de una crisis del aristotelismo político como lenguaje dominante en la segunda mitad del siglo XVI, que coincidió con el fin del republicanismo cívico noritaliano. Meinecke (1977, 46n) subraya que unos estudiosos apuntan a una disertación anónima que remonta a 1525 como primero testimonio del uso de doctrina de la razón de Estado, pero según él es inverosímil que un pensador de la primera mitad del siglo XVI conozca ya los problemas que estarán de moda un siglo después. Más adelante, el mismo autor reconstruye las circunstancias que llevaron a Giovanni Della Casa a componer la *Orazione* y las teorías que contiene (1977, 47-48). A su vez, Borrelli (1994, 173) subraya que hace falta tomar en consideración que la literatura de la razón de Estado no tiene que confrontarse solamente con el corpus de textos ético-políticos de Aristóteles, sino también con la historia particular de los diferentes aristotelismos.

⁷⁰ Viroli 1994, 269.

⁷¹ Viroli 1994, 270-271.

⁷² Rus - Zamora 2000, 14.

⁷³ Sólo para tener una idea de la profusión de textos sobre el tema de la razón de Estado, entre los autores italianos más relevantes, Meinecke (1977, 120-121) menciona a

Mientras las doctrinas maquiavélicas seguían vivas en los numerosos comentarios de Tácito, como en los casos de Ammirato y Boccalini, los teóricos de la razón de Estado intentaban demostrar que era posible y saludable una «buena» razón de Estado en contraposición a la «rea» y «mala» que se había promovido hasta aquel momento»⁷⁴. Sin embargo, casi ninguno de estos autores tuvo una influencia duradera para la posteridad, ni ha tenido una fuerte conciencia política. Viroli sostiene que los términos utilizados por Botero en la definición de razón de Estado fueron bastante incompletos, no habiendo dejado en claro si por estado entendía la autoridad del príncipe o la del territorio. Por esta razón, se le consideró como responsable de la ruptura ideológica con la comprensión tradicional de la política. En consecuencia, medio siglo después de la publicación de *Della ragion di Stato*, varios teóricos se aplicaron a la tarea de enmendar o reformular la noción de razón de Estado para que, siendo compatible con las leyes naturales y divinas, no transigiese con el gobierno injusto⁷⁵. Se intentaba así

los siguientes: Ciro Spontone (*Dodici libri del governo di Stato*, 1595), Girolamo Fracetta (*Il Principe*, 1599; *Discorsi di Stato et di guerra*, 1600; *Seminario de' governi e Stati*, 1617), Antonio Palazzo (*Discorso del governo e della ragion vera di Stato*, 1606), Pietro Andrea Canonhiero (*Dell' introduzione alla politica, alla ragion di Stato*, 1604), Federico Bonaventura (*Della ragion di Stato*, 1623), Ludovico Zuccoli (*Dissertatio de ratione status*, 1663), Gabriele Zinano (*Della ragione degli stati*, 1626), Ludovico Settala (*Della ragion di stato*, 1627) y Scipione Chiaramonti (*Della ragion di stato*, 1635). Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XVII, este argumento parece entrar en crisis y se encuentra sólo algún seguidor de escaso relieve. Según Ferrari (2015, 9), fueron 470 los escritores que contestaron a los italianos «pour chercher la raison des États au sein des nouvelles révolutions de Luther, de Richelieu et de la Fronde».

⁷⁴ Según Maravall (1955, 297), «la raison d'État n'est pas autre chose que la transcription sur le plan politique de la raison naturelle non illuminée par la grace. Et devant elle, nous trouvons aux premières places ceux, qui, ne pouvant concevoir cette disjonction machiavélique, se délient de l'État et, s'accrochant à la tradition, luttent contre la nouvelle entité politique due à la raison egarrée soit en essayant de galvaniser le système médiéval, soit en s'enfermant dans un pessimisme passif». Viroli (1994, X) subraya una diferencia sustancial en el cambio de paradigma en la reflexión alrededor de la política: los humanistas que trataban este tema eran principalmente rétores y elaboraron definiciones eulogísticas y cuyo fin era persuadir a los lectores para perseguir nobles ideales, mientras que los escritores sucesivos se preocuparon para describir la realidad y enseñar cómo moverse en ella. Por esta razón, el paso de la política a la razón de Estado se tradujo en una transición de una concepción retórica a una realista de la política. El mismo estudioso explica, además, que el uso del concepto de menoscabo ayudó a distinguir entre buena y mala razón de Estado: la primera consistía en el menoscabo de la ley para el bien común, mientras que la segunda consistía en el menoscabo de la ley para el interés particular (1994, 273). De esta manera, la buena razón de Estado se presentaba como lo opuesto a un privilegio.

⁷⁵ Viroli 1994, 273.

encontrar una precisa definición de la verdadera y buena razón de estado, aceptable tanto para la lógica como para la moral⁷⁶. Según Peña Echevarría, el término

hace referencia a una concepción de la política que entiende que el interés del Estado (o, si se quiere, de la comunidad política) es el criterio último de la acción política. [...] La noción de *necesidad* es nuclear en la doctrina de la razón de Estado. La doctrina [...] nos remite a algunas cuestiones fundamentales de la filosofía política ligadas entre sí. En primer lugar, la de la relación entre política y moral. [...] En segundo lugar, la de la autonomía de lo político.⁷⁷

En la teoría política del Renacimiento, el punto central fue la reflexión alrededor del concepto de Estado y su mantenimiento⁷⁸. Hasta aquel momento, el Estado seguía siendo una realidad ignota, que en la Edad Media se había traducido en la encarnación histórica del poder político perfectamente cumplido, practicando una soberanía que aspiraba a ejercerse de manera absoluta sobre el territorio y la población geográficamente extendidos. Apareció entonces la doctrina del Estado mixto, que preveía seis modos peligrosos de gobernar. Además, se solía enfrentar la república romana a la república veneciana, donde la primera anticipaba los fondos políticos

⁷⁶ Para simplificar y después de recorrer las teorías de los autores italianos aquí arriba enumerados, Meinecke (1977, 122) afirma que la razón de Estado se concibe ahora en general como arte política: la buena se dirige hacia el bien y la felicidad pública con medios permitidos por la moral y la religión; la mala se dirige a la ventaja particular y personal del dominador con medios ilícitos y malos. Además, Ferrari afirma que «il est facile de saisir le caractère de cette nouvelle branche de la littérature politique. Elle s'attache à expliquer, à justifier les principes, à inculquer les formes qui règnent; elle est avant tout pontificale et impériale; elle défend le protectorat de l'Espagne; elle met au service de cette unité toutes les ressources de l'ancien despotisme révolutionnaire. Mais, comme elle défend ce qui existe, et qu'elle se borne à conserver ce qui n'a pas besoin d'être inventé, elle n'est qu'une littérature d'employés; la vulgarité lui imprime son pitoyable cachet; Bottero lui-même n'est que le grand prince des médiocrités contemporaines. Ses imitateurs n'offrent pas même la poésie des emportements; calmes, réfléchis, décidés à s'en tenir aux faits, aux tristes nécessités de la vie politique, sans jamais dévier des voies les plus battues, ils citent plus souvent Aristote que la Bible. Si quelque trait ingénieux se présente, il est dû plutôt à la variété accidentée de la terre qu'à l'initiative des écrivains toujours condamnés à la prose la plus lourde» (2015, 313).

⁷⁷ Peña Echevarría 1998, X-XI.

⁷⁸ Sobre teorías de ruptura o de continuidad con respecto a la tradición en la reflexión política, son útiles los trabajos de Peña Echevarría (1998, XV-XVIII) y Viroli (1994). Este último, en particular, subraya el contraste entre política y razón de Estado, como las concibieron respectivamente Brunetto Latini en *Livres dou Tresor* (1266) y en *Della ragion di Stato* (1586) de Botero. Cada obra es considerada por el investigador como un punto de referencia ideal en la historia del lenguaje de la política moderna.

de la doctrina sobre la separación de los poderes como medio de contrapeso que tendía a frenar las exageraciones de la autoridad⁷⁹. Como ya se ha señalado antes, la aparición del Estado tuvo lugar en el Renacimiento, concebido como producto del *homo faber* con necesidad de cálculo y de destreza. Fue aquí cuando se empezó a contraponer la virtud maquiavélica a la virtud cristiana: las virtudes morales se reducían así a un medio calculado para realizar una obra de gobierno humano temporal. Nacía de esta manera el arte político puro, cuyo desarrollo estaba permitido solamente al príncipe⁸⁰. Viroli afirma que, entre el siglo XVI y el siglo XVII, el lenguaje de la política sufrió una transformación radical que podría definirse una “revolución de la política”, que tuvo una importancia y una preeminencia generales. De aquí en adelante, el sentido de la política adquirió un significado completamente diferente y con él cambiaron la concepción y el rol del arte o la ciencia política, así como la interpretación y el valor de la educación y de la libertad política. De esta manera, esta revolución llevó consigo una pérdida de prestigio por parte de lo que se había considerado durante tres siglos la más noble de las ciencias humanas, llegando a ser considerada una actividad innoble, sórdida y depravada. Ya no era el arte para luchar la corrupción, sino para adaptarse a ella⁸¹. En particular, el punto de ruptura se creó al situar los principios de la razón de Estado no en la política parroquial de Italia, sino en el imperialismo católico de los Habsburgo⁸², tomando como ejemplo el imperio de Carlos V⁸³:

el dato esencial es la fragmentación de Europa, que supone la quiebra definitiva del ideal de la *respublica christiana* universal encarnado en el Sacro Imperio, y muestra el rostro más desencarnado de la política como lucha por el poder: los conflictos territoriales y las guerras de religión asolan Europa. En esta circunstancia, el Estado aparece como última instancia de pacificación, de reconstrucción del orden mínimo necesario para la coexistencia, cuya posición, por consiguiente es necesario consolidar, tanto práctica como teóricamente, porque es la condición necesaria para la persecución de cualesquiera otros fines, incluida la defensa y propagación de la verdadera fe.⁸⁴

⁷⁹ Maravall 1955, 139-140.

⁸⁰ Maravall 1955, 189.

⁸¹ Viroli 1994, VII.

⁸² Tuck 1993, 66.

⁸³ En la historia de España e Italia, la coronación de Carlos V en Bolonia en 1530 sanciona la conclusión de las guerras de Italia, estableciendo un nuevo escenario político que durará hasta el siglo XVIII. Además, en la ceremonia simbólica se subrayaba la dimensión multinacional del impero y de una nueva era de paz y serenidad para la cristiandad.

⁸⁴ Peña Echevarría 1998, XXI-XXII.

No es tampoco sorprendente que esta doctrina haya surgido en Italia, pues este territorio es el escenario de los enfrentamientos entre las grandes potencias europeas, en buena parte sujeto a la monarquía hispánica. El interés y el ánimo suscitado por los debates y las obras fueron tantos que en el siglo XVII se decía que se discutía sobre el asunto hasta en el barbero. Sin embargo, Peña Echevarría subraya:

no se trata de una teoría del Estado articulada que pueda compararse con la tradición aristotélica o con modelos teórico posteriores como el de Hobbes, por ejemplo; las obras que contienen el corpus de la doctrina moderna de la razón de Estado no son, salvo alguna excepción, tratados generales, sino un conjunto de escritos pragmáticamente orientados, dedicados a proveer de reglas e instrumentos para la acción política desde la perspectiva de una racionalidad instrumental. Además, estos escritos están estrechamente ligados al contexto político nacional en que se formulan, y ello afecta no sólo al contenido sino a la orientación, de manera que el discurso de la razón de Estado está muy diversificado, hasta el punto de que podría discutirse si cabe hablar de *la* razón de Estado.⁸⁵

Finalmente, se podría sintetizar la elaboración de la primera doctrina de la razón de Estado por parte de Botero en la encrucijada de tres problemas que se reflejan en tres implicaciones en su obra. El primer orden de problemas deriva de la reorganización de la teoría política operada por Bodin alrededor del concepto de soberanía; el segundo es de tipo político-religioso y concierne a la redefinición del rol político de la religión en el contexto de las guerras confesionales, que a su vez deriva de un lado en una clara tematización de la función ideológica de la religión como instrumento de la dominación política y del otro en la justificación étnico-religiosa del buen gobierno; el tercero y último concierne al aspecto más innovador de las doctrinas de la razón de Estado, es decir, que el pensamiento político he llevado a construir un nuevo objeto de investigación. Zarka subraya que la encrucijada de estos tres órdenes de problemas tendrá tres implicaciones: una tensión entre el esfuerzo de justificación étnico-teológica de la acción de príncipes y la racionalización efectiva del Estado como materia, la ruptura del espejo de príncipes por parte de Maquiavelo y el consiguiente esfuerzo de recomponerlo por parte de Botero y de los tratadistas sucesivos.⁸⁶

En lo que concierne a la recepción española, dos fueron los asuntos que interesaron más a los intelectuales: qué imperio y estado duraron más

⁸⁵ Peña Echevarría 1998, XVII-XVIII.

⁸⁶ Zarka 1994, 103-120.

(por tamaño o unión) y los comentarios sobre la esterilidad del territorio y la escasa población. El lema “razón de Estado” apareció ya en el *Tesoro* de Covarrubias, un poco posterior a la publicación de la obra de Botero, asociado al término “razón”, pero simplemente como ejemplo de uso. Sin embargo, es en el *Diccionario de Autoridades* donde se aporta la primera definición española de esta expresión: «la política y reglas con que se dirigen y gobiernan las cosas pertenecientes al interés y utilidad de la República», tomando como ejemplo pasajes de Diego de Saavedra Fajardo y Pedro Fernández de Navarrete. Fernández-Santamaría subraya que, en el caso de la especulación política en España sobre este tema, se insistió en que el príncipe ha de ser o no sólo político, sino político y cristiano, creando así de manera automática una “razón de religión” que a su vez lleva a otras variantes, que se manifiestan como consecuencias en cascada, como por ejemplo las relaciones entre Estado e Iglesia, una razón de Estado militar, una razón de Estado económica y la razón de justicia⁸⁷. De todas formas, entre los primeros teorizadores de esta filosofía está Pedro Barbosa Homen, quien en 1627 publica *Discursos de la jurídica y verdadera razón de Estado*, donde se puede leer una definición general de esta⁸⁸, que encierra premisas repetidas sucesivamente por Álamos de Barrientos y Mártir Rizo. Según Barbosa, el centro de la razón de Estado es conservar y aumentar, y estos dos serán los objetivos eternos de la razón de Estado en España.

Numerosos fueron los autores españoles que reflexionaron y publicaron a partir de la *Ragion di Stato*⁸⁹, y Méchoulan traza tres actitudes del pensamiento barroco con respecto a esta teoría. La primera se manifiesta a través de un anatematismo religioso, que la concibe como una sinrazón que compromete radicalmente el funcionamiento del *do ut des*; la segunda es la crítica iterativa hacia Maquiavelo, que permite utilizar la razón de Estado con todos sus excesos, dado que sirve la misión política de la España católica; la tercera consiste en el análisis lúcido de la coyuntura para apoyar

⁸⁷ Fernández-Santamaría 1986, 3.

⁸⁸ «La razón de Estado en común se puede definir como una doctrina especial que por medio de varias reglas hace diestro a un príncipe, o para mantener en su propia persona los estados que posee, o para conservar en los mismos estados la forma y grandeza original que tienen, o para con nuevos aumentos ilustrad o acrecentar la antigua masa de que ellos se forman» (Barbosa 1629, 1v).

⁸⁹ Entre otros, cabe recordar a Sancho de Moncada, Baltasar Álamos de Barrientos, Gaspar Escolano, Domingo Fernández Navarrete, Martín González de Cellorigo, Cristóbal Suárez de Figueroa, Sebastián Fox Morcillo, Lope de Deza y Fray Juan de Salazar. Méchoulan (1994) y Peña Echevarría (1998, XXVIII-XXXVIII) ofrecen un interesante recorrido a través de los autores a favor y en contra de la razón de Estado en el panorama español e italiano.

una lectura atenta de Tácito, y que a su vez rechaza el fanatismo y la intolerancia⁹⁰.

Tampoco Quevedo evitó abordar el problema de la razón de Estado en sus obras políticas. A pesar de no encontrar referencias directas a la producción literaria de Botero, en la obra de don Francisco aparecen teorías y pasajes en deuda con el ex jesuita. En particular, en *Política de Dios*⁹¹ dedica un capítulo entero a la reflexión sobre la razón de Estado, donde parece evocar directamente la misma definición del boloñés, pero con una leve diferencia. Para don Francisco, se trata de la manera de «conservar y adquirir»⁹², mientras que el boloñés incluye también la parte de la fundación del Estado⁹³. Dentro del tema de la conservación y ampliación, es fundamental el rol del ejército. En su reflexión sobre su composición, se refiere al mismo pasaje del *Deuteronomio* utilizado por Botero, subrayando que hay que preferir los voluntarios a los forzosos⁹⁴. De la misma manera, parece recalcar la consideración de Botero con respecto al comportamiento de los no católicos, tanto protestantes como infieles, llamándoles «indómitos» y añadiendo un aspecto moral al asunto más militar y político de la conquista de nuevas tierras, en una visión de reconquista de la Iglesia militante⁹⁵. En este caso, es interesante notar que, en el *Diccionario de Autoridades*, el adjetivo se asocia a “indomable”, que a su vez se utiliza para referirse a animales feroces, pero a nivel moral se trata de «pasiones que no se dejan fácilmente reducir o traer a lo que se quiere». Según la *Enciclopedia Treccani*, en cambio, en italiano la palabra adquiere un valor de rebeldía, pasión y ganas de no dejarse vencer. Sin embargo, en ambos casos, los herejes tienen una fuerza contra la que es necesario combatir y que se puede superar solamente a través del uso de la razón de Estado, pero sin prescindir de la ayuda de la religión católica, que apoya al Estado y es parte integrante. En otro pasaje de *Política de Dios*, Quevedo reprocha el trasfondo maquiavelista que la razón de Estado ha adquirido, llamándola «conductor de errores» y «sinrazón» de Estado⁹⁶. Llega a esta conclusión considerando la substancia irracional, la ausencia de la razón y, en consecuencia, su irreligiosidad. Además, asociando la figura del político a la persona de Poncio Pilato, Quevedo concluye que «el medio más eficaz que

⁹⁰ Méchoulan 1994, 263.

⁹¹ Sigo la edición de Rodrigo Cacho Casal (Quevedo 2012a).

⁹² Quevedo 2012a, 388.

⁹³ En *Della ragion di Stato* leemos que la función de esta política es «fondare, conservare e ampliare un dominio» (Botero 1997, 7).

⁹⁴ Quevedo 2012a, 578.

⁹⁵ Quevedo 2012a, 609.

⁹⁶ Quevedo 2012a, 388.

hubo contra Cristo... fue la razón de Estado»⁹⁷, atribuyendo su origen a Lucifer, quien, para vengarse del castigo recibido a mano de Dios, introdujo «materia de Estado» entre los hombres⁹⁸. Esta misma transformó al ángel en demonio, a los hombres en bestias, al orgullo de Babel en confusión. Por esta razón, cualquiera tendría que sentir temor hacia esta doctrina⁹⁹. Sin embargo, Fernández-Santamaría afirma:

aunque la política y la religión de Quevedo son inseparables por estar la primera rigurosamente definida por las enseñanzas del Nuevo Testamento, sería un error emplear la expresión razón de religión para describir sus creencias políticas. Quevedo repudia la razón de Estado, no importan cuán condicional sea su presentación, porque para él ella no es sino la antítesis misma de todo lo que Cristo representa. En otras palabras, la verdadera o buena razón de Estado es algo que no existe ni puede existir.¹⁰⁰

De la misma manera, a pesar de tener aparentes puntos en contacto con la escuela eticista, como acabamos de demostrar, Quevedo se encuentra «en flagrante oposición a los esfuerzos y objetivos de los elementos más creadores» dentro de esta tradición, pero al mismo tiempo «rehúsa buscar la vía media entre los extremos de maquiavelismo y evangelismo»¹⁰¹. Para el autor, sólo hay dos sendas posibles en la política: o ser gobernante apostólico o ser tirano.

⁹⁷ Quevedo 2012a, 386.

⁹⁸ Quevedo 2012a, 386.

⁹⁹ Fernández-Santamaría (1986, 54n) subraya un parecido entre el tratamiento de Quevedo de la «materia de Estado» y el contenido en la obra de Fadrique Moles conocida como *Amistades de príncipes* (1637).

¹⁰⁰ Fernández Santamaría 1994, 263.

¹⁰¹ Fernández-Santamaría 1986, 55. El mismo investigador afirma que Quevedo usa el vocablo “disimulación” para significar lo que otros eticistas llaman “simulación”. Consultando el *Diccionario de Autoridades*, queda clara la diferencia entre los dos términos. Bajo “simular” se lee: «representar alguna cosa, fingiendo o imitando que no lo es, mientras que “dissimular” tiene varios significados, como encubrir industriosamente la intención, dar a entender otra de la que se tiene en realidad [...], encubrir y ocultar artificiosamente cualquier afecto del ánimo [...], no darse por entendido, afectar ignorancia de lo que se sabe o se ha visto [...], disfrazar, dar otra apariencia a las cosas, en lo físico o en lo moral [...], ocultar o esconder [...], dispensar, permitir, perdonar». Si consultamos el *Tesoro de Covarrubias*, “dissimular” significa «no darse por entendido de alguna cosa». Además, en la mayoría de los casos, los tratadistas españoles utilizan este término para «significar una forma de engaño admisible y hasta necesaria, mientras algunos autores no vacilan en usar la voz para dar a entender algo que la mayoría asocia con la palabra *simulación*» (Fernández-Santamaría 1986, 86-87n).

4.3. BOCCALINI

La influencia de Boccalini en la España del Siglo de Oro está fuera de duda¹⁰². Su nombre se conoce por dos obras literarias: *Ragguagli di Parnaso*¹⁰³, que empezó a escribir hacia 1605 pero que se publicó en 1612, y *Pietra del paragone político*, publicado clandestinamente un año después de su muerte sospechosa, que tuvo lugar en 1613¹⁰⁴. La primera se divide en tres partes, llamadas *centurie*, es decir, breves consideraciones sobre la situación política y cultural de Italia en aquel período bajo la alegoría del Parnaso, un mundo móvil cuyo árbitro supremo, actor y espectador es Apolo, mientras que Boccalini es «moderno menante», es decir «copista gazzettiere del giorno (oggi diremmo il “reporter”», che a tutto políti e tutto racconta “con verità istorica” (I, 35)»¹⁰⁵. *Pietra del paragone politico* es un panfleto de treinta y una consideraciones sin numeración, al contrario de lo que pasa con los *Ragguagli*, y por eso se le considera una continuación de esta obra, pero también por la repetición con cambios de algunos capítulos de la obra anterior, a los que añade otros que parecen excluidos después de la publicación de los dos primeros volúmenes. El tema sigue siendo político y explota la alegoría del Parnaso¹⁰⁶, pero aquí se agudiza

¹⁰² Para profundizar en este tema, véanse Williams 1946 y Camps 2012. Sobre la biografía del autor interesan Mestica 1878, Silingardi 1883 y Beneducci 1896.

¹⁰³ Según Ciccarelli (2011, 1), quienes inspiraron la traducción en prosa del género literario del Parnaso fueron Cesare Caporali con sus *Viaggi y Avvisi del Parnaso* (1582) y Niccolò Franco. Además, «i *Ragguagli* non sono non sono un trattato politico tout court ma un racconto aneddotico misto ad un ragionamento riflessivo attraverso cui l'autore cerca di demistificare l'assolutismo monarchico e l'ideologia della controriforma. Di fronte al conformismo culturale imposto dalla censura e dall'inquisizione delle idee, Boccalini sceglie di dissentire elaborando un progetto puntuale» (2011, 1). Según Bonazzi, «in fin dei conti, tocca ridirlo, il discorso di Boccalini è più sull'uomo che sulla politica: la politica, semmai, dovrebbe essere l'espressione virtuosa e regolamentata dei costumi dell'uomo. Di qui l'andamento rapsodico e desultorio dei *Ragguagli*, un trattato che non è trattato e che anche i contemporanei lessero e apprezzarono come un testo di letteratura più che di politica, di stile più che di precettistica: da qui, anche, la scarsa o nulla influenza sulla trattatistica o sull'azione politica contemporanea, anche presso quei circoli intellettuali che mostrarono di conoscerla e ammirarla (i primi Rosacroce in Germania o i repubblicani inglesi e olandesi attorno alla metà del Seicento)» (2017, 160).

¹⁰⁴ Hendrix 1995, 4.

¹⁰⁵ Jannaco 1969, 1475.

¹⁰⁶ Según Bonazzi (2017, 47), el Parnaso boccaliniano es un mundo ulterior con respecto al real por dos razones: de un lado, porque la rectitud de Apolo lo hace el espejo volcado de un mundo regido por la injusticia y la ambición; del otro, porque está poblado por la misma humanidad del mundo real que presenta potentes y subalternos.

la crítica antiespañola¹⁰⁷. Esta obra, en cambio, circuló solamente en manuscritos, probablemente a causa de la áspera diatriba contra la política española que aparecía al final, como culminación de su composición. Se difundió impresa solamente en 1616. El autor murió poco después de haber acabado *Pietra del paragone politico* en 1613 y, según algunas voces, por mano de un asesino reclutado por España.

Además, Boccalini compuso los *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (1667), las *Osservazioni politiche sopra Cornelio Tacito* (1612)¹⁰⁸, su juvenil traducción del *Eunuco* de Terencio (1580), el *Discorso sull'Italia* (1591), *Dialogo sopra l'Interim* (1594), junto a otras obras de menor importancia o perdidas¹⁰⁹. La composición de Boccalini se caracteriza por la reflexión sobre dos ejes: Tácito y España; en este último caso, es, sobre todo, una crítica. En efecto, en el caso de la obra del lauretano, Toffanin habla de «tacitismo rosso»¹¹⁰, es decir, aquella zona ideológica que encuentra en el historiógrafo latino no un cronista, sino un crítico del imperio romano y, en consecuencia, un adversario del gobierno monárquico¹¹¹. Por eso, Tácito es «occasione e termine di confronto delle sue riflessioni politiche»¹¹², pero su sátira «non s'esaurisce nell'intento letterario. Essa è invece strettamente collegata alla storia e alla società contemporanea»¹¹³: crítica a España, causa principal de los males de Italia, y Génova, por comprometer su independencia, poniéndose al servicio del enemigo, mientras que alaba a Venecia por su libertad y su interés por el interés público, que nunca se subordina a la utilidad privada¹¹⁴. En sus obras, condena la gestión española en Europa y juzga que cada mal nació de la «pestifera unione» de Fernando e Isabel.

Según Meinecke, en él revivieron el espíritu del verdadero Renacimiento y de Maquiavelo, pero evolucionado en el inquieto Barroco¹¹⁵. De hecho, influyó en sus contemporáneos sobre todo como agudísimo escarnecedor y maestro de ironía y sátira, desnudando sin misericordia las debilidades humanas. De la misma manera, juzgaba a sus predecesores, Tácito

¹⁰⁷ Williams 1946, 6-7.

¹⁰⁸ Según Meinecke (1977, 71), ésta es su obra mayor, pero se imprimió solamente en 1678 bajo el título *La bilancia politica*. Aquí se encuentran recogidos sus sentimientos liberales y republicanos, expresión del desaliento de las cortes.

¹⁰⁹ Malato 1997, 1125.

¹¹⁰ Toffanin 1921, 162.

¹¹¹ Hendrix 1995, 176.

¹¹² Malato 1997, 1126.

¹¹³ Jannaco 1969, 1476.

¹¹⁴ Jannaco 1969, 1477-1478.

¹¹⁵ Meinecke 1977, 70.

y Maquiavelo, como reveladores de una realidad que el arte de gobernar había mantenido oculta, de modo que aquellos autores habían ofrecido a los pueblos un instrumento para descubrir los engaños de los príncipes: «gli occhiali politici»¹¹⁶. Según Viroli, «Traiano Boccalini non fu solo un ironico osservatore della vita politica degli inizi del Seicento, ma anche uno dei primi a riconoscere, seppur con riluttanza, che il termine “politica” aveva assunto il significato di “ragion di Stato” e a capire le implicazioni politiche e ideologiche della trasformazione»¹¹⁷.

La fama de Boccalini se extendió a toda Europa por medio de varias traducciones al inglés, al español, al francés, al holandés, al alemán y al latín¹¹⁸. Las críticas positivas llegaron hasta bien avanzado el siglo XVIII, cuando empezó la lenta decadencia de este autor, que continuó hasta mediados del siglo pasado, cuando se volvió a estudiar con profundidad y se imprimieron obras poco conocidas. Aunque la traducción española por Fernando Pérez de Sousa remonta a 1634, es más probable que Quevedo haya leído y estudiado el autor italiano en su lengua original, dadas las numerosas impresiones que circulaban en Italia durante su estancia al servicio del duque de Osuna, así como por el debate que empezó contra la dominación española en Italia, que se reflejó, como ya se sugirió en el

¹¹⁶ Villari 1987, 21. Según Bonazzi, «l’invenzione boccaliniana degli occhi da acquistare traduce anche l’altra ossessione barocca per il *trompe l’oeil*, per l’inganno visivo: il metaforico occhio con cui l’uomo si scruta è in realtà un dispositivo esterno, una specie di sonda a specchio gettata nei recessi oscuri dell’animo umano; “ci” si guarda dentro da un fuori, da un altrove che immediatamente notomizza e raffredda. È la prospettiva del moralista, di chi legge i propri comportamenti e le proprie ossessioni alla luce dei comportamenti e delle ossessioni altrui, ricavandone un referito disilluso e quasi cinico, pur se divertito e umoroso nel disincanto che produce» (2017, 57). De la misma manera, «l’occhiale che smaschera (o, all’occorrenza, occulta, ma che sempre, per via di antifrasi, svela le magagne dei potenti) è l’immagine paradossale più frequente dell’armamentario metaforico dei *Ragguagli*, in grado di imprimersi nella memoria del lettore non solo per la sua forza iconica, ma anche perché inaugura il duraturo successo barocco degli strumenti ottici come figura privilegiata dell’epifanico svelamento del reale» (2017, 88). Además, «gli occhiali che a più riprese Boccalini indica come strumento per aggirare la superficie delle cose e recuperare una sostanza di verità oltre la cortina della dissimulazione, sono i medesimi occhiali che anche i lettori devono indossare per vedere oltre la prima, più ovvia (perché sovrapposta all’*opinio communis*) affermazione registrata puntualmente in ogni ragguaglio. In conclusione: se la pratica dissimulatoria struttura i *Ragguagli* nel loro registro ambiguo e ironico, essa offre allo stesso tempo le istruzioni per adottare una chiave interpretativa più sottile e meno scontata» (2017, 182).

¹¹⁷ Viroli 1994, XV.

¹¹⁸ Meinecke (1977, 71n) subraya que ya en 1616, un año después de la publicación impresa de *Pietra del paragone politico*, apareció una traducción en los Países Bajos, y al año siguiente se publicó una selección de los *Ragguagli* traducidos al alemán.

apartado sobre la Saboya, en la propia política internacional. Hendrix afirma que a mediados del siglo XVII los autores españoles admiraban y respetaban a Boccalini, utilizándole a menudo para explicar e ilustrar unas opiniones que se resumían en los comentarios de Juan de Vitrián, que definía al lauretano como «un discursista paradoxo contra toda la nación española»¹¹⁹; pero, al mismo tiempo, lo celebraba como inventor de un «nuevo género de narración y moralidad», caracterizado por la expresión *dulciter gravis*¹²⁰. En *Agudeza y arte de ingenio* Gracián considera a Boccalini «juicioso, ingenioso, gustoso, discreto»¹²¹, por haber creado una feliz unión entre política y sátira, y lo pone al mismo nivel de los grandes autores clásicos y medievales, también por la ejemplaridad de contenido y forma de los *Ragguagli*. El mismo autor será acusado de haber plagiado esta obra ejemplar en *El Criticón*¹²². Según Maravall, el lauretano representa la actitud que está detrás del pesimismo pasivo, que desemboca de un cierto tipo de reflexión alrededor de la razón de Estado¹²³.

Las dos obras que influyeron en la prosa de Quevedo que estamos analizando son *Pietra del paragone politico* y *Ragguagli di Parnaso*. En *Lince de Italia* se encuentra una reflexión sobre un apartado de la primera obra citada, «Tutti li Principi, le Repubbliche, & i Stati sono giustamente con la stadera da Lorenzo Medici pesati», cuando describe que el duque de Saboya se considera el libertador de Italia de los bárbaros¹²⁴. La cita en italiano no deja ninguna duda sobre el hecho de que Quevedo hubiera leído la obra de Boccalini en lengua original, y las consideraciones detenidas indican también que el autor madrileño había estudiado en profundidad *Pietra del paragone* y el pensamiento político del lauretano. En *Lince de Italia* es recurrente el nombre de Bocalino, sobre todo para desmentir cuanto había escrito en su obra, y eso indica que, aunque a Quevedo no le gustara la

¹¹⁹ Vitrián 1994, XV.

¹²⁰ Hendrix 1995, 75.

¹²¹ Gracián 1648, 109.

¹²² Hendrix 1995, 75-76.

¹²³ Maravall 1955, 297.

¹²⁴ «En el libro que se titula *Pietra del paragone*, en el tratado o cuento que finge que todos los príncipes y reyes y estados del mundo se pesan en el peso de Lorenzo de Médicis habla de la grandeza y gloriosa monarquía de vuestra majestad con desvergüenza insufrible; y cuántos más reinos añade a vuestra corona, dice que se aligera la balanza; y en boca de Lorenzo de Médicis infinito oprobios y atrevimientos. Y pasando a pesar el estado del duque de Saboya y su grandeza, dice, lisonjeándole el intento que ellos entre sí platican y descifran, el que después de haber pesado su estado, ha correspondido en el peso al que tenía antes: *Ma havendo poi Lorenzo aggiunto alla stadera la nobilissima prerogativa del titolo, che il medesimo Duca Carlo Emanuel gode di primo guerriero Italiano*, el peso agravó más la balanza en una gran suma» (Quevedo 2002, 78-79).

posición del lauretano, en realidad sus composiciones ya estaban influyendo en el pensamiento español del tiempo, porque obligaban a tomar una posición contra sus críticas antiespañolas. En efecto, Quevedo utiliza las denuncias para subrayar otra vez el buen trabajo de Osuna en Italia cuando, refiriéndose a la actitud del Duque de Saboya, afirma que «esto no es conjetura ni parecer de Bocalino en la *Piedra del paragón* con el peso de Lorenzo de Médicis; es verdad que averiguó el Duque de Osuna»¹²⁵. Aquí las palabras indican con claridad que Boccalini en realidad no busca la verdad, sino que construye conjeturas y pareceres, mientras que Pedro Téllez de Girón está del lado de España y quiere desenmascarar todas las intrigas contra ella. De todas formas, como advierte Hendrix, Quevedo, aunque considera todo lo que describe Boccalini como un «venenoso cuento», en realidad admite que sus cuentos «acreditan con su agudeza mentirosas empresas», adoptando una actitud ambigua como muchos lectores españoles posteriores, indignados por un lado por la polémica anti-española y por otro lado entusiasmados por la invención de un nuevo tipo de literatura política¹²⁶. Como fue afirmado por Biurrún Lizarazu¹²⁷, el término o el concepto de balanza se repite con frecuencia en *Lince de Italia*, siempre refiriéndose a la situación italiana de aquel tiempo, pero es el mismo Quevedo quien desvela su inspiración, como ya se ha señalado antes.

Hacia el final de *Lince de Italia*, el autor vuelve a hablar de las teorías de Boccalini con referencia a la república de Venecia y a los potentados «que con Pisa aspiraban al imperio de Italia»¹²⁸, citando como fuente a un importante historiador italiano, en referencia a Guichardino, pero subrayando la falsedad del lauretano. Utiliza aquí la misma metáfora de la balanza, para subrayar cuánto más poderosa es España con respecto a la Serenísima, empujando al rey para que se demuestre:

Y es verdad que pueden aspirar y lo disimulan; y si el Bocalino, en el peso de Lorenzo de Médicis, pesara a la República de Venecia con Italia en disensión con Vuestra Majestad, viera cuánto más pesaba que ella. Deles Vuestra Majestad a entender esto, que no se perderá el intento, y me deberá el peso esta verdad que le falseó el Bocalino.¹²⁹

Otra referencia a la balanza se encuentra en *Mundo caduco*, en el apartado dedicado a Valtelina, en la descripción de las hazañas del duque de Feria:

¹²⁵ Quevedo 2002, 94.

¹²⁶ Hendrix 1995, 73-74.

¹²⁷ Biurrún 2000, 120n.

¹²⁸ Quevedo 2002, 103.

¹²⁹ Quevedo 2002, 103.

«Hondamente examinó la diligencia cuidados con que los potentados de Italia tienen pesadas las fuerzas de España con las suyas atestando en esto tan delgada inquisición que acusan las balanzas si respiran o si anhelan»¹³⁰.

También en *La hora de todos* se encuentran referencias a Boccalini, sobre todo en los capítulos dedicados a la situación italiana. Las fuentes fueron *Pietra del paragone* y *Ragguagli di Parnaso*. La primera influencia se encuentra en el apartado dedicado a Nápoles, donde Quevedo reutiliza la imagen alegórica del caballo, que se encuentra también en el primer *ragguaglio* de *Pietra del paragone*:

gl'accorti Re di Spagna ordinarono, che quel Cavallo sfrenato che 'l Seggio di Stato gloriosamente porta per insegna, con vanto che non può soffrir sella, né freno, ogni sei mesi fosse condotto nella pubblica Piazza del mercato, e che da Mariscalchi politici con ogni usata diligenza sopra lo stato di lui fosse fatto normalissimo collegio, nel quale tutto quello ordinassero, che havessero giudicato necessario, per ben mortificare animale tanto fiero, tanto inconstante, e fastidio, che molte volte in un tempo medesimo più tosto ha voluto esser cavalcato da due Regi, che da uno solo. Hieri dunque l'infelice Cavallo dà Spagnoli, che l'hanno in guarda, fu cavato fuori dalla stalla, e perché egli è così distrutto, ch'a gran fatica può tenersi in piedi, fu strascinato nella Piazza. Miserabile spettacolo fù il vedere, che, se ben quel destriero fù già di tanto splendore, hora così malamente è consumato.¹³¹

Esta descripción negativa sirve a Quevedo para alabar las hazañas de Osuna, que liberó a este caballo de cualquier obligación. Como sugirieron Bourg, Dupont y Geneste, el tema boccaliniano sufrió dos metamorfosis: «artistique, car ce cheval protéiforme va incarner successivement des victoires navales d'Osuna, des personnages mythologiques, des forces de la nature; politique, car la satire antiespagnole de Boccalini fait place á un grandiose panégyrique de Pedro Girón»¹³².

Otra alegoría tomada en préstamo de los *Ragguagli* se encuentra en el apartado XXXII, dedicado a Venecia, donde Italia es una doncella rica y hermosa que se encuentra entre dos pretendientes, imagen que trae a la memoria la descripción del funámbulo del *ragguaglio* 12 de la tercera parte, que ya mencionamos en el apartado XXIII bajo la forma de un volatín. El peso de esta península lo dan las miras expansionistas y estratégicas; así, España y Francia intentan ganarse su alianza.

¹³⁰ Quevedo 2000, 120.

¹³¹ Boccalini 1664, 10-12.

¹³² Quevedo 1980, 444.

Mercedes Blanco subraya afinidades entre la descripción que hace Quevedo sobre Venecia en el capítulo XXXII¹³³ y el *ragguaglio* 5¹³⁴ de la primera parte, donde se habla «de la admirable disciplina de la nobleza veneciana y, sobre todo, el increíble secreto de las deliberaciones del Senado, transformado por Quevedo en ese prodigioso silencio de un auditorio de escultura»¹³⁵.

Quevedo utiliza otras imágenes de varia naturaleza, pertenecientes a la obra de Boccalini, para construir algunos temas de *La hora de todos*. En el apartado XIII, «un gran señor fue a visitar la cárcel de su Corte», que corresponde al motivo del *ragguaglio* 90 de la primera parte, titulado *Visita delle carceri fatta da Apollo, nella quale spedisce le cause di molti letterati inquisiti di vari delitti o carcerati per debiti*. De todas formas, este préstamo parece no hacer alusión a ningún aspecto particular de la situación de España, aunque Lía Schwartz hace notar que este señor podría ser el mismo duque de Osuna¹³⁶.

Cuatro capítulos más adelante, Quevedo habla de los arbitristas¹³⁷ en Dinamarca, donde «había un señor de una isla poblada con cinco lugares»¹³⁸, que alude a los cinco reinos de la Península Ibérica: León, Castilla, Aragón, Navarra y Portugal. De este modo, el capítulo se lee en

¹³³ «La Serenísima República de Venecia, que, por su grande seso y prudencia, en el cuerpo de Europa hace oficio de cerebro, miembro donde reside la corte del juicio, se juntó en la grande sala a consejo pleno [...] El silencio desaparecía a los ojos tan grande concurso, excediendo de tal manera el de un lugar desierto, que se persuadían los ojos era auditorio de escultura, tan sin voz estaban los achaques en los ancianos y el orgullo en los mancebos» (Blanco 2009, 264). El contexto del *ragguaglio* 5 es una contienda entre literatos sobre qué institución contribuye más a la «sublime grandeza» de la Serenísima. Boccalini subraya que, aunque Venecia quiera la paz, no olvida los deberes de la guerra, porque no se deja dominar por la inercia y del ocio. Además, Bonazzi hace notar que «la maggior parte della argomentazioni verta sull'onestà dei nobili veneziani, sulla loro disinteressata generosità: protagonisti sono alcuni letterati, impegnati in una discussione su quale sia la migliore legge politica e la condotta più virtuosa a Venezia» (2017, 156). Para profundizar sobre este *ragguaglio*, ver Bonazzi 2017, 150-153.

¹³⁴ «Che cosa gli pareva cosa degna di stupor grande, che la Repubblica Venetiana in così gran numero di Senatori trovasse quella segretezza, che con tante diligenze, e con tanti buoni trattamenti di liberalissimi doni, i Principi molte volte indarno cercavano in un solo Segretario, in un paio di Consiglieri» (Boccalini 1664, 29).

¹³⁵ Blanco 1998, 187.

¹³⁶ Schwartz 2009, 128n.

¹³⁷ Como fue subrayado por Muto (2003, 384), durante los años de dificultad económica bajo el reinado de Felipe II y gracias al memorial del contador Luis Ortiz en 1559, se alimentará una vasta literatura arbitrista que vehiculará dentro y fuera de España el *topos* de la decadencia española.

¹³⁸ Quevedo 2009, 150.

clave alegórica, como fue sugerido por Bourg, Dupont y Geneste: «los arbitristas de Dinamarca representarían, en verdad, a los expertos que reunía el Conde-Duque en palacio para resolver cuestiones económicas y financieras de la Monarquía»¹³⁹. En un momento, «juntáronse legiones de arbitrianos en el teatro del palacio», imagen que probablemente se inspira al *ragguaglio* 57 de la segunda centuria, donde Boccalini describe una barca repleta de «Arcigogolanti tutti d'Italia, di dove poco prima si erano partiti, il che come sua Maestà intese, ancor ch'egli sia umanissimo, così intenso nondimeno è l'odio ch'egli porta à questi crudelissimi nemici del genero humano»¹⁴⁰, definiéndolos «scelerati, che non in altro essercitio consumano la vita loro, che in inventar quelle esecrande angherie, con le quali molti Principi moderni crudelissimamente flagellano i miseri popoli loro»¹⁴¹. En el mismo capítulo hay otro eco del lauretano, cuando se alude a un incendio en un palacio, ya mencionado en el tercer *ragguaglio* de la tercera centuria¹⁴²: «Essendosi attaccato fuoco nel palazzo della Maestà francese e scopertasi la causa dell'incendio, Apollo punisce i malfattori»¹⁴³. En la fuente: «se habla del incendio del palacio del rey de Francia, donde son los españoles, los que supuestamente acuden a auxiliar a los franceses, pero, en realidad, intensifican el fuego echando aceite y otras sustancias incendiarias»¹⁴⁴. Lía Schwartz subraya que, en cambio, Quevedo asigna la acción de los españoles a los arbitristas. Se podría así considerar una transposición de los españoles en los arbitristas y sus defectos.

La única referencia directa a Boccalini en *La hora de todos* se encuentra en el apartado XXIII, dedicado a criticar los holandeses. Aquí la Hora dice:

Cuanto más quisiéramos encaramar nuestro poco peso y llegarle en la romana del poder a la gran carga que se quiere contrastar, tanto menos valor tendremos y cuanto más le retiráremos en ella, nuestra pequeña porción sola contrastará los inmensos quintales que equilibra y si a nuestra última línea los retiráremos, uno nuestro valdrá mil. Trajano Bocalino apuntó este secreto en el peso de su *Piedra del paragón*, verificándose en la Monarquía de España, de quien pretendemos quitar peso que juntándole al nuestro nos le desminuya con el aumento.¹⁴⁵

¹³⁹ Quevedo 1980, 151n.

¹⁴⁰ Boccalini 1948, 208.

¹⁴¹ Boccalini 1948, 208.

¹⁴² Según Bonazzi (2017, 123), el contexto fuertemente antiespañol es la característica principal de la tercera centuria, donde participa en la polémica sobre las abominaciones cumplidas por los españoles en el Nuevo Mundo.

¹⁴³ Boccalini 1948, 8.

¹⁴⁴ Quevedo 2009, 157n.

¹⁴⁵ Quevedo 2009, 231-232.

Este pasaje se refiere al *ragguaglio* 12 de la tercera *centuria*, donde hay una sátira contra los españoles, donde se pesan en la balanza de Lorenzo de Medici los reyes de todo el mundo:

Rispose Lorenzo, che la sua stadera era giusta, ma che non l'aggravavano i Napolitani e li Milanesi, tanto distratti dalle forze della Spagna e pieni di popoli, che con tanta mala volontà sopportavano il dominio delle nationi straniere [...] ma che la devozione et la moltitudine di sudditi, la fecondità e l'unione delli stati erano il greve peso che la faceano traboccare.¹⁴⁶

En este caso, Quevedo utiliza un pasaje de Boccalini para satirizar la actitud de España hacia las otras potencias europeas que estaban ganando terreno en la política internacional, sobre todo en el control de las nuevas colonias americanas y del comercio atlántico. La imagen de la balanza es una manera de criticar a España, pero esta vez el autor madrileño explota la fuerza metafórica para aconsejar y no para criticar el lauretano.

Mercedes Blanco ha encontrado también una afinidad entre la lección política del aviso sexto de la segunda *centuria* y el discurso del «letrado bermejo» del cuadro XL de *La hora de todos*¹⁴⁷. Ambos prefieren las repúblicas y la «idea de legítima defensa de los sujetos frente a los poderosos, de una solución negociada y moderada al conflicto que opone los gobiernos a los súbditos». La diferencia está en el modo en que los dos la exponen: el razonamiento de Boccalini es sólido¹⁴⁸, mientras que en la obra de Quevedo prevalece el caos, aunque el discurso es racional en todas sus partes.

En fin, si consideramos la influencia de Boccalini en las obras aquí analizadas, podríamos afirmar que, aunque inicialmente Quevedo criticó duramente el pensamiento del italiano, al final los dos autores estaban de acuerdo en algunas críticas a España, y el lauretano fue fuente de

¹⁴⁶ Boccalini 1948, 38.

¹⁴⁷ Blanco 1998, 189.

¹⁴⁸ Para Bonazzi, «questa valutazione più morale che politica dei costumi dei principi trova la sua maggiore inarcatura nel *ragguaglio* II, 6, ove si descrive un'assemblea di sovrani decisi a contrastare il successo crescente delle repubbliche tedesche. [...] Un'assemblea vara allora una serie di "capitoli", cioè di norme, da osservare senza sconti per rendere "amabili a' popoli le monarchie". Si tratta in realtà di precetti che rimandano a un comportamento genericamente virtuoso del principe, che deve, tra le altre cose, amare Dio, non essere avido dei beni dei propri sudditi, amministrare rettamente la giustizia, porre in bando capricci e passioni, conferire titoli e cariche ai virtuosi, guardarsi dagli adulatori e così via» (2017, 92-93). Además, aquí aparece la metáfora de las ovejas aplicadas al pueblo, dando también consejos a los príncipes sobre cómo gobernar de manera más duradera.

inspiración para configurar la sátira menipea¹⁴⁹, influyendo en su manera de escribir más que en su pensamiento. De todas formas, la huella de Boccacini es oblicua y Mercedes Blanco habla de «hermanos enemigos», porque en algunos lugares se encuentran más cerca de lo que se piensa. De todas formas, Quevedo no pudo evitar juzgar admirable a su adversario, dado su prestigio a nivel internacional en materia literaria. Aunque en disensión ideológica con el italiano, Quevedo supo extraer lo mejor de él y reelaborarlo con su producción y adaptarlo a su pensamiento. En resumen, «Quevedo en ningún momento traslada exactamente los esquemas narrativos o las construcciones alegóricas de Boccacini. Tampoco reproduce su argumentación ni sus conclusiones»¹⁵⁰, así que la influencia del italiano está en la forma y no en el contenido.

4.4. MALVEZZI

La influencia de Virgilio Malvezzi en la obra de Quevedo es significativa. Basta recordar que el mismo autor madrileño tradujo personalmente *Il Romulo* del noble boloñés en 1631, sólo dos años después de la publicación de esta obra en italiano, hecho que subraya la gran consideración que tuvo para Quevedo la teoría del mismo Malvezzi. Además, ya son muchos los investigadores que estudiaron su influencia en el *Marco Bruto*, en *Política de Dios* y en la *Vida de San Pablo*¹⁵¹.

Las obras historiográficas y políticas de Malvezzi gozaron de éxito en España¹⁵², por sustentar la causa hispánica, motivo por el cual fue atacado por la historiografía literaria italiana hasta comienzos del siglo XX. En particular, Mercedes Blanco puntualiza:

caducó además la constelación cultural a la que Malvezzi pertenecía, el neoesotocismo y el tacitismo, las especulaciones sobre la razón de Estado, el análisis

¹⁴⁹ Bonazzi afirma que «adottare lo schema dell'allegoria satirica significa già in partenza [...] proporre una visione disillusa, smitizzante dell'uomo e del mondo, bisognevole di una riforma che forse non potrà mai compiersi: il cui fallimento, anzi, è premessa necessaria al programma satirico offerto al lettore» (2017, 69).

¹⁵⁰ Blanco 1998, 172.

¹⁵¹ Blanco 2004, 103.

¹⁵² Según García Cueto (2006, 282), con las traducciones de Malvezzi se introdujo el tacitismo en España. Además, su influencia histórica se puede notar en los *Avisos de príncipes* (1647), de Pedro de Figueroa, y *El privado cristiano* (1641), de José Laínez. Además, España fue refugio de pensadores tacitistas, que en la primera mitad del siglo XVII dibujaron el auge de biografías de personajes históricos ejemplares por haberse enfrentado a la jurisdicción de la Iglesia. De hecho, Quevedo demostró estar a favor del sometimiento de la jurisdicción eclesiástica a la jurisdicción real.

moral de la relación de los hombres al poder, las anatomías del estadista, y su declinación en grandes figuras, el príncipe, el tirano, el fundador de ciudades o de repúblicas, el privado.¹⁵³

En realidad, todas estas características pertenecen también a la obra de Quevedo y a la de otros escritores de aquel período, pero en este trabajo nos interesa analizar la influencia en la obra en prosa de temática italiana de Quevedo después de su experiencia en Italia. El hecho de que este escritor haya leído y conocido tan bien el pensamiento del boloñés para que lo pudiera traducir está fuera de duda. De todas formas, esto no excluye que se hubiera podido también apartar de las teorías del italiano. Lo tenía en gran consideración, como lo prueba el hecho de que lo llame en la dedicatoria de su traducción del *Rómulo*¹⁵⁴ «docto y profundo y elegante y nobilísimo marqués Virgilio Malvezzi»¹⁵⁵, afirmando: «no tiene por su cuna al Tibre, sino a la pluma más feliz de Italia. Escribieron la vida de Rómulo mucho, mas a Rómulo ninguno. Los pasados fueron historiadores de su vida, nuestro autor de su alma [...] El marqués escribe el príncipe, los demás el hombre»¹⁵⁶. Además, los dos escritores estuvieron juntos en Madrid, aunque no se sabe mucho de su relación, que se supone cordial, como se alude en el *Hospital das letras* de Francisco Manuel de Melo¹⁵⁷ y en una carta del mismo Quevedo¹⁵⁸. Debemos tener en cuenta también la buena

¹⁵³ Blanco 2004, 78.

¹⁵⁴ Sigo la edición de Carmen Isasi (Quevedo 1993a).

¹⁵⁵ Quevedo 1993a, 110. Ya Gracián había afirmado que para él Malvezzi es «un Séneca que historia y un Valerio que filosofea» (Gracián 1648, 251), añadiendo que «en la profundidad, en la conclusión, en la sentencia deja atrás muchos poetas» (Gracián 1648, 251).

¹⁵⁶ Quevedo 1993a, 108-109.

¹⁵⁷ «Lipsio: Ja sei que o dizeis pelo Marco Bruto que escrevestes, regrado pe la pauta do vosso amigo, Marques Virgilio; livro è que todo o homem sesudo se pode prezar de o haver feito» (De Melo 1970, 139). Ver también: «Autor: Pois que nos dizeis, agora, em ordem a saúde desse nobilíssimo engenho de Itália? Lipsio: Digo-vos que o Bolonhes tem altos pensamentos, porporcionados a seu profundo saber. Passando, porém, ao modo prtico de explica-lo, quanto foi louvável em desterrar a tediosa prolixidade dos italianos, foi repreensivel no sincopal estilo que abraçou; donde, de ordinario gemem apertados so conceitos, caçando muito menos pontos de palavras do que seus pés pediam, para se fazerem práticos e inteligíveis ao juízo comum dos homens, para quem se escreve. O Rómulo, Tárquino e David têm a sabida doeça deste Marqués. Quevedo: E que tal? Porque eu, sempre que os vi, me pareceram de saude perfeita» (De Melo 1970, 175).

¹⁵⁸ En la carta fechada 14 de marzo de 1637 se puede leer, refiriéndose a Malvezzi, «su ocupación es pedir de comer y curarse [...]. Yo río con él mucho porque no bebe agua y está tan flaco que parece un esqueleto de cohete y admirándose de que yo como y bebo y tomo tabaco y chocolate» (Quevedo 1946, 403).

consideración en que le tenía Gracián, aunque no le gustara la versión de Malvezzi como historiógrafo de los “modernos”. De todas formas, la evaluación de su obra cambió radicalmente a causa de la crítica francesa, que tachaba sus criterios estéticos como signo de decadencia y degeneración literaria¹⁵⁹. Con respecto a su estilo, Ferrari afirma que

Malvezzi s'engage sur le terrain des allusions jusqu'à comparer Salomon à Tibère et Jésus-Christ à Germanicus dont il a partagé le sort pour avoir trop compté sur la mobile populace de la Judée. Il prêche d'ailleurs ce qu'il appelle une concordante discordia, bienfait dont on ne jouit que sous une sage et franche constitution.¹⁶⁰

Es plausible la hipótesis de que Malvezzi influyó en Quevedo a la hora de introducir criterios cristianos en la valoración de los hechos políticos, ya en *Política de Dios*, así como en la manera de aconsejar a Felipe IV en *Grandes anales de quince días*. En efecto, esta obra, compuesta entre 1621 y 1635/36, es casi contemporánea de *Ritratto del privato politico cristiano*, de 1635¹⁶¹. El título completo de *Grandes anales* la incluye ya en la historiografía, pero al mismo tiempo en las paradojas barrocas¹⁶². En efecto, Quevedo presenta unos “grande anales” para narrar los sucesos de quince días, que en realidad abarcan un mes, como sugiere el subtítulo: *Historia de muchos siglos que pasaron en un mes*. Según Mirta González, estas paradojas sugieren la confusión de los gobernantes anteriores¹⁶³, pero el hecho de que se añada *Memorias que guarda a los que vendrán* desvela la verdadera intención del autor en esta obra: aconsejar a los políticos y dar su propia versión de los hechos.

Lo que Quevedo va describiendo se podría resumir en nueve sucesos: la agonía y muerte de Felipe III el 31 marzo del 1621, la prisión de Osuna el 7 de abril, las primeras disposiciones de Felipe IV, algunos hechos autobiográficos de la relación entre Osuna y Quevedo de agosto del mismo año, la caída de los privados de Felipe III en septiembre, la biografía y la ejecución de don Rodrigo Calderón en octubre, las premáticas de los registros en enero de 1622 y la muerte del conde de Villamediana en agosto del mismo año. El orden cronológico de la materia tratada es bastante riguroso, y contamos con tres redacciones que fueron compuestas desde 1621

¹⁵⁹ Brändli 1964, 102.

¹⁶⁰ Ferrari 2015, 326.

¹⁶¹ Se trata de la primera obra del periodo español, que se aleja verdaderamente de las novelas políticas.

¹⁶² Belligni (1999, 186) recuerda que Quevedo no fue un verdadero historiógrafo, y probablemente su mecenas se puso nervioso por su declarada aversión hacia Tácito.

¹⁶³ González 1992, 466.

hasta 1635/36. De todas formas, los cambios atañen más al desengaño que iba creciendo en Quevedo, al constatar el fracaso de sus esperanzas en el nuevo gobierno¹⁶⁴. En realidad, la descripción que hace de lo político tiene un matiz negativo. Describiendo lo que pasó en Italia a su amigo Osuna, Quevedo quiere «aleccionar al recién entronizado rey – adoctrinarle, “advertirle” – al tiempo que dilucidar en qué consiste la diferencia – que no se encuentra plasmada exclusivamente en el aspecto religioso-moral – entre un buen y mal político»¹⁶⁵.

Según Mercedes Blanco, se puede encontrar otra influencia de Malvezzi en *La hora de todos*, tanto por su apología de la hegemonía española en Italia, que se acerca a las reflexiones del *Ritratto*, como por la consideración que hace sobre las leyes favorables a las mujeres, que se parece a un pasaje del *Davide perseguitato*, aunque con diferencias en el estilo y en la construcción de las imágenes, para subrayar la contraposición a todo lo que es masculino¹⁶⁶.

La opinión sobre Felipe IV es común a Quevedo y Malvezzi. En *Grandes anales*, el primero le describe con estas palabras: «Su caminar es por la posta; su holgura, la montería; su entretenimiento, las armas; todas promesas de aliento y empeño animoso para grandes victorias. Amartelado remunerador de la milicia con desvelo; premio y amparo de letras con virtud»¹⁶⁷. Malvezzi alaba las mismas características del rey en *Historia de los primeros años del reinado de Felipe IV* (1639): «Andaba a caballo, corría lanzas, torneaba, jugaba de armas, sin comparación, dando a todas las cosas un no sé qué de regio con hacerlas de Rey. Dibujaba, componía música, cantaba, tañía»¹⁶⁸. Por lo que concierne al Duque de Uceda, los dos escritores coinciden en señalar su mediocridad, descrita en las mismas obras antes citadas¹⁶⁹.

¹⁶⁴ González 1992, 466.

¹⁶⁵ Peraita 1997, 109.

¹⁶⁶ Blanco 2004, 103-104.

¹⁶⁷ Quevedo 2005b, 112.

¹⁶⁸ Malvezzi 1968, 5.

¹⁶⁹ Quevedo habla de Uceda en las pp. 113-114 («Duque de Uceda fue hijo mayor del Duque de Lerma, que por desventura heredó la dicha de su padre en vida [...] Fue animoso en encargarse de comisiones odiosas; remiso y dudoso en favorecer; a la promesa precipitado, a la resolución encogido. Fue tropezón de la dicha de su padre, y despeñadero de la suya; su entendimiento fue dichoso, su voluntad siempre adiestrada: unos de la arrebataron y otros se la vencieron, y al cabo no supo qué se hacer della, pues ni supo conocer a su hijo, ni obedecer a su padre, ni amarse a sí propio»), y Malvezzi en las pp. 35-36 («Así acabó el Duque de Uceda, caballero de gran sangre, de naturaleza suave, no cruel, no arrogante: menos hábil que mal privado. Ensalzose ayudando a caer, arruinó ayudando a quien caía. [...] Pocos defectos, ningún gran talento, si no fuese gran

La obra donde aparece citado *Il Tarquinio superbo* (1632) es *Marco Bruto*¹⁷⁰, que se supone compuesta con posterioridad. Aquí, Quevedo escribe que «en el segundo punto discurrió doctamente uno de los mayores ingenios de Italia»¹⁷¹, punto que se refiere a cómo Junio Bruto logró vencer a Tarquino, mientras Marco Bruto fracasó en su intento, a pesar de haber recorrido los pasos de éste. A pesar de no tener abiertamente una referencia de la obra de Malvezzi, las palabras del español parecen claras, porque más adelante subraya que ha preferido dar una versión personal y no traducirla, como en cambio hizo con *Il Romulo*¹⁷². De la misma manera, Mercedes Blanco subraya que incluso en la estructura literaria de *Marco Bruto* se inspiró en la casi contemporánea del italiano, tratándose de «un texto histórico tomado de Plutarco encabeza cada sección y es comentado en términos moralistas y políticos»¹⁷³. Además, coincide la materia tratada en ambos textos, al tiempo que se incorpora un asunto que hasta aquel momento no había aparecido en la producción quevediana, es decir, el crimen de estado. Según García López, «Quevedo está intentando desde el año 1633 construir una variación personal sobre el biografismo político malvezziano en una operación que mira a dos frentes: una respuesta estilística y una alternativa ideológica»¹⁷⁴. El mismo investigador subraya también que, a pesar de la probable influencia del laconismo malvezziano desde el punto de vista estilístico, por lo que concierne a la ideología Quevedo «parece inclinarse por amonestar la prosa de Malvezzi. Se preocupa expresamente de polemizar contra el elogio de la geometría¹⁷⁵ [...] o – de forma más esperable – exhibe su menosprecio de la fortuna¹⁷⁶ [...] mientras que el sol ilumina buen trecho del texto sin conocer manchas»¹⁷⁷.

defecto un gran puesto sin igual talento. [...] Hízolo odio al público al haber desechado de la privanza al padre, dañoso el haberla ocupado él».

¹⁷⁰ Sigo la edición de María José Alonso Veloso (Quevedo 2012b).

¹⁷¹ Quevedo 2012b, 888.

¹⁷² «Dejo de traducirle, no porque desestimo su discurso, sino porque la vida que escribo me dicta diferentes causas» (Quevedo 2012b, 888). Según García López, «Quevedo apostilla explícitamente su obra como biografía lacónica (“la vida que escribo”) y afirma que ha pasado de traducir *Il Romulo* a dar una versión personal – esperable en un creador de su talla – del biografismo político» (2017, 215).

¹⁷³ Blanco 2004, 103.

¹⁷⁴ García López 2017, 215.

¹⁷⁵ «No fue proporción de la geometría, sino estudio de la prudencia» (Quevedo 2012b, 734) y «El que dijo que las virtudes consistían en medio, no consideró el medio de la geometría, sino el de la aritmética» (Quevedo 2012b, 741-742).

¹⁷⁶ «Arruinan un monarca los consejeros malos, y culpan a la fortuna» (Quevedo 2012b, 823-824).

¹⁷⁷ García López 2003, 312.

Por todas estas razones, Belligni afirma que *Marco Bruto* es una muestra de «malvezzismo ibérico»¹⁷⁸, uno de los pocos experimentos de novela política española que llegó a ser conocido en el siglo XVII. Una característica fundamental es la descripción de la falta de coincidencia entre justicia y el gobierno particular, dado que la primera se encuentra subordinada a las leyes de la moral. Se podría así considerar como una amarga reflexión sobre la difícil relación entre política y justicia, así como entre dos hombres que se habían sentido tristemente necesitados de estos dos valores.

Una influencia similar se puede encontrar en el comienzo de la Segunda Parte de *Política de Dios*¹⁷⁹. Aquí el autor comenta el libro de Samuel,

donde Saúl pierde el poder ante un golpe de estado del rey David, que resulta ungido por el Espíritu. El tema estaba de actualidad porque por aquellos años Virgilio Malvezzi había publicado su *Davide perseguitato* (1634), donde asistimos, en efecto, a un golpe de estado propiciado por el Espíritu Santo contra Saúl y con un ausente David, que resulta inocente de semejante proceder.¹⁸⁰

Los ejemplos presentados demuestran lo que había atisbado Mercedes Blanco, es decir que «la semejanza de ambos pensamientos hace que resalte la diferencia de talante de ambos escritores. Tanto su contenido como su desarrollo tienen tonalidades opuestas»¹⁸¹. De todas formas, cada escritor tiene deudas con el otro: de un lado, Malvezzi debe parte de su fama en España a la traducción de Quevedo; y éste debe al boloñés una inspiración para sus reflexiones políticas y para el afinamiento de su técnica de ensayo y de historiografía. Como advierte Jorge García López, el autor madrileño vio en el laconismo malvezziano «el ejemplo de una práctica literaria que él mismo había experimentado a partir de la agudeza de su carácter y de su palabra: el estilo lacónico, en suma, valía como formulación más clásica y acabada de una inclinación personal»¹⁸². El mismo investigador subraya que la lectura de las obras del italiano lleva a una toma de conciencia por parte del español, para darse cuenta de la dificultad última de oponerse a

¹⁷⁸ Belligni 1999, 202.

¹⁷⁹ Belligni (1999, 260) afirma que entre las dos partes de *Política de Dios* se desarrolló un cambio sustancial en Quevedo, pasando de un periodo de exaltación y confianza en el gobierno a un periodo de sincera decepción por el destino de España. Además, la misma investigadora señala que no hubo este cambio en Malvezzi, dado que tuvo una estancia más corta y menos consciente, sin llegar por esta razón a una fase de desilusión tan fuerte como para poner en tela de juicio la buena fe y las capacidades políticas de Olivares.

¹⁸⁰ García López 2017, 218.

¹⁸¹ Blanco 2004, 104.

¹⁸² García López 2001, 162.

Maquiavelo¹⁸³. Sin embargo, en *Política de Dios*, la política adquiere un valor más alto, puesto en relación con el fin del obrar político y no con los medios, subrayando todavía más la animadversión de Quevedo hacia el tacitismo puro, posición ideológica más fuerte que en Malvezzi¹⁸⁴.

4.5. LOS ESCRITOS ANTIESPAÑOLES

Varios enemigos de la monarquía española, con sus ataques, contribuyeron a deteriorar la imagen de poder y prestigio que se había construido en los siglos anteriores, impugnaciones que desembocaron en la gestación de la llamada leyenda negra, tal vez con alguna vigencia en la actualidad¹⁸⁵. Fueron sobre todo franceses, holandeses e ingleses, rivales comerciales, los que se dedicaron a esta tarea. Visceglia afirma que el siglo XVII es crucial para la formación del antiespañolismo¹⁸⁶. De hecho, en aquel periodo se experimentaron dos cambios fundamentales: el declive de la Europa católica a causa de la Reforma protestante y el nacimiento de la “Europa de las naciones”. En particular, Italia presentaba una contraposición a nivel político e ideológico. Por lo que concierne a la producción italiana de los años que nos importan, fueron sobre todo los venecianos quienes publicaron libelos antiespañoles¹⁸⁷, siendo Traiano Boccalini el más decidido detractor de la reputación española, fuente de otros libelistas que se inspiraron en él con análogos propósitos. En su mayoría, éstos no eran simplemente antiespañoles sino, en particular, prosaboyanos, como por ejemplo las *Filippiche contro gli Spagnuoli* di Alessandro Tassoni, o provenecianos, como *Castigo esemplare de' calunniatori*, dada la complicada situación política que se había delineado con Carlos Manuel de Saboya y la República de Venecia por el dominio del Adriático¹⁸⁸. Si nos centramos en estos

¹⁸³ García López 2017, 218.

¹⁸⁴ Belligni (1999, 261-264) esboza varias diferencias entre Malvezzi y Quevedo, tanto en la manera de afrontar la puesta en escena requerida por el poder como en la evolución personal.

¹⁸⁵ Pueden consultarse García Cárcel 1992 y Barone 2014.

¹⁸⁶ Visceglia 2003, 416.

¹⁸⁷ Los libelos de que tenemos constancia que se publicaron en aquellos años son los anónimos *Relazione del consiglio generale del Parnaso* (1614), *Esequie della reputazione di Spagna* (1616), *Replica alla risposta contra la quarta Centuria de' Ragguagli di Parnaso* (1616) y *Centuria quinta* (1618). Sin embargo, también hubo libelos proespañoles, como *Cetra d'Italia* (1614), *Il vecchio della montagna* (1616) y *Supplimento agli avvisi di Parnaso* (1616-1617).

¹⁸⁸ Sobre este tema, ver Cessi 1953, Tenenti 1967, Haitzma 1980, Bin 1992, Graziotti 2001, Ortalli - Schmitt 2009 y Gasparri - Gelichi 2017.

últimos, todo el marco imaginativo se centra en el mito de Venecia, que se creó alrededor del siglo XIV por su naturaleza de estado mixto que, en su constitución, previó las formas de monarquía, aristocracia y democracia. Esto la llevó a ser modelo de gobierno justo y liberal, «termine di confronto normativo»¹⁸⁹, mientras que España era autocrática y despiadada, «deviazione della norma, la trasgressione da denigrare».

En esta contienda participó también Francisco de Quevedo. En 1617 apareció en Italia un manuscrito titulado *La Repubblica de Venecia llega al Parnaso y refiere a Apolo el estado en que se halla*, atribuido a nuestro autor¹⁹⁰. La estructura es muy parecida a los avisos de Boccalini y usa el cliché de la «literatura de diversión capaz de vehicular contenidos morales, políticos e intelectuales»¹⁹¹, inspirándose probablemente en el *ragguaglio* IV de la tercera centuria. Sin embargo, utiliza esta misma estructura con finalidad antiveneciana parodiando a su vez el modelo boccaliniano y ejecutando una venganza, como fue sugerido por Beneducci¹⁹²; de este modo, al final, España es el arquetipo al que mirar y, al contrario, Venecia se transforma en un objeto rechazado y punible.

La respuesta no tardó en llegar, y en 1618 Valerio Fulvio Savoiano, seudónimo de Giacomo Castellani con clara referencia a Carlos Manuel, publicó *Castigo esemplare de' calunniatori*, refutando todas las tesis del texto acusador, y alegando también citas históricas y de personajes literarios relevantes, como por ejemplo Bembo y Mariana. Aquí el autor usa parte del material de la leyenda negra para fomentarla aún más, en particular aludiendo a las acciones de los españoles en América, tema sacado a la luz por la reciente publicación del texto historiográfico, traducido al italiano, de Bartolomé de Las Casas, el dominico que denunció en primer lugar la situación en las tierras conquistadas. Ya Carlos Manuel, como los «herejes alemanes», había divulgado este texto, como denuncia en *Lince de Italia*¹⁹³. Esta confesión desacredita a España ante todo el mundo, y a su vez da mayor credibilidad a Venecia y Saboya. Pero el autor no se limita a este objetivo, sino que, una vez descubierta la identidad escondida detrás de *La Repubblica de Venecia*, empieza a denigrar también a Quevedo, mofándose de su supuesto linaje noble y transformándolo en mujer, aprovechando el lugar común según el cual él siempre llevaba un sayo largo de clérigos para disimular el defecto que sufría en sus pies. Además, le acusa de mago

¹⁸⁹ Binotti 1994, 92.

¹⁹⁰ Remito a Cappelli 2003.

¹⁹¹ Cappelli 2011, 37-38.

¹⁹² Beneducci 1896, 43.

¹⁹³ Quevedo 2002, 78.

o nigromante, e insinúa una amistad poco común y demasiado fraternal entre él y el duque de Osuna, denunciando la política invasiva y violenta de éste e identificándole con un corsario, un turco y un tirano, tres figuras bien conocidas y temidas en la República de Venecia y sobre todo en la península italiana. Tampoco podía faltar una acusación de participación en la conjuración de Venecia, ya desmentida hace tiempo por varios investigadores.

Por supuesto, después de tantos ataques, tan personales y feroces, el madrileño se defendió en *Lince de Italia*, afirmando que el *Castigo esemplare* fue compuesto

contra mi persona, con mi nombre propio, lleno de maldades y mentiras, por vengarse de que dicen que yo y otros dos, por orden del Duque de Osuna, tratamos en Venecia de saquearla u disponerlo; caso de que tuvo noticia el Consejo de Estado y su Majestad (que está en el cielo) por quejas de la República de Venecia, cuando castigó a Jacques Pierres.¹⁹⁴

De todas formas, por mucho que Quevedo se esforzara en limpiar su imagen y su reputación, negando cualquier implicación en la supuesta conjura, su carrera política ya estaba dañada para siempre, y su declive acababa de empezar.

En el marco de los textos antiespañoles venecianos, no hay que olvidar la historiografía de Paolo Sarpi. Conocido sobre todo como historiador del Concilio de Trento, se opuso al Papa por su alianza con España. Según él, esta relación servía para reforzar las pretensiones papales en Italia, aumentando así la preocupación de los venecianos, que se encontraban por lo tanto amenazados por el Adriático y la Lombardía bajo el poder español, y por el sur de Italia que en cambio estaba controlado por el Estado pontificio. En muchas de sus cartas acusa a Osuna, Quevedo, Bedmar y Toledo de lo sucedido el 18 de mayo de 1618. En *Breve relazione di Valtellina*, Sarpi subraya la importancia estratégica de este valle, «essendo solo termine divisorio fra la casa di Austria in Germania con quella di Spagna in Italia»¹⁹⁵. Otra vez, la Serenísima, amenazada en dos frentes distintos, necesitaba contratacar. A esto le sirvieron las calumnias contra España y sus espías, encontrando un fiel apoyo también en los tratados de franceses e ingleses, que sucesivamente compusieron obras sobre la conjuración. Entre estas, cabe destacar los textos de Saint-Réal, Monod, Otway y Von Ranke.

¹⁹⁴ Quevedo 2002, 78.

¹⁹⁵ Sarpi 2010, 86.

5.

LOS POETAS POSPETRARQUISTAS: GROTO, LOS TASSO, MARINO Y TEBALDEO

5.1. LUIGI GROTO

En la formación del canon literario italiano, la tríada Dante - Petrarca - Boccaccio domina hasta nuestros días, dejando en la sombra a muchos autores que, en cambio, adquirieron preeminencia en los siglos contiguos. Este es el caso de Luigi Groto, considerado hoy en día como un poeta de segunda categoría por la crítica pero que en la época renacentista y barroca influyó en grandes autores, como por ejemplo William Shakespeare¹ y, en nuestro caso, Francisco de Quevedo.

5.1.1. *La primera sección de «Erato»*

Como ya fue sugerido por Fucilla² y ampliado por Rey y Alonso³, las composiciones poéticas de Luigi Groto influyeron en la producción amorosa de Francisco de Quevedo, presumiblemente en el período comprendido

¹ Otros aspectos han sido estudiados por Muir 2005 y Spaggiari 2009. En particular, Spaggiari señala el *Volpone* de Ben Jonson (1605), donde el nombre del Groto aparece entre los autores que una noble erudita debería conocer. Figura citado al lado de Petrarca, Tasso, Dante, Guarini, Ariosto y Aretino, por medio de su *nom de plume* (2009, 176). De modo menos favorable, un siglo después, el médico y poeta Federico Meninni subrayaba que Groto «nello stile fu alquanto aspro, per aver dato egli principio a molti artifici, ch'oggi di son praticati con più felicità» (1677, 128), añadiendo que sus sonetos «riescono non poco aspri, e senza apportar molto diletto a chi li legge, mostrano la gran fatica di chi li compose» (1677, 213).

² Fucilla 1960, 201-209.

³ Quevedo 2011, XIV-XVII.

entre 1603 y 1613. Ya en el octavo poema de la parte primera de *Erato*, «Si el abismo, en diluvios desatado»⁴, vemos una reelaboración de «Se 'l diluvio da Giove in terra steso»⁵:

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 llano que he vertido
las hubieran mis ojos renovado.
Si las legiones todos los vientos
guardar Ulises en prisión pudiera,
mis suspiros sin fin otros formarían.
Si del infierno todos los tormentos
con su música Orfeo suspendiera,
otros mis penas nuevos inventarían.

Se 'l diluvio da Giove in terra steso,
spento il seme del foco havesse al mondo,
io con le fiamme, che nel petto ascondo,
l'havrei in ogni parte homai raccesso.
Se l'alto incendio da Fetonte acceso
tutte asciugato l'acqua havesse a tondo,
io col pianto, che ogn'hor da gli occhi fondo,
le havrei a mari, a fonti, a fiumi reso.
Se tutti havesse chiuso Ulisse i venti
ne l'aure, e quel sepolto in parte ignota,
rinovati gli havriano i miei sospiri.
Se tutti havesse Orfeo spento i tormenti
d'inferno, né la forma fosse nota:
gli havrebbon rimostrato i miei martiri.
(«L'Amante martire»)

Lo primero que notamos es una estructura similar de las estrofas, que empiezan en ambos casos con la anáfora hipotética “si”⁶. Además, aparecen los mismos personajes mitológicos, es decir Faetón, Ulises y Orfeo, pero falta Júpiter, nombrado en cambio por el italiano. El tono sigue siendo hiperbólico con respecto a la relación amorosa, pero los dos poetas se refieren a dos elementos diferentes: de un lado, Quevedo nombra las venas y la sangre (vv. 4-5), aludiendo a algo que circula por todo el cuerpo y que le mantiene en vida; del otro, Groto habla del pecho (v. 3), como algo en general, pero que nos hace pensar al corazón, órgano por antonomasia donde residen todos los sentimientos. De hecho, con respecto a la tradición petrarquista anterior, Groto da mayor resonancia al pecho como sede de la calidad y de los sentimientos de la amada contrarios a los deseos del amante⁷.

⁴ Quevedo 2011, 35, B 299.

⁵ Groto 1610, f. 18r.

⁶ Lombó subraya que «Quevedo actualizó su modelo [...] resaltando, a la vez, el gusto y la facilidad que tenía para mostrar una de las características constantes de su estilo: la suposición. La estructura del poema es muy sólida y ordenada: cada motivo encuentra su correspondiente solución o remate en la misma estrofa en la que comenzó» (2007, 111). Además, Alatorre sugiere que el punto de arranque de los «sonetos de hipótesis» fue justo este soneto de Groto (1999, 375).

⁷ Quondam encuentra varias referencias a esta parte del cuerpo en las *Rime* de Groto, llamándolo «seno, petto, mammelle, pane» asociados a su claridad con términos como «latte, avorio, marmo, alabastro» (2004, 51-52). Además, la audacia erótica despertada por esta parte del cuerpo es un imán que activa en vano las manos del poeta, que quiere recuperar su corazón, migrado al pecho de la mujer.

El resto de la composición es bastante parecido, pero en el terceto final notamos otra diferencia: Quevedo otorga a la música de Orfeo un poder simplemente aliviador de los tormentos infernales (vv. 12-13), mientras que para Groto este aspecto no existe, sino que querría cancelar la forma misma del infierno (vv. 12-13). Los sufrimientos tienen connotaciones diferentes: en el primer caso, aunque Orfeo lograra suspenderlos, otros podrían reaparecer; en el segundo, se habla más bien de una supervivencia de las penas amorosas frente a su cancelación. En el soneto español se hace alusión a una interrupción del dolor sentimental, mientras que en el italiano hay una posición más dura, utilizando el verbo “spegnere” (v. 12), apagar, que alude al campo semántico del fuego y a la vez sugiere una solución definitiva de los tormentos amorosos.

Tomando ahora en consideración el primer cuarteto de «Bastábale al clavel verse vencido»⁸, hay que decir que guarda semejanza con «Non ti bastava, o Fior l’astro natio»⁹, aunque en este último se trata de una pregunta inicial, mientras que Quevedo la transforma en una afirmación dirigida a una flor en particular, el clavel, símbolo de la pasión por su color y asociado a menudo a los labios:

Bastábale al clavel verse vencido
del labio en que se vio – cuando, esforzado
con su propia vergüenza, lo encarnado
a tu rubí se vio más parecido –
sin que, en tu boca hermosa dividido,
fuese de blanca perlas granizado.
Pues tu enojo, con él equivocado,
el labio por clavel dejó mordido,
si no cuidado de la sangre fuese
para que, a presumir de tiria grana,
de tu púrpura líquida aprendiese.
Sangre vertió tu boca soberana
por que, roja victoria, amaneciese
llanto al clavel y risa a la mañana.

Non ti bastava, o Fior l’astro natio
in cui te di sua man tinse Natura
senza questo cercar nuova tintura
già dal tuo ceppo, e hor dal sangue mio?
Hiacinto tu, già cinto son anche io
dalla mano, onde t’hebbe, e molle, e dura,
che in testo non ti coglie, ma te fura
de la faretra all’ amoroso Dio.
Tutti i miei danni, e tutte le mie doglie
in non intese note scrisse Amore
col tuo dorato stral ne le tue foglie.
Tu Hiacinto non sei cangiato in Fiore,
ma Amor, che qual già d’Eclo hor le tue
spoglie
preso ha, la tua sembianza, e ’l tuo calore.
(«Ad un fiore»)

Sin embargo, hay una asociación de colores, aunque en Groto se habla de la sangre, elemento que aparece otra vez en los tercetos quevedianos (vv. 9, 12). Además, según él, al «clavel sí le bastava con verse vencido por el labio que le sujetaba – momento en el cual, al sonrojarse por sentirse inferior,

⁸ Quevedo 2011, 49, B 303.

⁹ Groto 1610, f. 121r.

su color se parecía más al de la boca»¹⁰, mientras que en el otro caso la oración es negativa: a la flor no le bastaba su color púrpúreo característico del que le tiñó la naturaleza, sino buscar uno nuevo ya de su tronco y ahora en la sangre del propio poeta¹¹. El destinatario y el sujeto cambian. En Grotto, el poeta se dirige directamente a la flor, casi personificada, instaurando una relación directa tú-yo. En el caso de Quevedo, en cambio, el autor habla a una tercera entidad, alejada de él y de la amada, supuestamente la Aminta del epígrafe, como simple pretexto para describir sus labios.

En el corpus de madrigales de Quevedo, existen algunos que tienen en alguna medida como fuente de inspiración otros de Grotto. El primero que analizamos es «Está la ave en el aire con sosiego»¹², conocido también por el epígrafe «Amante sin reposo». Este texto parece inspirarse, como también sugieren Rey y Alonso Veloso¹³, en otros dos del Ciego, «Nell'acqua i pesci stanno»¹⁴ y «Gli elementi, ond'ha vita ognun di noi»¹⁵:

Está el 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.

Nell'acqua i pesci stanno,
li augei per l'aria vanno,
le fiere, e l'huom per terra,
al fin la Salamandra nel foco erra.
Ma io, mercé d'Amor, de suoi tormenti
stò in tutti gli elementi,
in terra ho l'intelletto,
mentre son preso da terreno affetto,
la bocca, che altro mai non prende cibo
in aere tengo di cui sol mi cibo.
E al fin mentre ardo, e piango il grave
ardore
in acqua gli occhi, e in foco tengo il core.
(«Stato infelice»)

¹⁰ Quevedo 2011, 50.

¹¹ González Quintas señala con respecto al soneto quevediano que «los labios de la dama reciben, en este caso, un tipo de término imaginario perteneciente al campo de las piedras preciosas. El clavel es aquí el término real, referente con el que identificar el rojo intenso de los labios de Aminta. La metáfora personificadora de la flor tiene como término real el color rojo, que será superado por el de los labios de la dama. El término imaginario de la metáfora, “vergüenza”, es consecuencia de una personificación del clavel y causa de un efecto, enrojecimiento, que supone la intensificación de una propiedad ya inherente a la propia flor. Es así el color rojo del clavel el término real de la metáfora, al que se llega por la desarticulación de una metonimia (de ahí su clasificación como metáfora de segundo grado), necesaria para ver el contenido común a ambos términos» (2000, 582).

¹² Quevedo 2011, 197, B 406.

¹³ Quevedo 2011, 197.

¹⁴ Grotto 1610, f. 53r.

¹⁵ Grotto 1610, f. 22r.

Gli elementi, ond'ha vita ognun di noi
si consumano in me, donna, per voi.
Il foco appoggio al natural calore,
si spinge a quel, con cui m'infiamma
amore.

L'aer, che fa, ch'io spiri,
si consuma in sospiri.
L'acqua, che ministrar gli humor costuma,
in pianto si consuma.
La terra, ond'ho le membra, in preghi, e 'n
passi,
per piani, e poggi consumando vassi.
Così la vostra inesorabile guerra
in me consuma Foco, Aere, Acqua, e Terra.
(«Amante consumato»)

Entre los dos, el más semejante es el primero. En ambos, el poeta empieza desarrollando el tópico de los cuatro elementos que forman el universo – aire, agua, fuego y tierra –, aunque en orden diferente. Quevedo reflexiona en la concepción del hombre como microcosmos, típica del Renacimiento, que en cambio no encontramos en su fuente, dado que Grotto junta al hombre a los animales. Otro cambio sustancial está en el elemento que reside en la tierra: en el caso del español es el cuerpo como peregrino, otro tema recurrente en su lírica, mientras que el adriático habla sólo del intelecto, volviendo al amor petrarquista y stilnovista del amor como experiencia solamente intelectual; no obstante, en el verso siguiente añade que su afecto es terreno, subrayando la dicotomía entre dos concepciones y experiencias amorosas diferentes: de un lado, la mente que se eleva y, del otro, el cuerpo y el fuego de las pasiones. Siguiendo en la descripción de un amor atormentando, Grotto describe su situación de inapetencia, con su boca que ya no acepta comida terrena, sino que se alimenta de lo que está en el aire. En el madrigal de Quevedo, vemos tormentos a través de la imagen de la boca suspirando, pero faltan imágenes cotidianas como es la falta de hambre por motivos sentimentales. El último verso, muy parecido, se amplifica en el poema del madrileño: el corazón del amante está lleno de fuego, de pasión, pero en este caso el sentimiento es tan fuerte que hasta se inflama el alma, característica que no encontramos en Grotto¹⁶. De este modo, frente a sus descripciones, más amplias y pormenorizadas, Quevedo

¹⁶ Quondam subraya que en las composiciones de Grotto el protagonista es el corazón en tres situaciones prevalentes: «fugge nel petto di madonna», «ritratto pulsante del viso di lei e martoriato bersaglio dei suoi strali» y «vive nel fuoco del tormento amoroso» (2004, 47).

ofrece una reelaboración más intelectual y conceptista, encaminada hacia otros niveles de la descripción de la experiencia amorosa.

También el madrigal 3, «Si fueras tú mi Eurídice, oh señora»¹⁷, puede considerarse una reelaboración de «Se 'l dotto Orfeo, die gran segno d'amore»¹⁸. Y también en este caso vuelve a apreciarse la distinta técnica que aporta Quevedo en su proceso de imitación de Grotto.

Si fuera tú mi Eurídice, oh señora,
ya que soy el Orfeo que te adora,
tanto el poder mirarte en mí pudiera
que sólo por mirarte te perdiera;
pues, si perdiera la ocasión de verte,
perderte fuera así por no perderte.
Mas tú, en la tierra luz clara del cielo,
firmamento que vives en el suelo,
no podía ser que fueras
sombra que entre las sombras asistieras,
que el infierno contigo se alumbrara,
y tu divina cara,
como el sol en su coche,
introdujera auroras en la noche.
Ni yo, según mi sentimiento veo,
fuera músico Orfeo,
pues, de amor y tristeza el alma llena,
no pudiera cantar viéndote en pena.

Se 'l dotto Orfeo die gran segno d'amore
a la sua amata donna,
siate certa, madonna,
ch'io 'l daria a voi maggiore.
Poi, che non sol verrei, com'ei nel centro
per ritroarvi se immatura morte
ve ne portasse innanzi a me per sorte.
Ma s'io impetrassi poi
con quella legge irrevocabil voi,
ne 'l bramoso frenar potessi sguardo,
ghe 'n dietro i volgesse al foco, ov'ardo
e voi dal ferreo patto tratta dentro
foste stretta a restar giù nel profondo
senza voi da quel fondo,
io non ritornerei, com'egli al Mondo.
(«Orfeo imitato»)

Los dos poetas reescriben, de modo parcialmente diferente pese a la afinidad de los textos, el mito de Orfeo y Eurídice. En el caso de Quevedo, es el propio Orfeo la voz hablante del poema, a diferencia de lo que ocurre en Grotto, donde domina una perspectiva en tercera persona. El planteamiento inicial bajo la forma de una hipótesis introducida por el «si» se vuelca a partir del v. 7 con la introducción del «mas», afirmando que la amada nunca podría ser Eurídice, dado que con su sola presencia iluminaría cualquier lugar, incluso la misma oscuridad. Así que, el mismo poeta-Orfeo tampoco podría mantener la equivalencia, porque, triste por perder a su amada, no podría seguir componiendo y cantando. Quevedo, pues, parece que se complace en el juego de paradojas. En el texto de Grotto encontramos la misma personificación del hablante que se ensalza en su posición, afirmando que, en realidad, en la misma situación, él daría una señal de amor mayor que la del dios, rebajando de esta manera su condición divina. La partícula adversativa parece reforzar el paradójico

¹⁷ Quevedo 2011, 201, B 407.

¹⁸ Grotto 1610, f. 52v.

razonamiento, pues el amante se quedaría en el infierno con el fin de no perder a la amada. En este caso, el pensamiento de Grotto es más lineal que el de Quevedo, y carece de las antítesis y de las manipulaciones del mito; por ejemplo, falta la identificación del poeta con Orfeo y, al mismo tiempo, apreciamos una diferencia estilística reseñable en el hecho de que Grotto prefiera los adjetivos para describir la situación, mientras que Quevedo utiliza más sustantivos para así poder crear más figuras retóricas de contraposición¹⁹.

Pasando al madrigal 5, ofrece interés el cotejo entre «Si alguna vez en lazos de oro bello»²⁰ y «S'avien, che reticella, aurea circonde»²¹:

Si alguna vez en lazos de oro bellos
la red, Flori, encarcela tus cabellos,
digo yo, cuando miro igual tesoro,
que está la red en red y el oro en oro;
mas déjame admirado
que sea el ladrón la cárcel del robado.
Y ya en dos redes presa l'alma mía,
no la espero cobrar en algún día;
y ella, por que tal cárcel la posea,
ni espera libertad ni la desea.

S'avien, che reticella aurea circonde
le treccie vostre bionde,
reti d'Amor gioconde,
ordite di fin'oro,
dove io legato moro:
io dico, a chi le mira ecco vedete
oro in oro legato, e rete in rete.
E se più ricovrar, potrassi un core,
che 'n due reti, e 'n duo nastri avvoglie
Amore.
(«Belle treccie»)

Aquí nos enfrentamos a una descripción típicamente petrarquista de la belleza de la amada, cuyo pelo rubio es una red que atrapa al amante y que, en el caso del poema de Quevedo, al mismo tiempo es ladrona y prisión. Si miramos a la fuente, esta paradoja no aparece, dado que el poeta simplemente describe su cárcel dorada, reiterando varias veces que ya es un prisionero que nunca podrá liberarse y que, al mismo tiempo, tampoco aspira a la libertad, pero que ya sabe que va a morir allí, dato que no encontramos en Quevedo. Otra vez, donde Grotto habla del corazón, el madrileño inserta el concepto de alma²².

El madrigal siguiente, «El día que me aborreces, ese día»²³, tiene pasajes en común con «Madonna, ho tanta gioia»²⁴:

¹⁹ Sbriziolo 2013, 11.

²⁰ Quevedo 2011, 253, B 409.

²¹ Grotto 1610, f. 8r.

²² Smith sugiere que Quevedo podría haberse inspirado en Marino considerando la homología entre alma que al mismo tiempo es libre y presa (1987, 66). De esta influencia se hablará en el respectivo capítulo dedicado a la influencia de Marino en la poética de Quevedo.

²³ Quevedo 2011, 255, B 410.

²⁴ Grotto 1610, f. 29r.

El día que me aborreces, ese día
tengo tanta alegría
como pesar padezco cuando me amas
y tu dueño me llamas.
Porque cuando, indignada, me aborreces,
en tu mudable condición me ofreces
señas de luego amarme con extremo;
y cuanto más me amas, Laura, temo
de tus mudanzas, como firme amante,
que me has de aborrecer en otro instante.
Ansí que, por mejor, elegir quiero
la esperanza del gusto venidero,
aunque esté desdeñado,
que el engañoso estado
de posesión tan bella,
sujeto al torpe miedo de perdella.

Madonna, ho tanta gioia,
che m'odii il vostro core,
quanta havrei (che sarebbe estrema) noia
se mi portaste amore.
Non perché il vostro amarmi
non mi piacesse, e spiaccia il vostro odiarmi
ma perché so, se 'n odio hora mi havete,
che tosto mi amerete;
e che se mi amaste hora,
m'odiereste anzi un' hora.
Si picciol tempo dura in un pensiero
di voi Donna il voler vano, e leggero.
(«Instabilità di Donna»)

Grotto empieza dirigiéndose directamente a su amada, con el nombre genérico de «madonna», mientras que Quevedo se centra en el aspecto temporal, reflexionando y añorando aquel día en que Laura le odiará, porque así podrá tener la esperanza de que en algún momento este sentimiento se transformará en amor, dado que el proceso inverso, a causa de la volubilidad de los sentimientos de la mujer, sería inaguantable por parte del poeta. Es decir, el poema gira en torno a la idea de que el mal presente es más esperanzador que la dicha, cumbre desde la cual se desciende al dolor producido por el inevitable rechazo que vendrá. En el primer texto falta el tedio como ausencia del amor por parte del amado, mientras que éste introduce la esperanza del deseado «gusto venidero» (v. 12), junto al cual entra en juego el miedo por perderlo, aspecto que no toca Grotto, quien acaba el madrigal subrayando «il voler vano e leggero» de las mujeres²⁵. De nuevo, la paradoja conceptista demuestra que Quevedo tiene que modificar la fuente en la dirección del razonamiento ingenioso.

El tema mitológico vuelve en «Júpiter, si venganza tan severa»²⁶, ampliación de «Giove, se tal vendetta»²⁷:

Júpiter, si venganza tan severa
tomaste de Faetonte
porque, descaminando el sol al día,

Giove, se tal vendetta
faceste di Fetonte,
perché con la solar Lampa mal retta

²⁵ Rey y Alonso advierten que hay otro madrigal de Grotto, «Una gratia da voi, Donna, desio» (*Rime*, II, f. 47r, cuyo título es «Prega la sua Donna che non l'ami»), cuyo tema es la reflexión temerosa del amante sobre «el efecto del amor que sentiría si la dama le correspondiese en lugar de desdenarle» (Quevedo 2011, 254n).

²⁶ Quevedo 2011, 259, B 411.

²⁷ Grotto 1610, f. 18v.

encendió el río, el mar, el llano, el monte,
¿cuánto mayor conviene
– si tu brazo el valor antiguo tiene –
que la tormenta agora tus enojos
de aquellos sin piedad divinos ojos,
que abrasan desde el suelo
hombres y dioses, mar y tierra y cielo?
Mas, ¿con qué rayos puedes castigarlos,
si para fulminar miras con ellos,
si vibras en las nubes sus cabellos,
si padeces sus lumbres con mirallos?
Disimula, sí, de ellos, pues se quejan,
y fulmina la parte que te dejan.

accendeva quel fiume, e questo monte
fa vendetta de gli occhi di costei
che accendon terra, cielo, huomini, e Dei,
che infiamano ogni core
a ogni donna d'invidia, a ogn'huomo
d'amore.
(«A Giove per gli occhi della sua D.»)

Aquí aparece otro motivo petrarquista, es decir, el fuego de los ojos de la amada, comparados con los rayos del dios. En el caso de Groto, las imágenes no introducen grandes variaciones con respecto a la imagen tradicional de Júpiter y Faetón. Quevedo se basa en la hipérbole de una amada con una capacidad incendiaria superior, más poderosa que el mismo Júpiter, dado que es ella quien fulmina todos los seres de cielo y tierra, hasta el punto de que la deidad del Olimpo puede ser víctima de la mujer. Los dos últimos versos hacen del poeta un consejero, sugiriendo que la mejor solución es olvidarse ya de esos ojos y «conformarse sólo con destruir la parte que no ha sido ya arrasada por la mujer»²⁸, desacralizando o relativizando otra vez el mito de Júpiter, y al mismo tiempo humanizando la figura y humillándola²⁹.

En el soneto 15, «Lo que me quita en fuego me da en nieve»³⁰, volvemos a encontrar los ojos como protagonistas de la composición, pero aquí en competición con las manos. El madrigal «Sono i begli occhi tuoi»³¹ podría haberle servido a Quevedo como motivo de inspiración, aunque hay que recordar que este motivo, lejos de ser exclusivamente suyo, aparece con distintas modulaciones a lo largo de la tradición marinista. La comparación entre el modelo de Groto y el texto de Quevedo vuelve a mostrar la tendencia de éste a modificar su fuente por la doble vía de la amplificación y la intensificación conceptista.

Lo que me quita en fuego me da en nieve
la mano que tus ojos me recata;
y no es menos rigor con el que mata,

Sono i begli occhi tuoi
di duo soli lucenti sfere calde;
son le tue mani da poi

²⁸ Quevedo 2011, 259.

²⁹ Sbriziolo 2013, 130.

³⁰ Quevedo 2011, 61, B 306.

³¹ Groto 1610, f. 35v.

ni menos llamas su blancura mueve.
La vista frescos los incendios bebe,
y volcán, por las venas se dilata;
con miedo atento a la blancura trata
el pecho amante, que la siente aleva.
Si de tus ojos el ardor tirano
le pasas por tu mano por templarle,
es gran piedad del corazón humano,
mas no de ti, que puede, al ocultarle,
pues es de nieve, derretir tu mano,
si ya tu mano no pretende helarle.

d'una neve bianchissima due falde,
e però ti consiglio,
per far muro a tuoi occhi,
non oppor più le mani dinanzi al ciglio.
Levale, e credi a me se non le levi,
quei soli struggeran coteste nevi.
(«Occhi focosi»)

En los dos casos, se utiliza la antítesis fuego-nieve, donde los ojos transmiten tanto calor que Groto los llama «soli lucenti» (v. 2), mientras que en Quevedo pasan a significar un «ardor tirano» (v. 9), es decir la tiranía del amor, elemento que no aparece en el italiano. En cambio, la nieve simboliza las manos tan blancas y la frialdad de la actitud de la mujer. Los poetas coinciden en la parte final, aconsejando que la amada ya no ponga las manos delante de sus ojos en un gesto piadoso, porque al mismo tiempo está corriendo el riesgo de derretirse ella misma, pero Quevedo alude a la posibilidad de que la mirada se enfríe, y, en consecuencia, se agote la fuente de la pasión amorosa, verdadera tragedia para todo poeta y amante. Quondam subraya que en Groto la ausencia de los ojos está contrapuesta a la virtud de las manos y de los influjos de las pestañas. Además, por la ceguera del poeta, se nota una importante disminución del campo semántico de la vista: para él, el ciego es alguien privado de este sentido o de la luz, raramente con connotaciones morales o simbólicas. Por esta razón, ésta se desvalúa y prefiere poner en relieve otras partes del cuerpo asociadas al deseo de tocar, como ejemplificación de querer tocar el mundo a tentones³².

Una vez señalada la presencia de los madrigales de Groto en los de Quevedo, procede añadir unas consideraciones similares acerca de las canciones de uno y otro. Por ejemplo, «S'alcun nou'arte vuole»³³ parece haber sugerido «Quien nueva sciencia y arte»³⁴, rotulada en Quevedo como canción 1:

Quien nueva sciencia y arte
quiere saber aprenderá la mía,
nueva filosofia
que no puede aprenderse en otra parte.

S'alcun nou'arte vuole
dire, oda la mia
nuova Filosofia.
Non udi mai Athene tante scole,

³² Quondam 2004, 56.

³³ Groto 1610, ff. 23v-25v.

³⁴ Quevedo 2011, 227-229, B 387.

En mi pecho el amor, que me lastima,
lee de dolor la cátedra de Prima.

(vv. 1-6)

né mai scrisse altro Autore
quel, c'hor m'insegna il mio gran maestro

Amore.
(vv. 1-6)

La primera estrofa parece una traducción de la versión italiana, aunque Quevedo usa el término ciencia asociado al arte, concepto que, en cambio, no encontramos en Grotto. Además, para el poeta español la filosofía a la que se alude en el epígrafe tiene una relación estricta con la tradición griega, porque menciona las escuelas de Atenas, mientras que en el otro poema se alude a la cátedra de Prima, «una de las más codiciadas en la Universidad de la época»³⁵. De esta manera, se desplaza la enseñanza de la asignatura a un nivel diferente, compatible con los estudios humanistas del tiempo. De todas formas, es probable que Quevedo amplifique esta primera estrofa con las dos siguientes, donde en cambio encontramos referencias concretas a Aristóteles y Platón.

Otras dos estrofas que coinciden son, respectivamente, la séptima del italiano y la penúltima del español:

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.

(vv. 19-24)

Non è ver, che si spenga
per molt'acqua gran fiamma
poiché picciola dramma
di quel foco, ch'amor vuol, ch'io sostenga.
Spenta non è da l'onda
che da quest'occhi mei dì e notte abonda.

(vv. 19-24)

La anáfora «non è ver, che» da paso a «no es verdad que» (vv. 37 y 79), con un propósito similar al de Grotto. Ambos autores coinciden en que «la vida no acaba cuando el alma deja el cuerpo, porque él la ha perdido y sigue vivo». El Ciego afirma que su alma se fue junto a los «bei pensier, che son sua vita» (v. 46), por lo cual ya no puede pensar en su amada, que era el centro de su existencia, si bien esto le permite seguir viviendo por estar liberado. En cambio, según don Francisco, «habiendo perdido mi alma, recupero mi vida en quien me mata [la amada], demostrando así Amor, con argumento altivo, que, sin el alma, vivo con mi muerte». Aquí, nos encontramos precisamente con la modificación del motivo del amor tras la muerte, pues no es ella, sino él, quien fallece³⁶. En la otra estrofa imitada,

³⁵ Quevedo 2011, 232.

³⁶ Según Rey, este pensamiento se va encaminando a partir de «Cerrar podrá mis ojos la postrera sombra», donde «la constancia amorosa del amante se localiza en las cenizas que siguen ardiendo» (2013a, 330), subrayando que éste sigue en vida a pesar de la muerte.

se postula la asimilación total del poeta por parte de la mujer y viceversa, explicando que «el todo no tiene por qué ser mayor que la parte que contiene, ya que el amante está en Inarda / Madonna, y ésta, a su vez, habita en su corazón»³⁷, sin que un poeta se aleje del otro.

En el caso de la estrofa cuarta, aunque Quevedo no sigue el esquema anafórico de Grotto, sí podemos encontrar un parecido en el contenido con la estrofa cuarta, donde el poeta reitera la idea de la llama amorosa como algo tan poderoso que, aunque el poeta llora día y noche un río de lágrimas, esta no se apaga. Llama la atención que en la versión italiana el amante se sienta de alguna manera como un muñeco en manos del sentimiento, «ch'amor vuol che io sostenga» (v. 22), planteando cierta pasividad por su parte, característica que no encontramos en Quevedo. Éste también se apartó del modelo en sus vv. 25-30, donde reaparece el tópico antitético de nieve-hielo en la figura de la amada: «el hielo no se derrite al sol, que tampoco deshace la nieve, porque ella, que es nieve y hielo, no le ha derretido con el sol de tus ojos y el fuego de tu corazón»³⁸, imagen que a menudo reaparece en toda la tradición de la lírica amorosa y que también encontramos en muchos poemas de Grotto.

Quevedo sigue inspirándose en el Ciego y en la estrofa siguiente recrea la sexta de la canción italiana:

Al sol resplandeciente
no se derrite el cristalino yelo,
ni deshace del cielo
la nieve blanca y pura el fuego ardiente;
pues que, siéndolo tú, no te han deshecho
sol de tus ojos, fuego de mi pecho.
(vv. 25-30)

Non è ver, che 'n due stanze
non possa a un tempo stesso
un sol trovarsi spesso.
Io, ben che 'n terra, e nel mio corpo stanze
ne sia me diviso:
por di Madonna albergo il seno, e 'l viso.
(vv. 31-36)

Los poetas describen su propia ubicuidad, siendo las únicas personas que pueden estar en dos lugares sin dividirse porque viven, al mismo tiempo, en la ausencia de la amada y en sus ojos, en el caso de Quevedo, y en el otro, en su corazón y en cara. Dejando de lado las polémicas filosófico-teológicas del tiempo, podríamos afirmar que en este pasaje los autores se están de alguna manera ensalzando, en cuanto el único ser capaz de estar en diferentes lugares y en su integridad es dios. Quizás nos encontramos frente a una divinización del amante, aunque en aparente contradicción con la estrofa siguiente sobre la inmortalidad del alma, analizada antes.

Más adelante, el español recrea el concepto de causalidad, tema ya tocado por Grotto en la estrofa decimoprimera:

³⁷ Quevedo 2011, 229 y 233.

³⁸ Quevedo 2011, 233.

Engaño es que, apartada
la causa, del efecto no hay sospecha;
pues que no me aprovecha
que esté ausente mi pena y retirada,
si de cerca u de lejos, en mí ingrata,
la misma causa me persigue y mata.

(vv. 43-48)

Non è ver, che rimossa
la cagion, si rimova
l'effetto, non mi giova
star lontan da chi m'ha l'alma percossa
che d'appresso, e da lunge
una stessa cagion m'accende, e punge.

(vv. 61-66)

Los autores afirman que este concepto en sus situaciones ya no funciona, porque el alejamiento de la causa de sus sufrimientos no determina la extinción de estos. Las palabras de Quevedo son más tajantes, llegando a afirmar que «la misma causa me persigue y mata» (v. 48), mientras que para Grotto su estado es más una molestia que una amenaza, «una stessa cagion m'accende, e non punge» (v. 72).

Siguiendo con el análisis, nos encontramos ante la reflexión sobre la naturaleza del amor: remontándose a las teorías de Platón, se consideraba que este sentimiento sólo se daba entre semejantes, pero la experiencia de los poetas desmiente tal hipótesis, dado que aman a una fiera cruel y «che lo sbrana» (v. 78), que devora al mismo amante:

No entre los animales
solos sus semejantes todos aman.
No la muerte desaman
por su naturaleza los mortales:
yo soy humano y amo, por mi suerte,
una fiera cruel que me da muerte.

(vv. 49-54)

Non è ver, che ogni eguale
l'egual suo cerchi, e brami;
né che fugga, esami
per natura la morte ogni mortale.
Un cor di temprata humana
lieto s'offre a una fiera, che lo sbrana.

(vv. 67-73)

Además, estamos en línea con las teorías neoestoicas y neoplatónicas que enseñaban a afrontar con valentía y tranquilidad la muerte, cuando leemos que «yo, humano, amo a la dama cruel que me mata»³⁹. En Grotto, sin embargo, vemos una actitud otra vez de pasividad, dado que el poeta se ve como una presa sacrificial, porque «lieto s'offre a una fiera» (v. 78), sugiriendo además que este sacrificio no le va suponer ninguna molestia ni dolor, en contraposición a la acción de la fiera que le va a hacer pedazos⁴⁰.

Los poetas continúan reflexionando sobre la experiencia amorosa, donde los opuestos pueden estar juntos, como juntos están para ellos el placer y el tormento, «gioia, e martoro» (v. 81). En la reelaboración quevedesca, el conceptismo es más acusado que en la fuente italiana. Donde

³⁹ Quevedo 2011, 235.

⁴⁰ Según Quondam (2004, 47), en la poética de Grotto la crueldad de la dama explota un área semántica que, en términos absolutos, posee mayor presencia que en los petrarquistas anteriores.

Grotto afirma simplemente que, mirando a su bien, «godo, e sospiro» (v. 84), Quevedo introduce el juego conceptista afirmando en la sinécdoque que «lágrimas canto y música suspiro» (v. 60):

Juntarse dos contrarios
pueden, pues en mi propio pensamiento
el placer y el tormento
se juntan a acabarme, temerarios.
Y en tanto que mi bien y gloria miro,
lágrimas canto y música suspiro.
(vv. 55-60)

Non è ver, che i contrari
non si soffran tra loro.
Stanno gioia, e martoro
giunti in me spesso, e pensier dolci, e amari.
E mentre il mio ben miro,
ben, che adduce il mio mal, godò, e sospiro.
(vv. 73-78)

En la estrofa siguiente, se reitera la oposición a la teoría de la discordia de los elementos, dado que el poeta es el ejemplo de la falsedad de este pensamiento, porque él es y no es, muere y vive al mismo tiempo:

Bien puede, en mi cadena,
el ser con el no ser a un mismo punto
estar, por mi mal, junto,
pues muero al gusto, estoy vivo a la pena;
y así es verdad, Inarda, cuando escribo,
que yo soy y no soy, y muero y vivo.
Es doctrina engañosa
decir algún mortal de aquí adelante
que, de sí semejante,
sus efectos producen cualquier cosa;
pues Inarda en mi dulce desconsuelo
fuego produjo, siendo toda yelo.
No ya en naturaleza
el uso vuelve a la costumbre amada,
ni ya la pena usada
pierde su rigor y su aspereza;
pues cuanto más me dura mi tormento
más su dureza, más su pena siento.
(vv. 61-78)

Non è ver, che non soglia
l'esser trovarsi giunto
col non essere a un punto.
Io son morto al piacer, vivo a la doglia.
Dunque è ver quanto scrivo,
ch'io sono, e ch'io non sono, e morto, e vivo.
Non è ver, che ciò, ch'òpra
ferma ragione adduca,
si che ad ogn'hor produca
a la natura sua conforme l'òpra.
Colei, cui diede il core
e tutta ghiaccio, e 'n me produce ardore.
Non è ver, che 'n natura
l'uso cangiar si soglia, né che usitata doglia
più che non affligga, è più non paia dura.
Già tanti anni il tormento
provo amoroso, e ogn'hor più fresco il sento.
(vv. 79-96)

La ya nombrada teoría de la causalidad es considerada como «doctrina engañosa» (v. 67) según el español, mientras que para el Ciego es simple falsedad. Aun siendo fría, la amada puede crear y transmitir el fuego del amor, en plena contradicción con la teoría ya mencionada. Los dos poetas vuelven a reflexionar sobre la dureza del sufrimiento amoroso, que, a pesar de su duración y reiteración, no disminuye en crueldad y pena. Sin embargo, para Grotto no es solamente que siga sufriendo como el primer día, sino que este dolor se renueva cada hora, «e ogn'hor più fresco il sento» (v. 100), mientras que para Quevedo, utilizando el adverbio “más” en los vv. 76-77, añade sufrimiento al que ya está padeciendo, en un clímax que

va acompañado de términos de la misma familia semántica: tormento, dureza, pena, que culminan en el verbo “siento”, subrayando los sentimientos ásperos que está viviendo.

También la última estrofa es una traducción del modelo del adriático, aunque con variaciones sustanciales:

Canción de penas mías,
huye del hombre bruto que no ama;
pero, si Inarda llama
tus argumentos hoy sofisterías,
dila que la arte que publicas nueva
no se puede entender si no se prueba.

(vv. 85-90)

Canzon rivilgi il piede
da ciascun, che non ami
e s'avvien, ch'altri chiami
questi argomenti tuoi scemi di fede.
Dì, che quest'arte nova
intender, non si può, se non si prova.

(vv. 119-124)

Ambos poetas coinciden en que, para entender qué es el amor, lo primero es experimentarlo. Quevedo introduce la figura del «hombre bruto» (v. 86), es decir, irracional y grosero, incapaz de entender esta experiencia por ser incapaz de amar, pero para Groto esto le puede pasar a todos, «ciascuno che non ami» (v. 112), sin diferencias de estado o de capacidad intelectual. Además, lo que no se entiende, para él podría pasar por «scemi di fede» (v. 114), disminuciones o falta de la fe, añadiendo una característica religiosa a esta nueva filosofía, aspecto que en cambio no encontramos en la reelaboración, donde el poeta habla de sofismos, refiriéndose a simples falsedades. La canción de Quevedo es un poco más corta con respecto a su fuente italiana, y las estrofas no tienen la misma estructura⁴¹, pero lleva concentradas las reflexiones de su inspirador, haciendo hincapié en las penas del amante, en su incapacidad de reaccionar, en lo erróneo de las teorías filosóficas y teológicas del tiempo, que nada pueden hacer en el campo amoroso, que todo lo derrumba con su fuerza. La amada sigue siendo retratada con severidad, como un animal salvaje y sin piedad, frío, sin corazón, pero sin el cual el poeta moriría.

5.1.2. «Canta sola a Lisi»

En esta sección de la poesía quevediana la influencia de Groto es menor, reducida, básicamente, a dos poemas. Uno de ellos es el soneto 26, «Alimenté tu saña con la vida»⁴², que parece inspirado en «S'io de l'inferno a la tomba acre, ed atra»⁴³:

⁴¹ La canción de Quevedo se compone de 15 estrofas, y la de Groto de 19 estrofas.

⁴² Quevedo 2013, 107, B 467.

⁴³ Groto 1610, f. 22v.

Alimenté tu saña con la vida
que en eterno dolor calificaste,
¡oh Lisi! Tanto amé como olvidaste:
yo tu idólatra fui, tú mi homicida.
¿Cómo guarecerá tan perdida
y el corazón que, ardiente, despreciaste?
Siendo su gloria tú, le condenaste,
y ni de ti blasfema se olvida.
Mas para ti fabricará un infierno,
y pagarán tus ansias mis ojos,
pues negaste piedad al llanto tierno.
Arderán tu victoria y tus despojos,
y así fuego el amor nos dará eterno:
a ti en mi corazón, a mí en tus ojos.

S'io de l'inferno la tomba acre, ed atra
andrò, come Idolatra,
perché'n terra adorai cosa mortale,
beltà caduca, e frale:
tu per la crudeltà, che usato m'hai,
anchora vi verrai.
Ma doppio inferno a l'hor tu proverai
l'un sarà il vero inferno, ove sarai,
l'altro la vista mia,
che para che novo inferno ogn'ora ti sia.
Ma io sedendo a specchio del tuo viso
godrò in mezo a l'inferno il paradiso.
(«Amante idolatra»)

En ambos casos el amante comienza presentándose a sí mismo como idólatra de una «cosa mortale» (v. 3), si bien en Quevedo el yo se desdobra también en un corazón protagonista. El campo semántico pertenece a la esfera religiosa, con referencias al infierno, nombrado por el adriático cinco veces, mientras que el madrileño hace una única referencia en el v. 9. Sin embargo, como señalan Rey y Alonso, Quevedo anuncia el infierno de su corazón, mientras que Groto afirma que este estado de condena se encuentra tanto en su pecho como en sus ojos y que sus sufrimientos nunca acabarán, sino que se renovarán cada hora⁴⁴. Además, vuelve a subrayar esa lucha interior del amante, que, mirando a la cara de la amada, se siente tanto en el infierno como en el paraíso, aspecto que no encontramos en el poema español. Según Rey y Alonso, el Adriático «combina la amenaza del infierno real, castigo de la crueldad de la dama, y el de los ojos del amante; como contrapunto, el amante desengañado gozará del paraíso representado por la belleza femenina»⁴⁵. En ambos poemas ya estamos lejos de la visión salvífica de la mujer, porque pone en peligro el alma del amante, sobre todo en el caso italiano, donde el contenido infernal se reitera a lo largo de los versos⁴⁶. Groto hace hincapié en la figura femenina y en su apariencia como causa de perdición, refiriéndose a «beltà caduca, e frale» (v. 4), mientras que Quevedo, por medio de los «ojos» (v. 10), insiste en las injurias padecidas sin describir la figura de la amada.

⁴⁴ Quevedo 2013, 108.

⁴⁵ Quevedo 2013, 108.

⁴⁶ Quondam subraya que en Groto desaparece la mujer salvífica que guía al cielo, y de hecho el poeta poetiza un infierno amoroso y ya no un paraíso (2004, 48-49).

Volviendo a los madrigales, los poemas «También tiene el Amor su astrología»⁴⁹ y «Astrologo nocturno, che le luci»⁵⁰ presentan algunos puntos de contacto:

También tiene el Amor su astrología,
que acredita en efectos verdadera,
juzgando por tu cielo, en cuya esfera
rigen familia ardiente noche y día.
En ella, la dorada monarquía
más eficaz influye y reverbera:
es tu desdén constelación severa,
y tu favor la que es benigna envía.
Siempre con duplicado Sirio cueces
las entrañas, haciendo hervir los mares
y nadar llamas húmidas los peces.
Dos soles, que confinan en lugares,
miro en el Can, y, con la luz que creces,
multiplica el Amor caniculares.

Astrologo nocturno, che le luci
pure in alto riduci;
e mentre le due stelle apparse miri
novellamente in ciel, tanto t'amiri.
Sappi (se di saper tuo cor desia
onde tal copia sia)
che sono gli occhi de la donna mia.
Sappi (se vuoi saper la lor virtute)
che influo han d'honestate, e di salute.
(«Occhi lucenti della sua Donna»)

Lo primero que salta a la vista del lector es la presencia del tema de la astrología asociado a los ojos de la amada. Como fue sugerido por Rey y Alonso Veloso, hay una común identificación del rostro de la dama con el cielo, evidente en los vv. 2-3 de Quevedo y en los 3-4 de Groto⁵¹. Hacia el final del madrigal, el poeta subraya la influencia astrológica, el «influsso» del v. 9, asociado a la virtud de la mujer. De la misma manera, el español reconoce este efecto, pero sin describir connotaciones morales, simplemente afirmando la luminosidad y la volubilidad de su carácter (vv. 7-8). Sin embargo, Quevedo añade elementos que lo alejan de su fuente: el perro (v. 13) y la canícula (v. 14), a pesar de que el retrato de un animal en los brazos de la dama no es ajeno a los poemas postpetrarquistas, Groto incluido.

«Un famoso escultor, Lisis esquiva»⁵² es imitación bastante fiel de «Un nobile scoltore ha di te fatto»⁵³:

Un famoso escultor, Lisis esquiva,
en una piedra te ha imitado viva
y ha puesto más cuidado en retratarte
que la naturaleza en figurarte,

Un nobile scoltore ha di te fatto
in viva pietra un natural ritratto.
Anzi ha posto in ritrarti
più senno, che Natura in generarti.

⁴⁹ Quevedo 2013, 147-149, B 482.

⁵⁰ Quevedo 1610, f. 54v.

⁵¹ Quevedo 2013, 148 y Groto 1610, f. 54v. Martinengo subraya que la comparación del cielo con el rostro de la amada es símbolo de su totalidad, que a su vez evoca el paraíso. Es un tópico de la tradición petrarquista, pero, a partir de la composición de Groto, empiezan las variaciones sobre el tema (1992, 143).

⁵² Quevedo 2013, 191, B 507.

⁵³ Groto 1610, f. 29v.

pues si te dio blancura y pecho helado,
él lo mismo te ha dado.

Bellísima en el mundo te hizo ella,
y él no te ha repetido menos bella.

Mas ella, que te quiso hacer piadosa,
de materia tan blanda y tan suave
te labró que no sabe

del jazmín distinguirte y de la rosa.

Y él, que vuelta te advierte en piedra ingrata,
de lo que tú te hiciste te retrata.

Ella ti diede il bianco,
tel diè lo scolor anco.

Bellissima nel mondo ti fec'ella,
non men ti fece ei bella.

Ma perché ti stimò pietosa, e molle,
ella ti fè di carne, e di midolle.

Ma lo scolor vie più saggio di lei,
ti fè di sasso apunto come sei.

(«Cignata di crudeltà alla sua D.»)

El tópic de la reproducción de la hermosura femenina a través de las artes plásticas es bastante frecuente en la poética italiana de Renacimiento y Barroco, pero en este caso hay un matiz peculiar, porque Groto y Quevedo exponen la capacidad del artista para desmentir la apariencia física con el fin de mostrar la realidad moral. En este caso, el escultor enseña que la suavidad y blandura de Lisi es falsa, y sólo él acierta cuando la presenta dura como la piedra ingrata que realmente es. En el primer verso encontramos una diferencia en la calificación del escultor: según Groto éste es «nobile», es decir “noble” tanto con sentido heráldico como moral, pero posiblemente Quevedo utilizó su sentido etimológico derivado del latín *noscere*, es decir “conocer”, y por traslación, el «famoso» utilizado por el español. En el verso siguiente, los dos autores conciben de manera diferente la escultura. Si para el italiano “viva” califica la piedra utilizada, es decir, «te ha retratado en peña viva», para el madrileño ese adjetivo se refiere a la exacta imitación, tanto que parece adquirir vida y otorgando de alguna manera una función de demiurgo al escultor, capaz de crear estatuas tan fieles a la realidad que parecerían estar en vida, pero que al mismo tiempo subraya la dureza de la amada, que, aunque viva, por su ingratitud parece tener el corazón de piedra. Según el poeta español, la Naturaleza es vicaria de la providencia y trasunto suyo. Quevedo habla en el v. 5 de un «pecho helado», aspecto que no encontramos en Groto, el cual hace referencia simplemente a su blancura (v. 5). Los vv. 7-11 son una imitación casi perfecta de los vv. 7-10, mientras que la parte final le sirve a don Francisco para establecer un más acusado contraste, «donde la piedad, la blandura y la suavidad femeninas, que la aproximaban a las flores más bellas, se transforman en dureza e ingratitud pétreas»⁵⁴.

El italiano propone una contraposición entre la naturaleza y el artista, que se podría asociar otra vez a la función creadora y perfeccionadora del arte: la primera consideró, equivocándose, a la mujer «pietosa» (v. 9), pero el escultor supo ver más allá, considerándole por eso «più saggio di lei»

⁵⁴ Quevedo 2013, 192.

(v. 11); en consecuencia, concluye tajantemente en el último verso que la hizo de piedra porque ella es así, como también el poeta la ve. En pocas palabras, no hay un plan previo de la Naturaleza y de la providencia.

En el caso de Quevedo, en cambio, no hay esta contraposición naturaleza-artista, sino que la atención se centra en la figura de la amada, recalcando su dureza en los vv. 13-14, donde se afirma doblemente que se ha vuelto en «piedra ingrata», porque es en lo que ella se había convertido, subrayando aquí en cambio la voluntad de la dama, dado que fue ella misma a cambiar su natural suavidad por la dureza descrita. Pero la composición de Quevedo presenta un segundo plano de reflexión moral, además de la sentimental. En el texto español, la situación deriva del conflicto metafísico que se desarrolla en la relación entre la Naturaleza y la Providencia, que ha forjado un proyecto físico-moral para Lisi al que debiera haberse adaptado. Ella es un modelo de transformación inesperada, demostrándose un prodigio de ingratitud por la decisión tomada. Esta interferencia de la libertad humana en los planes divinos puede evocar el dogma contrarreformista del libre albedrío.

5.1.3. «*Euterpe*»

En la musa *Euterpe* están recogidos algunos sonetos pastoriles, uno de los cuales, «Las rosas que no cortas te dejan quejas» (B 504), donde intervienen animales y elementos del mundo vegetal, guarda relación con otro de Grotto, «Mentre in begli horti i più bei fiori ho colto»⁵⁵:

Las rosas que no cortas te dan quejas,
Lisi, de las que escoges por mejores;
las que pisas se quedan inferiores,
por guardar la señal que del pie dejas.
Haces hermoso engaño a las abejas,
que cortejan solícitas tus flores;
llaman a su codicia tus colores:
su instinto burlas, y su error festejas.
Ya que de mí tu condición no quiera
compadecerse, del enjambre hermoso
tenga piedad tu eterna primavera.
Él será afortunado, yo dichoso,
si de tu pecho fabricase cera,
y la miel de tu rostro milagroso.

Mentre in begli horti i più bei fiori ho colto,
per tesser la corona, c'hor vi mando;
da l'api, che gli andavan depredando,
apena ho con le man difeso il volto
ne so perché'l lor'odio havesser volto
si contra me se non forse bramando,
anch'elle i fior, ch'eletti già spiegando
per che'l più eletto crin n'andasse avvolto.
Donatemi in vendetta, e'n premio hor voi
un di que' baci vostri, ove i liquori
suoi tutti par, che la dolce Hibla cele.
Onde l'api invidiando poi
al vostro capo i più legiadri fiori
e a le mie labra il più soave mele.
(«Bacio soave»)

⁵⁵ Grotto 1610, f. 39r.

El punto de partida en ambos poemas reside en la anécdota de la recogida de flores, que llevan a cabo una amante en Groto, Lisi en Quevedo. En el segundo caso el amante, constatando que Lisi priva a las abejas de sus flores, pide que se apiade, no de él, sino del «enjambre hermoso», fabricando, cual colmenera divina, cera y miel con el poder de su rostro, divino y capaz de milagros. En cambio, Groto habla en general de flores reunidas en una corona, aludiendo esta vez a la dama como una reina y al robo que sufren las abejas. En el último verso los dos textos se vuelven a acercar, introduciendo el elemento de la miel. En el soneto italiano es símbolo de la dulzura del beso de la mujer⁵⁶, en relación con el epígrafe del poema, dado que recurre el adjetivo “soave”, es decir, suave, en ambos casos. En el español es fabricado directamente por todo el rostro. De esta manera, Quevedo quiere sugerir la idea de un rostro milagroso que se ha transformado en un enjambre de abejas productoras de miel.

Otra diferencia sustancial se puede encontrar en el sujeto que corta dichas flores: en Groto es el mismo amante quien se ocupa de esta tarea, mientras que en Quevedo aparece simplemente como un espectador, quizás espiando a su propia amada mientras trabaja en el jardín. Además, la producción de cera y miel en el pecho y en el rostro milagroso (vv. 13-14) podrían ser posibles solamente por ser la mujer toda una flor, cosificándose así en las rosas que ella misma está cortando en aquel momento. De esta manera, la eterna primavera del v. 11 podría realizarse. Quizás la alusión a la divinidad sícula Hibla del mismo v. 11 de Groto quiere también sugerir el carácter sobrenatural de esta mujer. De nuevo, Quevedo explota una imagen común, la mujer rodeada por abejas, para introducir varias facetas que enriquecen el punto de partida.

Para concluir, en el diálogo *Il concetto poetico* de Camillo Pellegrino (1598), el personaje de Giambattista Marino expone una defensa de la locución artificiosa y de la imitación que es como un preámbulo de su escritura posterior. Groto se encaminó por esa dirección pospetrarquista y Quevedo reelaboró sus poemas intensificando las agudezas ingeniosas. En muchos casos, éste traduce literalmente versos de Groto, pero siempre añade, aunque sólo sea una palabra que le permite alejarse de una interpretación renacentista y petrarquista del amor y de la vida. El madrileño amplía la concepción amorosa y dolorosa del poeta, los personajes mitológicos, la función misma del poeta, adentrándose en el conceptismo barroco. Manipula a su placer los versos y el orden de las palabras del adriático para crear

⁵⁶ Quondam subraya que el nuevo tema del beso ocupa buena parte de las *Rime* de Groto, con 12 composiciones sobre este gesto de la mujer (2004, 50-51). En particular, la boca aparece como una verja y los labios como rubíes y rosas.

nuevas imágenes, más directas y evocativas. En muchos casos, la influencia parece referirse simplemente al tema y a los motivos tratados, mientras que el significado profundo de los términos utilizados y de las figuras representadas se alejan de manera exponencial de su fuente. Podríamos así afirmar que Grotto fue un punto de partida importante para reelaborar tópicos y conceptos, sobre los cuales Quevedo añadió notas personales, a menudo superando al modelo. En suma, el escritor inspiró a Quevedo nuevos moldes y reflexiones, permitiéndole ahondar en el postpetrarquismo amoroso.

5.2. BERNARDO TASSO

Menos conocido y estudiado que su hijo Torquato, Bernardo Tasso pasa a tener fama por el poema en cien cantos escritos en octavas intitulado *Amadigi*, compuesto entre 1543 y 1557, y publicado en 1560, donde reelaboró la materia del *Amadis de Gaula* de Garcí Rodríguez Montalvo (1508), junto a otros episodios, en un intento de elevar el poema caballeresco a la dignidad del poema heroico, según los preceptos aristotélicos y contrarreformistas⁵⁷. Además, este texto fue dedicado a Felipe II, después de varios viajes a la corte española para tratar asuntos de su señor. Entre los estudiosos, se le reconoce como uno de los más fieles petrarquistas de su tiempo, con estrechas relaciones con Garcilaso y Fray Luis de León. Lo más destacado de su producción es su intento de sustituir la estructura estrófica de la oda por los esquemas utilizados de la canción. De hecho, a él se debe la recuperación de los géneros poéticos más extensos, como la epístola literaria, la elegía, la égloga y, por supuesto, la oda⁵⁸. Esto se debió al más pleno desarrollo de los conceptos y de la complejidad estructural en estos tipos de metros, que hubieran sido en cambio más difíciles de insertar en poemas más cortos. Además, fue el inventor de un nuevo tipo de composición, la lira, con la que adaptó métricamente el ritmo de la oda horaciana en la segunda parte de los *Amori*.

Gracias a sus contactos con la corte española, sus composiciones gozaron de mucho éxito dentro del círculo de poetas que la poblaban, sobre todo en época renacentista⁵⁹. Su influencia en España fue disminuyendo a

⁵⁷ Sobre el asunto, véanse Vaganay 1915, Foti 1989, Mastrototaro 2006 y Bognolo 2013.

⁵⁸ Pueden consultarse Pintor 1898, Senesi 1903, Williamson 1950, Cremante 1996, Cerboni 2002 y Barucci 2003.

⁵⁹ Remito a Pérez-Abadín (1993, 1994, 1996), que ha estudiado con profundidad la influencia de Bernardo Tasso en la poesía de los mayores poetas españoles del

consecuencia de la evolución del petrarquismo; a partir de aquel momento, empezó a afirmarse la poética de su hijo⁶⁰. Sin embargo, a partir de la publicación del *Libro primo degli amori* en 1531, se notó una consciente rebelión contra el amor cortés y las formas líricas de Petrarca, con una mayor atención al cambio del contenido con respecto a la tradición anterior más que al uso de determinados versos de la métrica italiana. En la dedicatoria delineó una distinción entre el aretino y el nuevo estilo de imitación de los mejores autores clásicos. En el prefacio, en cambio, expone las ideas más relevantes de su poética, como la celebración de una nueva libertad con respecto a las viejas restricciones petrarquistas, las digresiones y la estructura del material según el contenido y, finalmente, los mitos que reemplazan el lamento lírico estático típico del poeta medieval. De esta manera, según Bernardo Tasso, los poetas podían tener la posibilidad de componer versos según sus gustos o según lo que requería el contenido. Siguiendo el planteamiento de Antonio Brocardo, «la corriente poética clasicista va más allá de la imitación de los modelos vulgares, conectando directamente con el ejemplo de los autores antiguos»⁶¹. En la segunda impresión de los *Amori*, Petrarca aparece como una prisión del lenguaje y del pensamiento que limitó la poesía a un vocabulario y a una tema establecidos. Imitar pasaba así a ser un acto de actualización de las fuentes clásicas para hacerlas relevantes y personales, evocando de este modo el pasado, pero dentro de un marco contemporáneo. No es extraño que, según Manero Sorolla, después de Tasso hubiesen visto la luz dos cambios significativos en la poesía: de un lado, la aparición del epigrama en el conceptismo; y del otro, el uso del tema bucólico y académico como conflicto entre razón y sentimientos, bien ejemplificado en la *Arcadia* de Sannazzaro⁶². Este último aspecto estará a su vez muy presente en el marinismo y chiabrerismo⁶³.

En su poesía amorosa, Quevedo inserta dos motivos que se localizan en la producción de Bernardo Tasso. Uno es la fábula de Hero y Leandro, que

Renacimiento; véanse también Crawford 1929, Rivers 1989, Caravaggi 1996, García 1997, Merino 2005, Cerrón Puga 2012 y Sánchez Robayna 2018.

⁶⁰ Según Pintor, «Bernardo Tasso fu confuso nella volgar turba dei petrarchisti e n'ha comune la sorte: l'oblio, succeduto alle critiche dei più scapigliati tra' contemporanei» (1898, IV-V).

⁶¹ De la Torre 2019, 456.

⁶² Manero Sorolla 1987, 26-27.

⁶³ Deriva del nombre del poeta y dramaturgo italiano Gabriello Chiabrera (1552-1638), quien imita los metros de la tradición clásica, sobre todo la griega. Para renovar el clasicismo del Renacimiento, el poeta no decide disolverlo como pasó en el marinismo, sino que se inspira en otro clasicismo, más antiguo, que permite renovar la tradición moderna a través de la antigua, para no salir nunca de la senda de la tradición.

se insertó en el tercer libro de los *Amores*⁶⁴. El mismo poeta bergamasco había efectuado algunas variaciones dentro de la narración de la fábula, como por ejemplo el cambio de la primera persona singular a la tercera persona singular, típica del narrador-observador que, a su vez, se traducían en un distanciamiento con respecto al lector. Quevedo utiliza este mito en cuatro composiciones. La primera que vamos a analizar es el soneto 311, «Flota de cuantos rayos y centellas»⁶⁵, donde el poeta describe a Leandro fluctuante en el mar. Lo primero que se aprecia es una abundancia de verbos que subrayan una acción casi vertiginosa, donde la desdicha se desencadena por la desproporción de dos elementos: pobre llama y gran incendio (v. 6), junto a la contraposición e impotencia del protagonista, que no puede ni nadar ni volver atrás ni llorar (vv. 12-14), representación del estado desesperado y de abandono en que se encuentra. Notamos también el uso de perífrasis para referirse al mar, probablemente por una escasez de palabras para designar este elemento, con construcciones novedosas como «la cuna de Venus» (v. 7) y «campos líquidos» (v. 11). Como fue apuntado por Smith, en los poemas donde aparece Hero, «Quevedo divides the fable into two parts and predicates the subject into various adjuncts, each decorously related to the experience of love»⁶⁶. Además, según Olivares, en el soneto español se pinta el dilema del amor cortés. En particular, la presentación de Leandro es «metaphor as intellectual richness and provides dignified ornamentation, adding variety or copy». Además, «he seeks sexual consummation but the rules of convention forbid the final satisfaction»⁶⁷.

Quevedo trató el mito de Hero y Leandro también en poemas de otro tipo y de tono jocoso. El más famoso y estudiado es «Señor don Leandro» (B 771), conocido por el epígrafe ««Hero y Leandro en paños menores», de donde se puede deducir su carácter satírico. Aquí Hero aparece «como una alegre moza de venta, de apariencia impulsiva», mientras que Leandro es un «imprudente que se arroja a la mortal travesía por ver su amada, que no se merece nada»⁶⁸. Además, el mito se encuentra rebajado y cosificado en dos ocasiones: la primera es el apóstrofe inicia de «señor don», el segundo es la cosificación a través de la imagen del huevo. De la misma manera, la figura femenina se encuentra rebajada tanto por el oficio de prostituta

⁶⁴ Tasso 1560, 355-378. Sobre la difusión y el éxito de este episodio mitológico en la poesía española, véanse Alatorre 1956, Moya del Baño 1966, Tortosa 1966, Fontana 1989, Franco Durán 1994, Ricco 2009, Morros 2014 y Sebastián Perdices 2015.

⁶⁵ Quevedo, 2011, 81-83.

⁶⁶ Smith 1987, 161.

⁶⁷ Olivares 1983, 59.

⁶⁸ Valer 2014, 41-42.

de Hero como por el amor, que pasa a ser una simple transacción económica. Gracias a la sátira quevediana, ya no queda nada del mito, solamente los nombres de los dos protagonistas, que tampoco se pueden considerar enamorados.

Otra versión de la fábula es el romance en tono burlesco «Esforzóse pobre luz» (B 210), que lleva el epígrafe «Hero y Leandro». Escrito probablemente en la juventud de Quevedo, aquí también encontramos una «hipérbole del deseo sexual, ciego, pasional. El incontrolable deseo se trasciende al espacio que participa de tal desmesura»⁶⁹. La muerte de Leandro se describe en cuatro actos, como un proceso prolongado plagado de contrastes. Según Morales Raya, se lleva a cabo un «ennoblecimiento de lo paródico e incluso una redención de los amantes tan maltratados en el anterior romancillo»⁷⁰.

El segundo motivo relacionado con Bernardo Tasso se aprecia en el poema «Frena el corriente, ¡oh Tajo retorcido!»⁷¹, donde «el amante conmina al Tajo a detener su curso, en tanto no consiga apartar de sí la pena amorosa» (vv. 1-4)⁷². Del mismo modo, Tasso manda al río que se pare en «O puro, o dulce, o fiumicel d'argento»⁷³, donde leemos:

ferma il tuo corso, e tutto in te raccolto
condensa i liquor tuoi caldi et ardenti,
per non portar tanta ricchezza al mare. (vv. 12-14)

Como fue señalado por Poggi, el autor italiano habría propiciado una modificación de relieve:

un cambio fundamental en la transmisión del motivo del río ya no, como en Petrarca, destinatario de la queja con que el enamorado pretende anular la lejanía que lo separa de su amada, sino de una pasión voyerística que, típica de la fase manierista del petrarquismo, llega a fijar en sus cristales los encantos físicos de la mujer.⁷⁴

Sin embargo, notamos también ciertas diferencias. El italiano manda al río que se pare, porque sus aguas puedan asumir mejor la función de espejo; esta doble función no aparece en Quevedo, ya que recupera el tópico del río como hipérbole de las lágrimas lloradas por el amante dolorido, tanto que,

⁶⁹ Carreño 2002, 64.

⁷⁰ Morales 1994, 111.

⁷¹ Quevedo 2011, 113-115, B 319.

⁷² Quevedo 2011, 113. «Frena el corriente, ¡oh Tajo retorcido!, / tú, que llegas al mar rico y dorado, / en tanto que al rigor de mi cuidado / busco (¡ay, si le hallase!) algún olvido».

⁷³ Tasso 1560, XX.

⁷⁴ Poggi 2004, 364.

según el poeta, «no es lógico que esté alegre un río cuyo caudal ha sido formado por las lágrimas del amante (vv. 12-14)»⁷⁵. El mismo tema aparece en *Euterpe*, en «Detén tu curso, Henares, tan crecido» (B 362), donde repite el v. 12⁷⁶ de otro soneto del padre de Torquato Tasso, «O puro, o dulce, o fiumicel d'argento»⁷⁷, pero con matices. De hecho, si el italiano desarrolla el motivo del río/espejo, el español lo desvía hacia una recuperación de los más trillados *topoi* petrarquistas, como su formación a través del llanto del triste amante y su soledad comparada con la del hombre.

5.3. TORQUATO TASSO

Contrariamente a lo que pasó con su padre, la fama de Torquato Tasso ha permanecido a lo largo de los siglos y se ha derramado en varios países, incluida España. Ya Farinelli había delineado la importancia de este autor en las letras hispánicas, a partir de la recreación de los argumentos de la *Gerusalemme liberata* en *Las Navas de Tolosa* de Cristóbal de Mesa, sin olvidar influencias presentes en Cervantes, Calderón de la Barca y Sarmiento de Mendoza⁷⁸. Francisco de Quevedo habla directamente de él en *Providencia de Dios*, refiriéndose a la obra *Il messaggiero*⁷⁹ y considerándole «doctísimo poeta y filósofo»⁸⁰. Aquí el español expone su desaprobación por las palabras del italiano, que contrapone la doctrina cristiana a la filosofía platónica⁸¹. En cambio, para Quevedo sería mejor juntar las dos filosofías, siguiendo el consejo de Aristóteles, que prefería simplemente buscar la verdad⁸². Este pasaje es un simple ejemplo de la repercusión de

⁷⁵ Quevedo 2011, 113.

⁷⁶ «Ferma il tuo corso; e tutto in te raccolto».

⁷⁷ Tasso 1560, p. XX.

⁷⁸ Farinelli 1929, 235-286.

⁷⁹ Esta obra es uno de los diálogos más conocidos de Torquato Tasso y está dedicado a Vincenzo Gonzaga, duque de Mantua. Compuesto en 1580, fue publicado sin su permiso dos años después, pero el autor siguió corrigiéndolo hasta 1587. En la obra, se imagina la visita de un espíritu con quien discute sobre la esencia de los demonios y de los seres espirituales. Además, afronta varios temas, como la función de los secretarios y embajadores.

⁸⁰ Quevedo 2018, 500.

⁸¹ «Habiéndose cautelado en la dedicatoria con estas palabras: “Permitaseme discurrir como filósofo, creyendo como cristiano”» (Quevedo 2018, 500).

⁸² «Pudiera discurrir mejor como cristiano filósofo, y ennobleciera más su tratado la verdad que Platón si tomara el consejo de Aristóteles tan repetido: “Amigo Platón, empero la verdad más amiga”» (Quevedo 2018, 501).

las obras de Torquato Tasso en España, que no se reducía solamente a su obra maestra, la *Gerusalemme liberata*. De la misma manera, Arce subraya que fueron numerosos los elogios prodigados a lo largo del siglo XV, por parte de Cristóbal de Mesa, Diego Saavedra Fajardo⁸³, Lope de Vega, Gracián⁸⁴ y Francisco de Trillo y Figueroa. No es de extrañar que, como sugirió el mismo estudioso, «un grupo de literatos españoles acudían a él como máximo teorizador de la poesía heroica y creador del mejor ejemplo de poema épico cristiano»⁸⁵.

Lo primero que salta a la vista son las similitudes apreciables en el conjunto del *Parnaso español* de Quevedo, en la disposición de los títulos y en el comentario a los poemas⁸⁶. Probablemente, el cambio de estructura sintáctica a favor de una más compleja subordinación se deba a lectura de los *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* de Torquato Tasso, que dice que «la lunghezza de' membri e de' periodi, o de le clausole che vogliam dirle, fanno il parlar grande e magnifico non solo ne la prosa, ma nel verso ancora»⁸⁷. Otro aspecto importante, es la influencia de ideas filosóficas y sobre el sentimiento amoroso en general, pero sin olvidar la teoría de Bertini, según el cual «il Tasso conta per Quevedo soprattutto come autorità in fatto di lingua»⁸⁸, dejando de lado los poemas mayores del sorrentino para centrarse en las *Rime*⁸⁹, que, según Getto, son «il punto di ricapitolazione della lirica precedente e il punto di partenza della lirica successiva»⁹⁰. Podríamos ver un acercamiento de Quevedo también a la concepción y a la descripción de la mujer según Tasso, dado que, según

⁸³ García López apunta que Torquato Tasso es el autor más citado en las *Empresas políticas* (2010, 347); profundiza en su rol en un estudio de 2011. Además, en la *Repubblica literaria* se lee: «Más religioso en los preceptos del arte se mostró Torquato Tasso en su poema Ara de las musas, a quien no se puede llegar sin mucho respeto y reverencia» (Saavedra 2008, 90).

⁸⁴ Para este autor, Torquato Tasso es «un otro Virgilio cristiano» (1773, 223).

⁸⁵ Arce 1973, 20.

⁸⁶ El tema de la organización de la poesía de Quevedo es muy debatido. Pueden consultarse, entre otros, Fernández Mosquera 1990 y 1999 (15-54), Alonso Veloso 2013, García Aguilar 2013 y Tobar 2013.

⁸⁷ Tasso 1964, 202.

⁸⁸ Bertini 1957, 671.

⁸⁹ Como fue apuntado por Flavia Gherardi, «después de un larguísimo proceso de elaboración, recogida y revisión de los poemas, en 1591 Tasso consiguió dar a la imprenta de F. Osanna, en Mantua, la *Prima parte* de sus *Rime* (aunque un buen núcleo ya había aparecido en la antología publicada por los Accademici Eterei en 1567); la *Seconda* salió en Brescia, en 1593, en la imprenta de P. M. Marchetti, mientras que la tercera parte, las *Rime spirituali*, fue publicada póstuma en Bergamo, en 1597» (2013, 74).

⁹⁰ Getto 1951, 257.

Bosomi, «la maggiore novità del Tasso [...] sta nell'elaborazione di un nuovo tipo di donna, meno astratto [...] perché legato alla realtà domestica e spesso minuta. La lirica secentesca allungherà la lista dei temi proposti dal Tasso»⁹¹.

La publicación de *Aminta* en 1581 por parte de Torquato Tasso significa la quiebra del esquema amoroso petrarquista. En esta novela pastoril, por primera vez es la mujer quien manifiesta el sufrimiento amoroso y se transforma en una situación concreta. De aquí en adelante, la enamorada protagonista de otras novelas de este tipo o de dramas bucólicos se alejará del amado debido a la virtud de la castidad o para conquistar a otro hombre que la rechaza por otro amor inalcanzable⁹².

5.3.1. *La primera sección de «Erato»*

Como ya fue subrayado por Consiglio y recordado por Rey y Alonso, la sección primera de *Erato* muestra un influjo preponderante de tres poetas barrocos italianos: Luigi Grotto, Giambattista Marino y Torquato Tasso⁹³. Siempre según los dos estudiosos, «en la mitad de los cincuenta sonetos se pueden encontrar varias imitaciones muy directas de poemas de Grotto y Tasso, además de anécdotas, expresiones y situaciones susceptibles de remontarse a alguno de los tres autores mencionados»⁹⁴.

El soneto «Fuego a quien tanto mar ha respetado»⁹⁵ describe en el último terceto la pérdida del alma por parte del amante, reduciéndole a solo cuerpo errante:

Yo deixo la alma atrás; llevo adelante,
desierto y solo, el cuerpo peregrino,
y a mí no traigo cosa semejante.

La misma experiencia de alejamiento y consecuente vacío existencial se encuentra en los primeros tres versos de «L'alma con voi mandai»⁹⁶, donde leemos:

L'alma con voi mandai
ne la vostra partita,
onde, se vivo pur, senz'alma ho vita. (vv. 1-3)

⁹¹ Bosomi 1969, 82-83.

⁹² Hatzfeld 1973, 79.

⁹³ Quevedo 2011, XVI.

⁹⁴ Quevedo 2011, XVI.

⁹⁵ Quevedo 2011, 7-11, B 292.

⁹⁶ Tasso 1608, 105.

Notamos que aquí el poeta tiene la esperanza de nuevos rayos por parte de la amada, es decir, de nuevas miradas llenas del fuego del amor, así que, mientras el corazón y el amor estén vivos, él, cerca de ella, nunca morirá. Quevedo, en cambio, es un cuerpo vacío, que ya no puede amar y se ha quedado sin confianza con respecto a la vida y a la relación con su amada.

La imagen del volcán Etna aparece en la poesía latina, en la italiana y en la española, como vemos en «Ostentas, de prodigios coronado»⁹⁷, donde el poeta se centra en la unión en su cumbre de dos realidades antitéticas, el fuego y la nieve (v. 3), pero tal prodigio no es único, porque el amante presenta parecida combinación, por lo cual es semejante al volcán (vv. 9-14). Es posible apreciar semejanzas respecto a la descripción de «Donna, perch'io le chiome habbia ripiene»⁹⁸, con la misma comparación del Etna con un amante viejo, frío exteriormente pero capaz de albergar fuego amoroso en su corazón (vv. 5-8):

Si yo no fuera a tanto mal nacido,
no tuvieras, ¡oh Etna!, semejante,
fuera hermoso monstruo sin segundo.

Mas como en alta nieve ardo encendido,
soy Encelado vivo, y Etna amante,
y ardiente imitación de ti en el mundo.

Così monte sul dorso alto sostiene
le brine e 'l gelo, e dentro ha fiamma eterna;
e fuor gelida pietra in parte interna
nasconde il foco, e nelle occulte vene.

Al mismo tiempo, como fue recordado por Rey y Alonso, en el caso de Tasso, contrariamente a lo que pasa en Quevedo,

el fuego y el hielo pueden ser también indicio de pasión ajena al amor virtuoso del matrimonio [...]: “Ne l'aureo nembo in più soavi tempre / Non stringe, e non infiamma, / E non hà foco Amore, e non hà ghiaccio” (*Rime*, II, 1593, p. 138, vv. 1-3), explicados así: “cioè l'amor virtuoso del matrimonio non hà le passioni ch'ecedano il mezzo de la virtù”.⁹⁹

En el soneto «No es artífice, no, la simetría»¹⁰⁰, se reflexiona sobre el origen de la belleza, tema de discusión en la historia de la filosofía ya a partir de Platón, pero que en la época renacentista y barroca cobró auge en el ámbito literario:

No es artífice, no, la simetría
de la hermosura que en Floralba veo;
ni será de los números trofeo
fábrica que desdeña al sol y al día.

Questa rara bellezza opra è de l'alma
che vi fa così bella e 'n voi traluce
qual da puro cristallo accesa luce?
È sua nobil vittoria e quasi palma?

⁹⁷ Quevedo 2011, 13-15, B 293.

⁹⁸ Tasso 1608, 51.

⁹⁹ Quevedo 2011, 15.

¹⁰⁰ Quevedo 2011, 121-124, B 321.

No resulta de música armonía
(perdonen sus milagros en Orfeo)
que bien la reconoce mi deseo
oculta majestad que el cielo envía.

Puédesse padecer, mas no saberse;
puédesse cudiciar, no averiguarse,
alma que en movimientos puede verse.

No puede en la quietud difunta hallarse
hermosura, que es fuego en el moverse,
y no puede viviendo sosegar.

O gloria od arte e magistero è d'alma
natura? o don celeste? o raggio e duce
ch'al vero sole, onde partí, conduce,
ed aggravar no 'l può terrena salma?

Le sembianze e i pensier, gli alti costumi
tutti paion celesti, e s'io n'avvampo
non par ch'indi mi strugga e mi distempre.

Lontano io gelo, ed ombre oscure e fumi
par ch'io rimiri: in così dolci tempre
de' begli occhi me illustra il chiaro lampo!

En el soneto español, la belleza deriva de la majestad escondida y está enviada desde el Cielo y reconocida por parte del deseo del poeta. Además, la belleza es el alma que se puede ver solamente en movimiento. Como Quevedo, también Tasso hijo reflexionó sobre sus causas en varios sonetos. En «Questa rara bellezza opra è de l'alma»¹⁰¹ leemos en la nota filológica una referencia a las ideas de Plotino, «il quale estimò, che la bellezza non fosse altro, che vittoria de la forma, sopra la materia: perché viniendo à l'incontro la materia, nascerebbono i mostri»¹⁰². La misma idea la podemos encontrar en el v. 4 del poema español¹⁰³, donde aparece el término «fábrica», es decir, “forma”, referido a la propia mujer, tal vez en relación con la oposición entre forma y materia, según las teorías de Plotino, que juzgaba la belleza triunfo de la primera sobre la segunda¹⁰⁴. Al mismo tiempo, se consideraba la hermosura como don de la naturaleza o de los dioses con referencias a la superioridad de la belleza no sólo corporal, como en «Non più creso oro, o ombra tersa, e pura»¹⁰⁵, donde el autor señala en el comentario al v. 4¹⁰⁶: «La beltà è raggio de la Divinità, come dicono i Platonici, imperoche la bellezza de gli animi traluca ne' corpi, e ne gli occhi particolarmente, ma il Poeta in questo luogo chiama la bellezza corporea, ombra de la bellezza, la qual ombra dura per picciol tempo». La idea del alma que infunde movimiento al cuerpo, presente en el v. 11, «alma que en movimiento puede verse», es reflejo del epígrafe del soneto «Anima errante, a quel sereno intorno»¹⁰⁷, donde el amante habla con su alma

¹⁰¹ Tasso 1608, 59-60.

¹⁰² Tasso 1608, 60.

¹⁰³ En el v. 4 leemos «Fábrica que desdenea al sol y al día».

¹⁰⁴ Quevedo 2011, 122.

¹⁰⁵ Tasso 1608, 160-161.

¹⁰⁶ El v. 4 dice «Ch'ombra de la beltà che poco dura».

¹⁰⁷ Tasso 1608, 105. El epígrafe del soneto 48 de Tasso es «Ragionamento coll'anima. Parla con l'anima come non fosse con esso lui ma col suo diletto, invitandola a

pidiéndole que regrese, porque sin ella su cuerpo es frío e inmóvil. Finalmente, Quevedo inserta un elemento nuevo, es decir, el fuego (v. 11), que pasa a indicar la intensidad, la vida y el amor, así como la pasión, la amada y la belleza, añadiendo vitalidad al motivo.

Según fue sugerido por Fucilla, el soneto «Alma es del mundo Amor; Amor es mente»¹⁰⁸ es imitación de «Amore alma è del mondo, Amore è mente»¹⁰⁹:

Alma es del mundo Amor; Amor es mente
que vuelve en alta espléndida jornada
del sol infatigable luz sagrada,
y en varios cercos todo el coro ardiente;

Amore alma è del mondo, Amore è mente
e 'n ciel per corso obliquo il sole ei gira,
e d'altri erranti a la celeste lira
fa le danze lassù veloci o lente.

espíritu fecundo y vehemente
con varonil virtud, siempre inflamada,
que en universal máquina mezclada
paterna actividad obra clemente.

L'aria, l'acqua, la terra e 'l foco ardente
regge, misto al gran corpo, e nutre e spira;
e quinci l'uom desia, teme e s'adira,
e speranza e diletto e doglia sente.

Este, pues, burlador de los reparos,
que, atrevidos, se oponen a sus jaras, artífice
inmortal de afectos raros,

Ma, ben che tutto crei, tutto governi
e per tutto risplenda e 'l tutto allumi,
più spiega in noi di sua possanza Amore;

igualmente nos honra, si reparas;
pues si hace trono de sus ojos claros,
Flora en mi pecho tiene templo y aras.

e come sian de' cerchi in ciel superni,
posta ha la reggia sua ne' dolci lumi
de' bei vostri occhi e 'l tempio in questo core.

Según Rey y Alonso, en ambos poemas «se recrea el tópico de la cosmología neoplatónica según el cual el amor es alma del mundo, capaz de regir y ordenar el cosmos»¹¹⁰. En los cuartetos de Quevedo se describe al amor como alma del universo, como «mente que dirige la luz sagrada del sol infatigable en día esplendoroso, y guía los planetas (*coro ardiente* en el v. 4) dentro de sus círculos; [es] espíritu fecundo y vehemente, con virtud varonil siempre inflamada, que, mezclada en el universo, desempeña, clemente, función de padre»¹¹¹, pero no aparecen los cuatro elementos, aunque se le retrate como fuerza cósmica. En Tasso no encontramos estas cualidades humanas referidas al Dios, sino que se describe simplemente qué hace a la tierra (vv. 5-6), junto a todas las emociones que despierta en el hombre (vv. 7-8), usando en ambos casos enumeraciones que infunden

tornare al suo corpo, il quale per sé è freddo ed immobile, acciò che insieme possano ritornare a la sua donna» (Tasso 1608, 105).

¹⁰⁸ Quevedo 2011, 159-162, B 332.

¹⁰⁹ Fucilla 1960, 195 (Tasso 1608, 335).

¹¹⁰ Quevedo 2011, 159.

¹¹¹ Quevedo 2011, 160.

en el lector una acumulación de conceptos¹¹². El primer cuarteto es bastante parecido, dado que ambos poetas describen la acción universal del sentimiento, retratándolo como el verdadero motor que hace mover el sol: de un lado, podríamos interpretarlo en su movimiento simplemente cósmico o como lo entendía Dante, es decir, «L'amor che move il sole e l'altre stelle» (*Paradiso* XXXIII, 145), aquí con clara referencia al Dios cristiano; del otro, podría representar el pasar de los días, como si fuese lo que nos hace levantar y actuar todos los días. Además, la presencia de la mente en el primer verso, refiriéndose así a una característica puramente humana, personifica el Amor y lo pone a un nivel que no es meramente sentimental, sino de entendimiento e inteligencia, como podemos leer en el *Diccionario de Autoridades*¹¹³.

En cambio, en las estrofas centrales, los dos poemas se alejan: de un lado, Quevedo describe la naturaleza del Amor, pasando del concepto neoplatónico hacia el dios mitológico; del otro, Tasso habla simplemente de los efectos en la tierra y en el hombre, sin referencias a la mitología. Sin embargo, el terceto final vuelve a acercarlos: ambos reconocen que el dios reside en los ojos de la amada, siempre según la teoría neoplatónica, y que su verdadera morada, el templo del v. 11, es el pecho del amante. Como señaló Arce, existe en ambos casos una estructura circular del poema, pero con resultados diferentes¹¹⁴. En Tasso, «amore» y «core» riman y pertenecen al mismo campo semántico, subrayando de alguna manera un hilo conductor del poema, como si todo lo que estuviera dentro de estas dos palabras contuviera un resumen de conceptos neoplatónicos. En cambio, en Quevedo este escenario se amplía, y el círculo está delimitado por «alma» y «aras», esta vez en rima asonante, centrándose en la esencia del Amor, que es el motor del mundo y finalmente en su referencia mitológica de las aras, es decir, del altar, en alusión a la divinidad. Otros puntos de contacto son la rima entre «mente/ardiente» (vv. 1 y 4) y «mente/ardente» (vv. 1 y 5), que asocian los elementos en los que influye el sujeto, y volvemos también a encontrar la idea del Amor “mezclado” con el mundo, definido como «en universal máquina mezclada» (v. 7) y «misto al gran corpo» (v. 6). Así que, aunque en conexión a través de unos elementos imprescindibles, Quevedo da un paso más en su poema, vinculando el amor a la misma

¹¹² En el v. 5 leemos: «L'aria, l'acqua, la terra e 'l foco ardente», mientras que en el v. 8 se introduce la copulativa *e* para intensificar el efecto de acumulación: «e speranza, e diletto, e doglia ei sente».

¹¹³ El *Diccionario de Autoridades* ofrece las siguientes definiciones: «Lo mismo que entendimiento», «Se toma por sentido, inteligencia, u objeto de alguna cosa».

¹¹⁴ Arce 1973, 91-92.

acción de Dios, considerándole como un padre, o mejor, como el Padre. Interesante es notar que el nombre Amor aparece solamente en el primer verso, mientras que en Tasso, mediado el soneto, lo vuelve a introducir. Quevedo no necesita hacerlo, porque ya lo ha definido como espíritu (v. 5), burlador (v. 9) y artífice (v. 11), describiéndolo en toda su complejidad.

En «¿Aguardas por ventura»¹¹⁵, el poeta cambia rumbo en la tradición amorosa, cuyo deseo predominante era la venganza de la amada desdénosa envejecida, mientras que aquí leemos:

Pero cuando, obstinada,
llegues a los umbrales de la muerte,
si con la voz turbada
me llames; iré gozoso a verte
y Fabio gozará en tu paraíso,
ya que no lo que quiere, lo que quiso. (vv. 49-54)

La misma actitud acogedora se encuentra en «Quando havran queste luci, e queste chiome»¹¹⁶ cuyo argumento es «Dice a la sua Donna, che quando ella sarà vecchia non rimarrà d'amarla»:

e rinovando gli amorosi accenti
alzerò questa voce al tuo bel nome. (vv. 7-8)

En estos versos se insinúa esta idea¹¹⁷, aunque aquí la voz no es la de la mujer, turbada en el soneto de Quevedo, probablemente por la turbación del hipotético deseo amoroso de la amada vieja o también por el temblor debido a la vejez, sino que será Tasso quien le llamará, renovando las palabras llenas de amor y pronunciando su nombre. De esta manera, se pueden notar dos actitudes diferentes: de un lado, Tasso, no ve la apariencia desgarrada y actual, sino que se centra en el pasado amoroso, en el cual se apoya la actitud disponible y tierna del hombre; del otro, Quevedo imagina el futuro de su vejez, pues esta aún no está presente.

Sin embargo, en la tradición poética, sobre todo en la pospetrarquista, es usual la imagen de una mujer cruel, de la cual el amante quiere alejarse, pero que, al mismo tiempo, teme perder el amor y se encuentra así ante un dilema existencial: ¿recuperar su libertad o seguir sufriendo al lado de la amada? Esta situación fue poetizada por Quevedo en «Ya que no puedo l'alma, los dos ojos»¹¹⁸, donde el protagonista pierde y recupera varias

¹¹⁵ Quevedo 2011, 205-211, B 384.

¹¹⁶ Tasso 1608, 119.

¹¹⁷ Por «accenti» tenemos que entender el sentido poético de “parola” (“palabra”), según el *Dizionario Treccani*.

¹¹⁸ Quevedo 2011, 39-42, B 300.

veces su libertad, pero al mismo tiempo se siente incapaz de querer escapar, porque prefiere estar con la amada. La misma paradoja de querer y no querer ser libre se encuentra tanto en «Per darci eterna gloria Amore scrisse»¹¹⁹ y «Livia legando i fiori»¹²⁰. En el primer caso, leemos la glosa «Dimostra come la servitù, e la violenza d'Amore sia quasi volontaria»¹²¹, mientras que en el segundo poema explica así el deseo de seguir atado a la dama: «Non desidera d'essere dal nodo amoroso sciolto, anzi vorrebbe esser con la D. sua più strettamente legato».

El motivo de la mujer que se contempla en un espejo es muy habitual en la poesía italiana, como en «Stavasi il mio bel Sole al Sole assiso»¹²², donde Tasso describe la amada como un sol. La mujer, mirándose, se reconoce tan hermosa que llega a pensar que ella misma es el astro:

Ed in quel specchio, e 'n quello
si rivedea sí bello,
ch'al mio Sole pareva d'essere il Sole,
ed al Sole il mio Sol. (vv. 5-8)

En el madrigal de Quevedo «Cuando al espejo miras»¹²³, se introduce el elemento del cielo y no solamente del sol, asociado a la transparencia del espejo y sucesivamente a una luna de cristal, pero que también contiene el sol y las estrellas, que simbolizan el rostro y los ojos de la dama:

de espejo le haces cielo;
pues siendo, como cielo, transparente,
a su luna, creciente
ya de esplendor, añades rayos rojos:
sol con tu cara, estrellas con tus ojos. (vv. 4-8)

Este *topos* fue atribuido a Tasso, donde el elogio se basa en el efecto surgido en el ánimo del lector. Como en otras ocasiones, el español amplía la visión y la mirada del lector, añadiendo al resplandor de la belleza de la amada, que ilumina con su rostro tanto que se le considera un sol, el concepto de transparencia, que podemos asociar de un lado a la blancura típica de las mujeres de la alta sociedad del tiempo, del otro a la inocencia y a la ausencia de ambigüedad.

¹¹⁹ Tasso 1608, 124-125.

¹²⁰ Tasso 1608, 126.

¹²¹ Está asociada a los vv. 9-14: «Né schiva le catene, e i cari nodi, / Né la saetta, ne l'ardente face, / Ond'io costringo ad ubedire a forza. / Così l'arme, e le leggi in dolci modi / Amor ha poste insieme, e giunge, e sforza / Qualunque è più guerriero, o più fugace».

¹²² Tasso 1608, 173.

¹²³ Quevedo 2011, 251-252, B 408.

La hermosura de la dama fue comparada con la del ave fénix en «Aminta, si a tu pecho y a tu cuello»¹²⁴ por su cualidad de únicas; tanto que el animal mitológico, mirándole, se olvida ser algo único. La misma imagen inspiró el soneto «Il bel crin d'or che con soavi nodi»¹²⁵, donde podemos encontrar elementos en común. Lo primero que resalta es la descripción del cabello rubio, característica fundamental de la poesía petrarquista, para luego bajar a describir el cuello y el pecho, donde reside el ave en el poema español. En la versión de Tasso, este animal es «pellegrino», peregrino, elemento que podemos también asociar al amante, como vimos anteriormente, en la situación de alejamiento de la amada y de consecuente vacío existencial. Similarmente, el poeta envidia la muerte del animal que, tan osado, se acerca a la mujer, atraído por su belleza, como también el italiano describió en varios sonetos, pero insertando insectos que superan la fortuna del fénix por haber muerto después de haber entrado en contacto con ella, por haberle confundido por una rosa por su extrema belleza o por haberse nutrido de su sangre.

Por la misma razón, el pintor es incapaz de retratarla adecuadamente, como leemos en el soneto «Si quien ha de pintaros ha de veros»¹²⁶. El mismo motivo fue recreado por Tasso en varios poemas, como por ejemplo en «Non potea dotta man ritrar in carte»¹²⁷, donde leemos en el epígrafe: «che non può valente Pittor i raggi de gli occhi della sua D. ne l'oro de capelli, né il Tesoro delle sue labbra dipingere, né le statue, o le carte possono rappresentar le sue luci». En «Saggio Pittore, hai colorita in parte»¹²⁸, aparece el siguiente comentario: «È dunque la sapienza ne l'arti, come ne la filosofia più lodevole, assomigliando una piccola parte d'una esquisita bellezza, che nel rassomigliare intieramente una cosa brutta»¹²⁹. El poeta sucesivamente detalla los rasgos difíciles de imitar en «Dipinto havevi l'or de biondi crini»¹³⁰, «donde pondera la dificultad de pintar los ojos de la dama, con la anotación que sigue: “dimostra, ch'il Pittore haueua in qualche parte fatte simili l'altre bellezze, mà venendo a gli occhi, era necessario ch'egli per dar loro il lume, volasse al cielo”»¹³¹. La imposibilidad del retrato figura a menudo asociada al espejo como único reflejo fiel, presente siempre en el mismo soneto del español, pero que en cambio encontramos

¹²⁴ Quevedo 2011, 57-59, B 305.

¹²⁵ Tasso 1608, 135.

¹²⁶ Quevedo 2011, 65-67, B 307.

¹²⁷ Tasso 1608, 88.

¹²⁸ Tasso 1608, 19.

¹²⁹ Tasso 1608, 20.

¹³⁰ Tasso 1608, 20.

¹³¹ Tasso 1608, 20-21.

en «Chiaro cristallo a la mia Donna offersi»¹³², donde «la imagen reflejada en el espejo concuerda exactamente con la que el amante forma en su mente»¹³³, introduciendo el concepto de imaginación amorosa:

Chiaro cristallo a la mia donna offersi
sí ch'ella vide la sua bella imago
qual di formarla il mio pensiero è vago
e qual procuro di ritrarla in versi.

Ella da tanti pregi e sì diversi
non volse il guardo di tal vista pago,
gli occhi mirando e 'l molle avorio e vago
e l'oro de' bei crin lucidi e tersi.

E pare fra se dir: — Ben veggio aperta
l'alta mia gloria e di che dolci sguardi
euesta rara bellezza accenda il foco! —

Così, ben che 'l credesse in prima un gioco,
mirando l'armi ond'io fuggii sí tardi
de le piaghe del cor si fe' piú certa.

Ya no le preocupa al poeta la representación pictórica, sino que es la misma mente del amante la que, de alguna manera, idealiza, mejora, distorsiona y falsifica el rostro de la amada y por consiguiente su consideración de ella y su actitud.

5.3.2. «Canta sola a Lisi»

En el segundo poema de esta colección, «Crespas hebras sin ley desenlazadas»¹³⁴, nos enfrentamos a una descripción totalmente petrarquista de la amada, empezando por su cabello dorado, suelto y desordenado.

Crespas hebras sin ley desenlazadas
que un tiempo tuvo entre las manos Midas;
en nieve estrellas negras encendidas,
y cortésmente en paz de ella guardadas.

Rosas a abril y mayo anticipadas,
de la injuria de el tiempo defendidas;
auroras en la risa amanecidas,
con avaricia de el clavel guardadas.

¹³² Tasso 1608, 15.

¹³³ Quevedo 2011, 65.

¹³⁴ Quevedo 2013, 25-27, B 443.

Vivos planetas de animado cielo,
por quien a ser monarca Lisi aspira,
de libertades, que en sus luces ata.

Esfera es racional que ilustra el suelo,
en donde reina Amor, cuanto ella mira,
en donde vive Amor, cuanto ella mata.

La misma imagen aparece, entre otros, en «Vedrò da gli anni, in mia vendetta, ancora»¹³⁵, en el v. 4, que dice «Che la natura, e l'arte increspa e dora». En el comentario leemos: «la Natura attribuisce l'indorare, cioè il far simile à l'oro: à l'arte l'increspare, che volgarmente si dice far i ricci, usanza comune de le Donne d'Italia»¹³⁶. Más adelante, Quevedo se inspira en otra imagen de Tasso del soneto «Sovra d'un carro di rossore tinto»¹³⁷, cuando pinta los ojos de la amada «en nieve estrellas negras encendidas» (v. 3), descritas por el sorrentino como «due nere stelle, c'han virtù possente» (v. 8).

Varios son los motivos que Quevedo tomó prestados de Tasso. Avanzando en el corpus de la segunda sección de la musa Erato, encontramos más descripciones de la mujer, como en «Si mis párpados, Lisi, labios fueran»¹³⁸, donde los ojos de la amada son «cristales» (v. 6), como ya fueron representados en el soneto «Qual da cristallo lampeggiar si vede»¹³⁹, donde se explica que «assomiglia il suo amore acceso ne gli occhi de la sua donna al fuoco che s'accende ne lo specchio»¹⁴⁰. Se podría también afirmar que, en ambos casos, la mujer es la receptora pasiva de su investigación visual: para Quevedo se trata de la descripción de la existencia de lo que no tiene ser de manera tangible, mientras que Tasso intenta describir una imagen fehaciente de la mujer como si fuese un espejo y que, a su vez, el poeta se transforma en el mismo beneficiario de su belleza. Ambos buscan un equilibrio espiritual y sensual, pero el amor intelectual no es suficiente, en particular en el caso del español.

En «Por ser mayor el cerco de oro ardiente»¹⁴¹, en el v. 6¹⁴², se inserta el motivo del eclipse para lamentarse de los obstáculos que se interponen en la relación amorosa pero que no llegan al cielo, su lugar de residencia. En Tasso, los impedimentos son aun más rigurosos, hasta privarle de la amada,

¹³⁵ Tasso 1608, 117-118.

¹³⁶ Tasso 1608, 118.

¹³⁷ Tasso 1608, 139.

¹³⁸ Quevedo 2013, 41-43, B 448.

¹³⁹ Tasso 1608, 253.

¹⁴⁰ Tasso 1608, 253.

¹⁴¹ Quevedo 2013, 77-79, B 458.

¹⁴² «Ya en la sombra el eclipse nos la entierra».

citando a tres interposiciones naturales, mientras en Quevedo el número tres es recurrente en referencia a las caras de la luna¹⁴³, como se explicaba en el soneto «Non fra parole, e baci invido muro»¹⁴⁴: «Di nube, che ricopra il Cielo, e le stelle; di terra, la quale è cagione de l'Ecclipsi de la Luna; di Luna da cui procede l'Ecclipsi del Sole»¹⁴⁵, refiriéndose a los vv. 5-8:

O nube ch'a noi renda il ciel men puro
E la notturna e bianca luce ammanti,
o terra che le copra i bei sembianti,
o luna che ne faccia il sole oscuro.

El amor cantado por el poeta es perpetuo, y en el epígrafe¹⁴⁶ de «Si hija de mi amor mi muerte fuese»¹⁴⁷ se describe la teoría platónica del amor deslizado desde la vista al interior del cuerpo, donde queda grabada la imagen de la persona amada para siempre. Del mismo modo, Tasso afirmó que «Non sarà mai ch'impresa in me non reste / l'imagin bella»¹⁴⁸ y comentó que «Conservèrò memoria perpetua de la bellezza de la mia Donna. Peroché la memoria si conserva l'immagine de le cose sensibili à guisa di pittura, come dice Aristotele»¹⁴⁹:

Si hija de mi amor mi muerte fuese,
¡qué parto tan dichoso que sería
el de mi amor contra la vida mía!
¡Qué gloria, que el morir de amar naciese!

Non sarà mai ch'impresa in me non reste
l'imagin bella o d'altra il cor s'informe,
né che, là dove ogni altro affetto dorme,
novo spirito d'amor in lui si deste;

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

Né men sarà ch'io volga gli occhi a queste
di terrene beltà caduche forme,
per disviar i miei pensier da l'orme
d'una bellezza angelica e celeste.

De esotra parte de la muerte dura,
vivirán en mi sombra mis cuidados,
y más allá del Lete mi memoria.

Dunque, perché destar fiamme novelle
cerchi dal falso e torbido splendore
che 'n mille aspetti qui vago riluce?

Triunfará del olvido tu hermosura,
mi pura fe y ardiente de los hados,
y el no ser por amar será mi gloria.

Deh, sappi omai, che spente ha sue facelle
per ciascun'altra e' strali ottusi Amore,
e che sol nel mio sole è vera luce.

¹⁴³ «Y menor que este el que a la Luna cierra / las tres caras que muestra diferente» (vv. 3-4).

¹⁴⁴ Tasso 1608, 61.

¹⁴⁵ Tasso 1608, 62.

¹⁴⁶ «Amor impreso en el alma, que dura después de las cenizas».

¹⁴⁷ Quevedo 2013, 83-85, B 460.

¹⁴⁸ Tasso 1608, 97, vv. 1-2.

¹⁴⁹ Tasso 1608, 97-98.

En los dos casos, el amor gana en eternidad a la belleza, y la muerte se convierte en hija del amor y punto de partida de la existencia eterna, con una externalización de la pasión corporal frente a la inminente extinción física; el español añade profundidad por su preocupación metafísica, que en cambio no se encuentra en Tasso¹⁵⁰. Ambos poetas utilizan rimas distantes, que otorgan un efecto de alejamiento y alargamiento, así como el tiempo verbal de los cuartetos es el futuro, que, en alternancia con el infinitivo, llega a ser metáfora de la brevedad de la vida. Además, se refieren a la amada como al contenido de su propia memoria, transformando el amor en un puente sobre la muerte, que se revela así inmortal, aunque humano¹⁵¹. No obstante, en la versión tassiana se puede apreciar una atención al aspecto visual, se podría casi decir luminoso, con el uso de rasgos semánticos relacionados a la luz¹⁵², sobre todo en los tercetos, donde Quevedo introduce un nuevo ambiente presidido por la fe, aspecto en cambio ausente en el soneto italiano. Otra diferencia sustancial es el tono de monólogo interior que adquiere la versión española, gracias a la repetición del adjetivo posesivo de primera persona singular, presente en los vv. 1, 2, 10, 11, 13 y 14. El único caso de este adjetivo en Tasso está en el último verso, donde la gloria quevediana se transforma en el sol, el solo lugar donde se verá la verdadera luz de la belleza de la amada, que en Quevedo es la única característica ajena al poeta, utilizando por esta razón el adjetivo posesivo de la segunda persona singular (v. 12), que aquí aparece como caso singular.

En la poesía amorosa de Quevedo aparece a menudo retratada la mujer como una sirena, ser mitológico conocido por su belleza engañosa y por el canto que atrae hacia los peligros. Esta comparación aparece en «Aquí, donde su curso retorciendo»¹⁵³ y «En una vida de tan larga pena»¹⁵⁴. En el primer caso, que probablemente poetiza su primer encuentro, el amante solitario se acerca al río Henares, y el sonido del agua le recuerda el canto engañoso de la sirena que, dulcemente, causó las lágrimas que ahora van a parar a su cauce de sonido risueño:

Aquí, donde su curso retorciendo
de parlero cristal, Henares santo,
en la esmeralda de su verde manto
ya engastándose va y ya escondiendo,

¹⁵⁰ Olivares 1983, 125.

¹⁵¹ Martín 1997, 28.

¹⁵² Véanse los siguientes versos: v. 9, «fiamme novelle»; v. 10, «falso e torbido splendore»; v. 11, «vago riluce»; v. 12, «facelle»; v. 14, «nel mio sole è vera luce».

¹⁵³ Quevedo 2013, 91-93, B 463.

¹⁵⁴ Quevedo 2013, 111-113, B 469.

sentí, molesta soledad viviendo,
de engañosa sirena docto canto,
que blanda y lisonjera pudo tanto
que lo que lloro yo lo está riendo. (vv. 1-8)

En cambio, Tasso contrapone este canto al de su amada, en «Aprite gli occhi, o gente egra mortale»¹⁵⁵:

Udite il canto suo, ch'altro pur suona,
che voce di Sirena, e 'l mortal sonno,
sgombra del'alme pigre, e i pensier bassi. (vv. 9-11)

explicándolo así: «molto diverso da quello de le Sirene, perché quello ad-dormentava: questo desta gli ingegni dal pigro sonno»¹⁵⁶.

En el segundo soneto, el español se pregunta si la dama, cual sirena, seguirá haciendo peligrar su vida con su dulzura, haciéndole escarmentar sin acceder nunca a su pretensión:

Esa serena frente, esa sirena,
para mayor peligro más süave,
¿siempre escarmientos cantará a mi nave?
¿Nunca propicia aplaudirá a su entena? (vv. 5-8)

En cambio, Tasso relaciona a las sirenas con el placer y las adversidades amorosas en «Ben veggio avinta al lido ornata nave», como leemos en el comentario a los siguientes versos:

Pur se convien, che questo Egeo crudele,
Per Donna, solchi, almen fra le Sirene,
Trove la morte, e non fra scogli, e sirti. (vv. 12-14)¹⁵⁷

S'è convenevole ch'egli ami, ò necessario, desidera più tosto di morir fra le Si-rene, che significano i piaceri: che fra gli scogli, e le sirti, per le quali s'inten-dono gli odij, e gli sdegni senza lusinghe, e le nimicitie, e l'altre aversità, & impedimenti che si trovano ne l'amare.¹⁵⁸

Más adelante, en el mismo poema, se encuentra la imagen del amante como navegante y su trayectoria amorosa como travesía marítima, usual en la poesía petrarquista. En el mismo soneto antes citado de Tasso, se construye una alegoría con la nave, el anochecer, el mar y los vientos Austro y Bóreas:

¹⁵⁵ Tasso 1608, 330.

¹⁵⁶ Tasso 1608, 332.

¹⁵⁷ Tasso 1608, 111-112.

¹⁵⁸ Tasso 1608, 112.

Ben veggio avvinta al lido ornata nave
E 'l nocchier che m'alletta e 'l mar che giace
Senz'onda, e 'l freddo Borea e Austro tace,
e sol dolce l'increspa aura soave. (vv. 1-4)

Así como en «Passa la nave mia, che porta il core»¹⁵⁹.

Más parecidos se pueden encontrar en «Estas son y serán ya las postreras»¹⁶⁰, donde el amante se muestra dichoso por haber encontrado la muerte, que, piadosa, le libra de sus penas y pensamientos, y sólo el alma mantendrá su pasión en el firmamento:

hallé muerte piadosa que derriba
tanto vano edificio de quimeras!
Espíritu desnudo, puro amante,
sobre el sol arderé, y el cuerpo frío
se acordará de amor en polvo y tierra. (vv. 7-11)

Expresiones similares referidas a esa sombra están en Tasso en el soneto «Vissi; e la prima etate Amore, e speme»¹⁶¹:

Deh vien, morte soave a miei lamenti,
Vieni, ò pietosa, e con pietosa mano
Copri questi occhi, e queste membra argenti. (vv. 12-14)

Aunque aquí el poeta implora que llegue su hora, mientras en Quevedo su deseo ya se ha cumplido. En lo que concierne a los vv. 10-11, referidos a la fluctuación entre la elevación del alma pura y su atadura a la belleza física de la dama, se relata en «L'alma vaga di luce, e di bellezza»¹⁶², que presenta el epígrafe «Dice, che l'anima sua, vaga di luce, vola al Cielo; ma poi allettata de l'esca de' piaceri, si torna à pascere nel volto de la sua Donna», mientras los primeros dos versos están comentados así:

La natural forza de l'ali, come dice Platone nel Fedro, è d'innalzar le cose gravi in alto: dove habitano gli Iddij, e dove si veggiono maravigliosi spettacoli de la divinità, è de l'ordine co'l quale essi governano, però chiama ardite l'ale, cioè ardita l'anima, la qual osi di spiegarle, per vedere, & intendere i misteri divini, e celesti.¹⁶³

Además, en el v. 10, el español subraya que una de las vías de acercamiento a Dios es el amor; una vez muerto, el amante asciende al cielo y sigue

¹⁵⁹ Tasso 1608, 144-145.

¹⁶⁰ Quevedo 2013, 125-127, B 473.

¹⁶¹ Tasso 1608, 115.

¹⁶² Tasso 1608, 103.

¹⁶³ Tasso 1608, 104.

ardiendo, como se anota en «Anima errante, a quel sereno intorno»¹⁶⁴, donde leemos «Accendit Deus lumen in anima», de ahí «l'anima stessa è lume».

Como fue subrayado por Rey y Alonso, la idea neoplatónica de la ascensión desde la contemplación de la belleza física a la espiritual y a la divina se refleja en la tradición petrarquista¹⁶⁵. Poetizado por Quevedo en los vv. 9-10¹⁶⁶ de «Puedo estar apartado, mas no ausente»¹⁶⁷, tiene puntos en común con «Era de l'età mia nel lieto Aprile», donde se afirma «Già ricercando di beltà, ch'alletta, / di piacer in piacer spirito Gentile»¹⁶⁸, versos ilustrados con el siguiente comentario:

con ogni beltà è congiunto un piacere. Con la beltà del corpo, il piacer del senso, con la beltà de l'animo, il piacer de l'animo, con quella de la mente il piacer de l'intelletto. Dunque di bellezza in bellezza ascendiamo al Cielo per via di resolutione, come insegna Socrate ne l'amoroso convito. E dopo lui Alcinoo Filosofo Platonico.¹⁶⁹

El soneto «¿Qué buscas, porfiado pensamiento?»¹⁷⁰ se publica acompañado de un epígrafe que dice «Solicitud de su pensamiento, enamorado y ausente». La misma experiencia retratada por Quevedo se encuentra ya en Tasso en «Ami vicino, hor ardo, e le faville»¹⁷¹, donde el poeta señala: «la cagione, per la quale egli lontano da la sua donna non sol conserva: ma accresce l'amore; [...] non è dunque sempre la lontananza certo rimedio à l'amorosa infermità. Ma solo quando l'amante non si dà in preda à l'imaginatione». En el poema español, Quevedo presenta «a prision of love to express the lover's loss of reason and the violation of the rule of silence», que lleva a un «overwhelming sense of desolation and confinement to the vault of the living dead»¹⁷².

¹⁶⁴ Tasso 1608, 105-106.

¹⁶⁵ Quevedo 2013, 180.

¹⁶⁶ «Yo vi hermosura y penetré la alteza / de virtud soberana en mortal velo».

¹⁶⁷ Quevedo 2013, 179-181, B 490. Rey ha subrayado que este soneto «sugiere que el enamoramiento nació de un modo mucho más platónico. Este dato vuelve a confirmar que Quevedo, al apropiarse de tradiciones líricas dispares, no se identifica con ninguna» (2013a, 311).

¹⁶⁸ Tasso 1592, 5, vv. 3-4.

¹⁶⁹ Tasso 1592, 6.

¹⁷⁰ Quevedo 2013, 129-130, B 474.

¹⁷¹ Tasso 1608, 319-320.

¹⁷² Olivares 1983, 63.

5.4. GIAMBATTISTA MARINO

Giambattista Marino es uno de los primeros poetas postpetrarquistas que reflexiona sobre el rol y la importancia de la imitación. Según él, esta práctica poética nada tiene que ver con la translación ni con el robo de ideas, sino que se realiza «dando nuova forma alle cose, o vestendo di vecchia maniera le cose nuove», como explica en la cuarta carta de *La sampogna*¹⁷³. De hecho, este poeta dará vida a una nueva corriente poética conocida en los siglos siguientes como marinismo¹⁷⁴. Su primera colección de poemas se remonta a 1602, las *Rime*, adoptando un método de agrupación que destruye la narración petrarquesca y llegando a eliminar la «donna angelicata», el «cor gentile» y los «spiritelli»; introdujo, en cambio, las asociaciones neoplatónicas de la mujer con los conceptos de la Idea y la Belleza.

La segunda parte apareció junto a la primera bajo el nombre *La Lira* en 1608, pero será en 1614, con la tercera parte de las *Rime*, cuando nacerá oficialmente el marinismo. Este término poético ha sido utilizado como sinónimo de secentismo, con implicaciones culturales más amplias, y conceptismo, conocido en Europa como la práctica del estilo ingenioso. Contrariamente al cultismo, el secentismo voluntaria y conscientemente crea un tipo de poesía erudita, con una búsqueda sistemática del misterio y de la oscuridad. Su pretensión más evidente es llegar a la profundidad del pensamiento y a la concentración lapidaria del estilo, con una aplicación más tardía y más revolucionaria de las teorías lingüísticas de las palabras latinizantes.

Los temas predominantes en la poética de Giambattista Marino son el deseo de variar la tradición amorosa y añadir agudezas al *canzoniere*. De la misma manera, la mujer presente en sus poemas está retratada en actividades domésticas o sociales o a través de características raras de su apariencia. También se puede encontrar bajo las apariencias o los disfraces de diferentes figuras mitológicas. La intención final de Marino es guiar la

¹⁷³ Marino 1621, 36. Esta carta está dirigida a Claudio Achillini (1574-1640), jurista y escritor italiano, gran amigo y admirador del mismo Marino, de quien se considera uno de sus discípulos más cercanos.

¹⁷⁴ Por marinismo se entiende «stile poetico e letterario di cui diede esempio Giambattista Marino (1569-1625), seguito da moltissimi scrittori italiani del Seicento: caratterizzato da una ricchezza quasi inesauribile di concetti preziosi e virtuosismi formali, da un'ispirazione idillico-sensuale combinata con azioni di profondità e persino di moralità e di religiosità, resta un'esperienza centrale nella storia del gusto barocco, rispecchiando anche la crisi morale che travagliava il secolo» (*Enciclopedia Treccani*). De todas formas, a menudo se asocia al gongorismo español.

atención del lector a través la presencia de objetos en todos los lugares que le permiten desarrollar de manera completa el motivo del goce sensual. En esta práctica se inserta la gran atención de este poeta por el beso. Su poesía podría ser un catálogo de cualquier tipo de beso que se pueda concebir. De hecho, además de la diferencia desde el punto de vista lingüístico, el gran punto de ruptura con la tradición petrarquista está justo en la descripción de la realidad física más que de la realidad interior.

De la misma manera, en opinión de Cabani, Marino compone una suerte de *canzoniere smontato*, que consiste en «aggregazioni per generi e metri con una moltiplicazione di soggetti enunciatori e destinatari nel discorso lirico»¹⁷⁵. Todo esto hace que el fragmento lírico vuelva a adquirir autonomía a través de nuevas formas de agregación retórica. Finalmente, el tema tópico se formula en todos los metros, retóricas y temáticas posibles.

Según los investigadores de Marino, podría ser considerado más imitador que imitado en lo que concierne a la literatura de la península ibérica¹⁷⁶. Sin embargo, muchos poetas lo imitaron, a partir de Juan de Tassis, conde de Villamediana, que le conoció directamente durante su estancia en Italia, y que llegó a ser su mayor discípulo español, así como Luis de Carrillo y Sotomayor, que residió en Nápoles y fue teórico del estilo culto. Se pueden encontrar huellas de Marino también en Lope de Verga, Góngora y Soto de Rojas; tampoco Francisco de Quevedo estuvo ajeno a la imitación de este poeta napolitano, y se puede notar su huella a lo largo de su producción amorosa.

En la recepción en España es importante considerar que Marino se dedicó solamente al género lírico y, en consecuencia, su fama y conocimiento se ha centrado únicamente en los poetas. En particular, estos se fijaron en el Marino menos abundante, es decir, en su faceta sagrada y moralista. A pesar de haber tenido menor fama en este país que Petrarca y a los Tasso, sus influjos sirven y sirvieron para fechar los poemas de Quevedo¹⁷⁷. Juárez se lanza en trazar la hipótesis de haber conocido y leído de primera mano las composiciones del italiano cuando el español se encontraba en Italia. De hecho, la tercera parte de las *Rime* se remonta a su periodo palermitano. Están dedicadas al arzobispo Doria, que a su vez estimaba a Quevedo, como atestiguan una carta de recomendación de 1616. Por esta razón,

¹⁷⁵ Cabani 2005, 157.

¹⁷⁶ Para profundizar sobre la presencia de Marino en los autores ibéricos, véanse, entre otros, Panarese 1935, Fucilla 1941, Alonso 1972 y 1992, Rozas 1975 y 1978, Cherchi 1989, Raimondi 1999, Farinelli 2001, Scamuzzi 2001 y Kluge 2014.

¹⁷⁷ Remito a Fucilla 1960, Crosby 1967 y Bleuca 2004. Además, las consideraciones de Fucilla fueron matizadas por Juárez 1989.

es probable que Marino hubiera enviado un ejemplar a dicho arzobispo y que Quevedo, muy cercano a él, hubiera podido leer los poemas durante su estancia en Sicilia. No cabe de duda que, al ser Marino napolitano, durante su estancia en la ciudad partenopea habría podido leer los manuscritos del *Adone*, que ya circulaban por aquellas fechas¹⁷⁸.

Existen algunos motivos que vinculan la lírica amorosa de Quevedo y la de Marino. La víbora, también bajo apariencias de áspid y serpiente, está presente tanto en la tradición bíblica como en el petrarquismo, asumiendo en este último caso dos manifestaciones principales: de un lado, el peligro al acecho; del otro, el amor eterno en figura del uróboros¹⁷⁹. Mientras que la metáfora de la mujer como serpiente está casi del todo ausente en Petrarca y Tasso, se puede encontrar tanto en Quevedo como en Marino. El poeta español utiliza esta imagen en «Esta víbora ardiente, que, enlazada» (2013, 95-97, B 464), mientras que en la producción del italiano está presente en varios textos, en cada una de las tres partes de las *Rime* y también en los *Capricci*, pero la composición con la que guarda más parecido es «Questa delle cui polpe opra vitale»¹⁸⁰:

Esta víbora ardiente, que, enlazada,
peligros anudó de nuestra vida,
lúbrica muerte en círculos torcida,
arco que se vibró, flecha animada,

hoy, de médica mano desatada,
la que en sedienta arena fue temida,
su diente contradice y la herida
que ardiente derramó, cura templada.

Pues tus ojos también con muerte hermosa
miran, Lisi, al rendido pecho mío,
templá tal vez su fuerza venenosa;

desmiente tu veneno ardiente y frío;
aprende de una sierpe ponzoñosa;
que no es menos dañoso tu desvío.

Questa, delle cui polpe opra vitale,
compon medica man, Vipera ardente
per le libiche vie volò solvente
animata saetta e vivo strale.

Ma se più d'una piaga aspra, e mortale
aperse già col velenoso dente,
fatta or nova d'Achille hasta pungente
porta schermo al velen, salute al male

qui lo sguardo crudel talhor girate
o voi che vaghe sol del'altrui sangue
sempre sempre ferite, e non sanate.

E siavi almen, di chi trafitto langue
ad imparar pietà, Donne spietate,
nela scola d'Amor maestro un'Angue.

En ambos casos, el poema comienza con una recreación de la metáfora tópicamente petrarquista que veía a la amada como un ser cruel. Esto permite a los poetas compararla a una víbora. Además, el deíctico «esta/questa» al v. 1 señala la presencia del objeto a través de una *evidentia* tanto en la fuente

¹⁷⁸ Juárez 1989, 285.

¹⁷⁹ Schwartz 2017, 451.

¹⁸⁰ Marino 1620, 236. La serpiente aparece en Marino también, en 1620, 7v y 31v.

como en la recreación. En el v. 4, ambos poetas describen la víbora como una «flecha animada / animata saetta» por su forma alargada y su rapidez, retomando otra imagen del enamoramiento a través de los rayos que salían de los ojos de la mujer amada.

En el soneto español, «la herida provoca un ardor cercano a una quemadura en la mordedura y se extiende con escalofríos»¹⁸¹, evidente en el v. 10, cuando se describe el veneno como «ardiente y frío» a la vez. La oposición tópica fuego/hielo otorga más plasticidad al sentimiento amoroso. De esta manera, el poeta metaforiza el veneno del amor de Lisi, pidiéndole un antídoto. Tanto en Quevedo como en Marino, es el mismo veneno que a la vez es medicamento y amenaza; en consecuencia, la voz lírica amante no tiene salvación.

Los tercetos de «Donna siam rei di morte»¹⁸² parecen haber inspirado las mismas estrofas de «Alimenté tu saña con la vida» (B 467):

Mas para ti fabricará un infierno
y pagarán tus ansias mis enojos,
pues negaste piedad al llanto tierno.

Arderán tu victoria y tus despojos;
y así, fuego el Amor nos dará eterno:
a ti en mi corazón, a mí en tus ojos.

Or la pena, laggiù nel cieco Averno,
pari al fallo n'aspetta. Arderà poi
chi visse in foco, in vivo foco eterno.
Quivi (s'Amor fia giusto) amboduo noi
al'incendio dannati, avrem l'inferno:
tu nel mio core, ed io negli occhi tuoi.

En ambas composiciones, aparece el escenario infernal, pero Marino subraya que quien ha cedido a la pasión, es decir el «foco» del v. 11, se condenará al «vivo foco eterno» (v. 11). Los dos poetas utilizan el mismo verbo «arder» (vv. 12 y 10), pero Quevedo especifica que lo que se quemará serán la victoria y los despojos referidos a la amada. Alonso Veloso sugiere que «pese al posesivo *tus*, el triunfo de la amada sobre el amante permite suponer que los *despojos* devorados por las llamas serán los del segundo, entregados a Lisi victoriosa, y no los de ésta»¹⁸³. El fuego eterno vuelve en el v. 11, acompañado por el Amor, que en la versión italiana se introduce con una hipótesis sobre la posibilidad de que esta deidad fuese justa. Finalmente, el último verso parece una traducción perfecta, donde se subraya que el infierno que cada amante será respectivamente el corazón del poeta para Lisi y los ojos de ella para el poeta. Sin embargo, si nos centramos en las rimas, en la versión española el fuego eterno del Amor (v. 11) es causa de la negación de la piedad al llanto tierno del poeta por parte de la mujer

¹⁸¹ Alonso Veloso 2013, 97.

¹⁸² Marino 1620, 3.

¹⁸³ Alonso Veloso 2013, 108.

(v. 9), que a su vez hizo que se quisiera crear un infierno para que ella pudiera pagar sus ansias. En la versión española, se mantiene la rima «eterno/ infierno», reforzada por «Averno» del v. 9 y sin la alusión a la falta de piedad de la dama. Con respecto al resto de los versos, «ojos» rima con «despojos» (v. 10) y «enojos» (v. 8), sugiriendo que este infierno es causa tanto de la actitud desdeñosa de la mujer como de los enfados del mismo poeta por esta. En Marino, lo que rima es el adjetivo posesivo «tuoi» (v. 12), que evoca al «noi» del v. 10, subrayando también en este caso el concurso de culpa de los protagonistas del poema y lanzando al futuro el hipotético daño con el «poi» del v. 8, reforzado por los verbos en tiempo futuro a lo largo de los tercetos.

Smith sugiere un parecido entre la «Canzone delle stelle»¹⁸⁴ y la silva «A vosotras estrellas» (B 401)¹⁸⁵, conocida con el título de «Himno a las estrellas»:

A vosotras, estrellas,
alza el vuelo mi pluma temerosa,
del piélago de luz ricas centellas;
lumbres que enciende triste y dolorosa
a las exequias del difunto día,
güérfana de su luz, la noche fría;

ejército de oro,
que por campañas de zafir marchando,
guardáis el trono del eterno coro
con diversas escuadras militando;
Argos divino de cristal y fuego,
por cuyos ojos vela el mundo ciego;

señas esclarecidas
que, con llama parlera y elocuente,
por el mudo silencio repartidas,
a la sombra servís de voz ardiente;
pompa que da la noche a sus vestidos,
letras de luz, misterios encendidos;

de la tiniebla triste
preciosas joyas, y del sueño helado

Or l'ingegno e le rime
a voi rivolgo, o stelle,
luci del ciel sublime,
tremule fiamme e belle,
de l'esequie del dì chiare facelle;

amorse faville
del primo foco ardente,
luminose scintille
del sommo Sol lucente,
raggi del bel de l'increata mente,

espress'è lucid'orme
de l'invisibil vero,
illustri e pure forme,
che per dritto sentiero
traete al gran Principio uman pensiero;

pompe, fregi e tesori
da la notturna veste,
ornamenti e splendori
del bel tempio celeste,
di foco e d'òr dal gran Fattor conteste,

¹⁸⁴ Smith 1987, 75. El título de este poema varía a lo largo de su historia editorial, pasando de «Inno alle stelle» en «Canzone alle stelle» y «Ode alle stelle» (Marino 1633, 55-59).

¹⁸⁵ Martinengo (2015, 40-41) afirma que fue uno de los pocos poemas escritos durante su estancia en Nápoles, junto al idilio I «¡Oh vos, troncos anciana compañía» (B 390) y el soneto «Vulcano las forjó, tocólas Midas» (B 215).

galas, que en competencia del sol viste;
espías del amante recatado,
fuentes de luz para animar el suelo,
flores lucientes del jardín del cielo,

vosotras, de la luna
familia relumbrante, ninfas claras,
cuyos pasos arrastran la Fortuna,
con cuyos movimientos muda caras,
árbitros de la paz y de la guerra,
que, en ausencia del sol, regís la tierra;

vosotras, de la suerte
dispensadoras, luces tutelares
que dais la vida, que acercáis la muerte,
mudando de semblante, de lugares;
llamas, que habláis con doctos movimientos,
cuyos trémulos rayos son acentos;

vosotras, que, enojadas,
a la sed de los surcos y sembrados
la bebida negáis, o ya abrasadas
dais en ceniza el pasto a los ganados,
y si miráis benignas y clementes,
el cielo es labrador para las gentes;

vosotras, cuyas leyes
guarda observante el tiempo en toda parte,
amenazas de príncipes y reyes,
si os aborta Saturno, Jove o Marte;
ya fijas vais, o ya llevéis delante
por lúbricos caminos greña errante,

si amasteis en la vida
y ya en el firmamento estáis clavadas,
pues la pena de amor nunca se olvida,
y aun suspiráis en signos transformadas,
con Amarilis, ninfa la más bella,
estrellas, ordenad que tenga estrella.

Si entre vosotras una
miró sobre su parto y nacimiento
y della se encargó desde la cuna,
dispensando su acción, su movimiento,
pedidla, estrellas, a cualquier que sea,
que la incline siquiera a que me vea.

Yo, en tanto, desatado
en humo, rico aliento de Pancaya,

sacre lampe dorate,
che i palchi eccelsi ed ampi
del firmamento ornate;
fochi innocenti e lampi
de' tranquilli de l'aria aperti campi;

vivi piropi accesi,
care scorte superne,
del ciel occhi cortesi,
del mondo alte lucerne,
de la vòlta del ciel pitture eterne;

fiori immortali e nati
ne le campagne amene
de' sempiterni prati,
de le piagge serene
del ciel gemme minute, aurate arene;

danzatrici leggiadre,
che con diversi balli
ite scorrendo a squadre
i volubili calli
di trasparenti e sferici cristalli;

del sole aurea fontana
di lume almo e fecondo,
e di virtù sovrana
oceano profondo,
puri ruscelli, che irrigate il mondo;

d'ineinguibil luce
luminose lumiere,
de la candida luce
de le lucenti schiere,
che combatton con l'ombre, alme
guerriere;

voi, de la bianca Luna
vaghe ninfe vezzose,
che ordite a l'ombra bruna
di non terrene rose
ghirlande incommensibili e pompose;

bocche del ciel veraci,
lingue di Dio lucenti,
che 'n silenzi loquaci
favellate a le genti,
i cui tremoli rai son tutti accenti;

haré que, peregrino y abrasado,
en busca vuestra por los aires vaya;
recataré del sol la lira mía
y empezaré a cantar muriendo el día.

Las tenebrosas aves,
que el silencio embarazan con gemido,
volando torpes y cantando graves,
más agüeros que tonos al oído,
para adular mis ansias y mis penas,
ya mis musas serán, ya mis sirenas.

o se ne' sommi giri
fisse seguite il moto
de' rotanti zaffiri,
o se per l'ampio ruoto
degli abissi del ciel guizzate a nuoto;

sí voi che ferme avete
stabilito confine,
come voi che traete,
veloci pellegrine,
per le lubriche vie l'errante crine;

i vostri raggi d'oro,
o stelle scintillanti,
saluto, inchino, adoro
come veri sembianti
de' sacri di Maria lumi stellanti!

Las estrofas iniciales presentan el mismo tono y similar finalidad retórica¹⁸⁶. En particular, si nos centramos en las primeras seis, podemos notar una intención imitadora por parte de Quevedo, pero con un enriquecimiento de las imágenes marinistas, gracias sobre todo al verso adicional de casa estrofa¹⁸⁷. El «ingegno e le rime» (v. 1) de Marino pasan a ser la «pluma temerosa» (v. 2), que toma vida y se pone a volar hacia un «piélago de luz ricas centellas» (v. 3), mientras que en la versión italiana se trata simplemente de «luci del ciel sublime» (v. 3). En el verso 5 aparece en ambos casos la referencia a las estrellas como «exequias/esequie» del día que acaba de pasar, pero Quevedo añade el adjetivo «difunto», humanizando el tiempo y subrayando que ha quedado «güerfano» (v. 6). En la estrofa segunda, la imagen del «ejército de oro, / que por campañas de zafir marchando» (vv. 7-8) parece inspirada en los vv. 49-50 de Marino¹⁸⁸, donde las estrellas se representan como «lucenti schiere, / che combatton con l'ombre, alme guerriere». En la estrofa siguiente, el poeta español reelabora los vv. 55-60, donde a las estrellas se les otorga el poder de hablar, como aparece también en los vv. 35-36, con la atención sobre la naturaleza trémula de las llamas, que se asocian a los acentos de la persona que se expresa.

A lo largo del poema, varios son los epítetos referidos a las estrellas con claras reminiscencias marinistas: las «pompe, fregi e tesoro / de la notturna veste» (vv. 16-17) se transforman en «pompa que da la noche a sus

¹⁸⁶ Woods 1978, 75.

¹⁸⁷ Como se puede apreciar, la versión de Marino está compuesta por estrofas de cinco versos, mientras que Quevedo utiliza estrofas de seis versos.

¹⁸⁸ Cabe recordar que los campos de zafiro se encuentran también en las *Soledades* de Góngora (I, v. 6).

vestidos» (v. 17), así como los astros están considerados por ambos poetas «del sole, aurea fontana» (v. 46) y «fuentes de luz» (v. 23). Las ninfas son parte de su familia tanto en Marino como en Quevedo¹⁸⁹, pero en este último el color claro se asocia a toda la familia estelar. Se describe de la misma manera el cabello que lleva la mujer, como si fuese un elemento que dinámico, con vida propia¹⁹⁰. Además, tanto Marino como Quevedo mencionan el influjo astrológico en el destino de los hombres por parte de las estrellas¹⁹¹.

Sin embargo, la diferencia sustancial entre las dos composiciones está en su naturaleza, es decir, que en el caso de la silva se trata de «un poema religioso de visión estelar dirigida al cielo, transformándolo el poema amoroso de visión estelar orientada a la tierra»¹⁹². La presencia de nombres referidos a la antigüedad griega (Argos, v. 11; Fortuna, v. 27; Saturno, Jove y Marte, v. 46; Pancaya, v. 62) aleja el poema quevediano del sentimiento religioso que en cambio se encuentra en Marino, que acaba el poema con una invocación a la Virgen en el último verso, dado que las estrellas se parecen todas a los ojos de María. Además, en la versión italiana falta la referencia a la amada, Amarilis, «ninfa más bella» (v. 53), a quien las otras luces tendrían que proteger y, sobre todo, hacer de manera que llegara a aceptar al mismo poeta (vv. 59-60). Por esta razón, Dale afirma que aquí «Quevedo tiene una postura neohumanista-platónica, no religiosa»¹⁹³. Finalmente, la exposición misma de las representaciones difiere en las dos versiones. Según Asensio:

la serie de imágenes de Marino, rápidas, secas, lacónicas, descarnadas, contrasta con el vuelo de las metáforas de Quevedo, que crean un entorno, casi un cuadro en el que campea la metáfora básica. En la mitad del camino el poeta español abandona la compañía de Marino, que sigue enumerando sus analogías metafóricas hasta la estrofa última sin darnos la clave del enigma. Sólo en el verso último revela que las estrellas representan a María.¹⁹⁴

¹⁸⁹ «Voi della bianca luna / vaghe ninfe vezzose» (vv. 56-57) y «Vosotras, de la luna / familia relumbrante, ninfas claras» (vv. 25-26).

¹⁹⁰ «Per le lubriche vie l'errante crine» (v. 80) y «por lúbricos caminos greña errante» (v. 48).

¹⁹¹ «Dipensate a' mortali / ben e mal, vita e morte / caratteri del fato e della sorte» (vv. 63-65) y «Vosotras, de la suerte / dispensadoras, luces tutelares / que dais vida, que acercáis la muerte» (vv. 31-33).

¹⁹² Sobejano 1982, 75.

¹⁹³ Dale 1997, 39. El investigador subraya que el «Himno a las estrellas» es «una admirable intensificación filosófica y poética del pensamiento amoroso de Fedro y Erisímaco en el *Simposio*» (1997, 39).

¹⁹⁴ Asensio 1983, 37. Para mejor entender este cambio sustancial, Carminati (2008, 294-295) explica que la mención a la Virgen responde a una labor de censura llevada a cabo tras la muerte de Marino en 1625, y se recoge por primera vez en la antología revisada

Este cambio en la estructura de la silva ha sido analizado por Cacho Casal, que subraya:

Marino ha concentrado toda su elocuencia en la serie de apodos en alabanza de las estrellas (“*adiunctorum nominum*”), y ha dejado de lado la sección conclusiva de la petición. Quevedo, por su parte, sigue el modelo imprecatorio, cerrando su silva con un ruego del emisor a los astros [...]. De este modo, el poeta español está recuperando la tradición representada por los *Himnos órficos* y sus imitaciones renacentistas.¹⁹⁵

Finalmente, el mismo investigador, propone una interpretación que convertiría a esta silva en un elogio a la poesía, dado que la composición se abre y cierra bajo la imagen metafórica de las plumas, junto a las musas y sirenas del último verso, aspecto que en cambio está ausente en Marino, quien se centra en la alabanza de belleza de la mujer y el canto final a la Virgen.

Otro tema de impronta marinista es la asociación musical del ruiseñor al río, como fue indicado por Poggi¹⁹⁶. Los sonetos que contienen esta imagen son «Torcido, desigual, blando y sonoro» (B 269) y «Músico llanto, en lágrimas sonoras» (B 298):

Torcido, desigual, blando y sonoro,
te resbalas secreto entre las flores,
hurtando la corriente a los calores,
cano en la espuma, y rubio como el oro.

En cristales dispensas tu tesoro,
líquido plectro a rústicos amores,
y templando por cuerdas ruiseñores,
te ríes de crecer, con lo que lloro.

De vidro en las lisonjas divertido,
gozoso vas al monte, y despeñado
espumoso encaneces con gemido.

No de otro modo el corazón cuitado,
a la prisión, al llanto se ha venido,
alegre, inadvertido y confiado.

Sovra l'orlo d'un rio lucido e netto
il canto soavissimo sciogliea
musico rossignuol, ch'aver pareo
e mille voci e mille augelli in petto.

Eco, che d'ascoltarlo avea diletto,
le note intere al suo cantar rendea;
ed ei vie più garría, che lei credea,
vago che l'emulasse, altro augelletto.

Ma, mentre che 'l tenor del bel concento
raddoppiava piú dolce, a caso scòrse
l'imagin sua nel fuggitivo argento.

Riser le ninfe; ed ei, ch'allor s'accòrse
schernito esser da l'acque, anzi dal vento,
a celarsi tra' rami in fretta corse.

Poesie sacre e morali de 1637. Por eso, Smith (1987, 20-21 y 121-122) ha indicado que esta referencia a la Virgen figura en versiones tardías de *Le stelle*, mientras que probablemente Quevedo utilizó la versión original de Marino, que iba también dedicada a una dama. De hecho, el último verso dice: «de' belli, ond'io languisco, occhi stellanti». Si consideramos esta versión primitiva, Marino introduce una novedad en la inversión de los referentes real y metafórico convencionales en la lírica amorosa, como sugiere Smith (1987, 122), afirmando que donde antes la mujer era una estrella, ahora la estrella es una mujer.

¹⁹⁵ Cacho Casal 2013, 633.

¹⁹⁶ Poggi 2006, 262.

Músico llanto en lágrimas sonoras
llora monte doblado en cueva fría,
y destilando líquida armonía,
hace las peñas cítaras canoras.

Ameno y escondido a todas horas,
en mucha sombra alberga poco día:
no admite su silencio compañía,
sólo a ti, solitario, cuando lloras.

Son tu nombre, color, y voz doliente,
señas más que de pájaro, de amante:
puede aprender dolor de ti un ausente.

Estudia en tu lamento y tu semblante
gemidos este monte y esta frente:
y tienes mi dolor por estudiante.

Ya en el primer verso de ambos destaca el adjetivo “sonoro”, refiriéndose enseguida al aspecto auditivo más que visual de los poemas y de la experiencia amorosa, así como al “músico”, el “rossignuol”, ruiseñor, asociado al llanto de la voz lírica en el poema de Quevedo. De esta manera, el primer verso del soneto B 298 parece una síntesis de la influencia marinista de la imagen asociada a este pájaro. De todas formas, Poggi subraya que la actitud de los dos elementos es diferente en las dos composiciones, porque «se trata de elementos estrechamente relacionados entre sí hasta formar una unidad indisoluble (como en el 296, en que los ruiseñores se convierten en cuerdas del arroyo) o bien separados y casi contrapuestos (como en el 298)»¹⁹⁷. La descripción común del paisaje del *locus amoenus* introduce en cambio una diferencia sustancial: en el primer soneto presentado se trata de «un paisaje articulado y detalladamente descrito»¹⁹⁸, mientras que en el segundo está más presente la vertiente bucólica, donde los elementos naturales se encuentran humanizados («llora el monte» en el v. 2, y el pájaro amante del v. 10). En cambio, la única referencia a un lugar placentero y mitológico en Marino se encuentra en el v. 10, donde aparecen las «ninfe» que se ríen del pájaro. Siempre en esta versión, el ave se encuentra en una posición de incomodidad frente a la burla de estas deidades, mientras que en los dos sonetos de Quevedo adquiere un rol activo de docente en B298, al tiempo que en B296 se divierte en sus correrías.

La recreación de la imagen del jilguero vuelve en «Flor con voz, flotante flor» (B 208) y «Flor que cantas, flor que vuelas» (B 206), respec-

¹⁹⁷ Poggi 2006, 262.

¹⁹⁸ Poggi 2006, 262.

tivamente una décima y una letrilla, donde Quevedo reelabora algunos versos del *Adone* de Marino, como señaló Fucilla (1962):

Flor con voz, flotante flor,
silbo alabado, voz pintada,
lira de pluma animada
y ramillete rantor;
di, átomo volador,
florido acento de pluma,
bella organizada suma
de lo hermoso y lo suave,
¿cómo cabe en sola un ave
cuanto el contrapunto suma?
«Al ruiseñor»

*Flor que cantas, flor que vuelas,
y tienes por facistol
el laurel, ¿para qué al sol
con tan sonoras cautelas,
le madrugada y desvelas?
Dígame,
dulce jilguero, ¿por qué?*

Dime, cantor ramillete,
lira de pluma volante,
silbo alado y elegante,
que en el rizado copete
luces flor, suenas falsete,
¿por qué cantas con porfía
envidia, que llora el día,
con lágrimas de la aurora,
si en la risa de Lidora
su amanecer desconsuelas?

*Flor que cantas, flor que vuelas,
y tienes por facistol
el laurel, ¿para qué al sol
con tan sonoras cautelas,
le madrugada y desvelas?
Dígame,
dulce jilguero, ¿por qué?*

¿En un átomo de pluma,
como tal contento cabe?
¿Cómo se esconde en una ave
cuanto el contrapunto suma?
¿Qué dolor hay, que presuma
tanto mal de su rigor,
que no suspenda el dolor

Ma sovr'ogni augellin vago e gentile
che piú spieghi leggiadro il canto e 'l volo,
versa il suo spirto tremulo e sottile
la Sirena de' boschi, il Rossignuolo;
e tempra in guisa il peregrino stile
che par maestro de l'alato stuolo.
In mille fogge il suo cantar distingue
e trasforma una lingua in mille lingue.

[...]

Chi crederà, che forse accoglier possa
animetta si picciola cotante?
E celar tra le vene e dentro Tossa
tanta dolcezza un atomo sonante?
O ch'altro sia, che da liev'aura mossa
una voce pennuta, un suon volante?
E vestito di penne un vivo fiato,
una piuma canora, un canto alato?

Mercurio allor, che con orecchie fisse
vide Adone ascoltar canto si bello:
— Deh che ti pare — a lui rivolto disse —
de la divinità di quell'augello?
Diresti mai, che tanta lena unisse
in sí poca sostanza un spiritello?
Un spiritei, che d'armonia composto
vive in sí anguste viscere nascosto?

al Iris breve, que canta,
llena tan chica garganta
de orfeos y de vigüelas?
Flor que cantas, flor que vuelas,
y tienes por facistol
el laurel, ¿para qué al sol
con tan sonoras cautelas,
le madrugas y desvelas?
Digame,
dulce jilguero, ¿por qué?

Voz pintada, canto alado,
poco al ver, mucho al oído,
¿dónde tienes escondido
tanto instrumento templado?
Recata de mi cuidado
tus músicas y alegrías,
que las malas compañías
te volverán los cantares
en lágrimas y pesares,
por más que a sirena anhelas.
Flor que cantas, flor que vuelas,
y tienes por facistol
el laurel, ¿para qué al sol
con tan sonoras cautelas,
le madrugas y desvelas?
Digame,
dulce jilguero, ¿por qué?

En las tres composiciones se puede encontrar una descripción del jilguero, pero con diferentes matices. En la décima, como en las octavas de Marino, la voz poética plantea la misma pregunta: ¿cómo un pájaro tan pequeño puede esconder un canto tan maravilloso? Además, algunas imágenes con recurrentes, como la «lira de pluma animada» del v. 3 y la «pluma canora» (37, v. 8) o el «átomo volador» (v. 5) que recuerda el «átomo sonante» (37, v. 4). Pero es en la letrilla donde se pueden constatar más semejanzas en las imágenes utilizadas para representar esta ave. Volvemos a encontrar la «lira de pluma volante» (v. 9), el «átomo de pluma» (v. 25) y el «canto alado» (v. 42).

Sin embargo, no se encuentra la misma atmosfera antitética, donde la suavidad del canto del jilguero genera aflicción en el amante porque no es más que un presagio del amanecer, que determina el final de sus diversiones amorosas. Además, aquí parece otra pregunta más con respecto a la situación del pájaro, que se podría considerar admirativa¹⁹⁹, como afirma

¹⁹⁹ Según Frankel, estas preguntas se podrían considerar retóricas, y como toda pregunta retórica no necesitan una respuesta. Sin embargo, en la tercera estrofa se puede

Fucilla²⁰⁰. Finalmente, Marino describe una competición entre ruiseñor y el joven amante, que será letal para el primero, mientras que en la letrilla de Quevedo esta competición aparece solamente como amenaza por parte del sujeto lírico.

5.5. ANTONIO TEBALDI

Fucilla había ya destacado brevemente algunos supuestos préstamos por parte de Quevedo de una composición de Antonio Tebaldi, poeta renacentista amigo de Rafael y con estrechas relaciones con los Duques de Este²⁰¹. Conocido también como Tebaldeo, nació en Ferrara en la segunda mitad del siglo XV. Ya el padre Jacopo se había declarado fiel a los Duques de Este. En su juventud vivió entre Ferrara y Mantua, pero también estuvo en Boloña en casa de Pirro Malvezzi. Se remontan a 1482 los dos epitafios para Margarita de Baviera, mujer de Federico I de Gonzaga, que señalarán uno de los primeros momentos de contacto con los marqueses de Mantua. En Ferrara participó activamente en la vida cultural pública de la ciudad, y a partir de los últimos años de la década de los años Ochenta, su rol en la corte se consolidó hasta llegar a ser preceptor de Isabel. Entre 1495 y 1496 se mudó a Mantua, a la corte de Francisco Gonzaga e Isabel de Este, también por la insistencia del marqués, que probablemente se atribuía la paternidad de algunos versos suyos. Durante su estancia en Mantua tuvo varios problemas económicos. En 1498 aceptó la invitación de Hipólito de Este y volvió a Ferrara donde fue secretario de Lucrecia Borgia (1504-1508). En el mismo año aparece la primera edición de sus *Rime*, cuidada por el primo Jacopo, pero sin aprobación aparente de Antonio Tebaldi.

La producción vulgar del poeta se inserta en la política cultural de los Este en Ferrara, que promovía el redescubrimiento del vulgar junto a la tradición humanística latina. La tradición del entero corpus es amplia y variada: 133 manuscritos, en parte autógrafos, y 96 estampas, también bajo la forma de pliegos “populares”. La edición de 1498 es una colección orgánica de 309 textos, construida según los florilegios de autor anteriores, que contiene sólo sonetos y capítulos en tercera rima: elegías, epístolas y

encontrar una explicación indirecta: «grief at daybreak, provoked by the song, is not only too strong to be stilled by you, but it may even infect you and turn your cheerful hymn to lament» (1953, 163).

²⁰⁰ Fucilla 1962, 282.

²⁰¹ Fucilla 1960, 209.

*disperate*²⁰², uno de los géneros en que Tebaldeo era un reconocido maestro. Entre las rimas extravagantes, se señalan también una canción y dos sextetos contenidos en dos florilegios, uno fúnebre y otra para hacerse monje, así como estrambotes y octavas. La colección en su orden impreso asimila rasgos típicos de los cancioneros (apertura en nombre del amor, secuencias temáticas, textos de aniversario, conclusión religiosa), pero la exigua trama se pierde en una gran variedad de situaciones y textos de correspondencia. Uno de los rasgos más evidentes de las *Rime* es la vastedad de los destinatarios, que dibuja un fresco del círculo político y cultural de las cortes entre dos siglos. Alrededor de 1520, Antonio decidió revisar sus rimas desde el punto de vista lingüístico y estilístico, según testimonia un florilegio a Isabel de Este, que ha permitido hablar de una segunda fase en su escritura vulgar, marcada por la exigencia de control y sabor clásico propia de la Roma de Pietro Bembo.

En el frente latín, los *carmina* de Tebaldeo se encuentran recogidos en varios manuscritos, algunos autógrafos. Además, se dedicó al teatro como autor y como actor, adhiriendo a la política cultural de Alfonso y Lucrecia Borgia. En 1512 Alfonso lo recomendó como “servidor” suyo al *doge* de Venecia. Al año siguiente dejó Ferrara para Roma, donde compuso sonetos anónimos en contra de Mario Equicola e Isabel Lavagnola, dama de compañía de Isabel de Este. Por esta razón, la marquesa decidió romper los contactos con Tebaldeo. Los sonetos en cuestión se insertan en una más amplia diatriba entre Antonio y Equicola y quedan como testimonio de la vertiente polémica del autor, poco evidente en las *Rime* pero muy presente en toda su producción.

A pesar del ostracismo de Isabel, el poeta logró entrar a ser parte de la sociedad romana y ganó el apoyo de León X, recomendándolo al legado de Aviñón para supervisar los trabajos para un puente en el sur de Francia. De todas formas, se conservan muy pocas noticias sobre su carrera eclesiástica. Desafortunadamente, durante el Saco de Roma estuvo presente en Castel Sant’Angelo en la corte de Clemente VII, marcándole profundamente, también desde el punto de vista económico.

Por esta razón, expresó su deseo de dejar la ciudad y a partir de ese momento se exacerbó su hostilidad hacia Carlos V, que fue evidente en varias

²⁰² El término viene de participio pasado “disperato”, desesperado, y en la poesía popular es una variante que gozó de mucho respecto, que llegó también a la poesía del arte, pero sin una métrica fija. Como sugiere el nombre, el tema es la lamentación desesperada del amante traicionado o desafortunado, o también del poeta que, afligido por su suerte adversa, invoca cualquier tipo de desgracia. Estuvo en boga sobre todo en los siglos XIV y XV.

ocasiones. En los últimos años de su vida tuvo problemas de salud, hasta morir en 1537. Su cuerpo está enterrado en la basílica de Santa María en la calle Lata.

La red de amistades y de relaciones fue muy vasta, como atestiguan las rimas, los *carmina* latinos y la correspondencia, que en cambio carece de censo. Entre las personas influyentes con las que dialogó encontramos a Baldassare Castiglione (apareciendo en la segunda edición del *Cortegiano* y en sus cartas) y Pietro Bembo (que presentó a la marquesa con una carta en 1505). En otra carta entre los dos poetas aparece mencionado el famoso retrato llevado a cabo por Rafael, cuyo original se ha perdido, pero del cual perviven varias copias. En cambio, se sigue debatiendo sobre la autoría del epitafio en la tumba del mismo pintor en el Panteón, dudando entre Bembo y Tebaldeo²⁰³.

Los testimonios sobre su poesía subrayan a menudo la naturaleza oral y la difusión en la forma cantada. Además, la presencia de Antonio como interlocutor exponente de la teoría cortesana de una posición antiflorentina en el *Dialogo della volgar lingua* de Pietro Valeriano en 1530²⁰⁴ confirman su presencia en el primer plano del ambiente literario de comienzos del siglo XVI y el rol de mediación que llevó a cabo entre la poesía “cortesana” y la experiencia del petrarquismo maduro de Sannazaro y Bembo. A pesar de esto, sus obras han quedado olvidadas por los estudiosos por varios siglos, aunque en años recientes se ha despertado particular atención e interés hacia este poeta por parte de más investigadores.

Como ya he anticipado, en su trabajo sobre la presencia de poetas italianos en la producción poética de Francisco de Quevedo, Joseph Fucilla había señalado brevemente algunos parecidos entre el idilio 3 del poeta español y la égloga 2 de Tebaldeo²⁰⁵. El poema español se encuentra como cierre de la segunda sección de *Erato, Canta sola a Lisi*, y presenta una segunda variante que se señala como silva, la número 22. También cabe señalar un cambio en el epígrafe. En el caso del así llamado *canzoniere* quevediano, se lee «Lamenta su muerte y hace epitafio a su sepulcro», mientras que, en la otra versión, que se encuentra en el manuscrito Nápoles (ff. 121-121v), el título es «Amante que muere». Alonso Veloso califica esta variación como un paso de una versión subjetiva a una más objetiva y también reducida²⁰⁶. El tema de este poema es el siguiente:

²⁰³ *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XCV, 2019.

²⁰⁴ *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XCV, 2019.

²⁰⁵ Fucilla 1960, 201.

²⁰⁶ Quevedo 2013, 123.

Los árboles, los ruiseñores, los ríos y las plantas han perdido sus tópicos atributos, conmovidos por las penas del amante (vv. 1-8). Feliz antaño, Fileno ha atravesado el metafórico desierto y detenido el curso del agua con sus lamentos; escapa de la luz del día, y le alcanza la muerte, apiadada con su infortunio (vv. 9-16). A punto de morir de pena, se pide a los montes que tengan lástima de Fileno, si alguna vez conocen el amor: la muerte es justo castigo a su decisión de amar, de la que no se arrepiente (vv. 17-24). Insta a la fuente a que no se espante de su estado, pues ella misma se abrasaría en el fuego de Lisi, si ésta le mirase, como se secaría el mirto en tal circunstancia (vv. 25-32). El amante cuelga la lira con la que ha cantado sus penas en el pino, pidiendo a éste que la guarde y la entregue sólo a otro posible peregrino de amor, si entierra su cuerpo y escribe un epitafio (vv. 33-40). Este debe recordar que las cenizas de Fileno conservan aún su amor y pedir al caminante que no pise su sepultura; escritas estas palabras para prevención de otros amantes, deben inspirar envidia y no lástima, pues la hermosura de Lisi compensa el hecho de que haya causado su muerte (vv. 41-48).²⁰⁷

En el caso del poema en italiano se trata de una égloga, publicada en Venecia en 1502 y a raíz de la cual se pintaron importantes tabletas en los años siguientes por mano de ilustres aristas, como por ejemplo Andrea Previtali, de la escuela de Bellini, así que se puede deducir cierto éxito y recepción favorable por parte del público y de los intelectuales contemporáneos. Como apuntado por Pérez Priego, quien señala también que el texto en cuestión fue fuente de inspiración para Encina, se trata de «una égloga muy característica del género, de inspiración clasicista y de tema amoroso, en tercetos y de corta extensión»²⁰⁸, llegando de hecho a 151 versos²⁰⁹. En este caso, Pérez Priego describe de esta manera el argumento de la composición:

El pastor Tirsi pregunta a su amigo Damón la causa de su llanto y aflicción, pero éste quiere sufrirla en soledad y le ruega que nada pregunte. Tirsi, ante la actitud de su amigo, decide marcharse a cuidar el rebaño. Cuando Damón queda solo, invoca decidido a la muerte, ya que Amarilis no ha querido dar oídos a sus requiebros y galanteos. Se clava un puñal en el pecho y, mientras agoniza, se despide de su rebaño que queda ahora sin pastor y, con el último aliento, perdona todavía la crueldad de Amarilis. Tirsi regresa conturbado y contempla a Damón tendido en el suelo sobre un charco de sangre con un puñal clavado en el corazón. Lloro amargamente su muerte y se lamenta por no haber permanecido a su lado. Luego,

²⁰⁷ Quevedo, 2013, 216.

²⁰⁸ Encina 2008, 82.

²⁰⁹ En su análisis, Pérez Priego señala equivocándose que se trata de 251 versos (2008, 82), pero no constan versiones tan largas de esta composición.

cuidadosamente, prepara el cuerpo para darle sepultura y compone un epitafio para la tumba.²¹⁰

El primer parecido que salta a la vista, si tomamos como punto de partida de este análisis el poema 510 según la numeración de Blecua, es la ubicación de la escena, que se desarrolla en un bosque que ha perdido todas sus connotaciones bucólicas: en Quevedo, los árboles son sombríos, los ruidos ya no cantan alegremente y por eso reina el silencio, los ríos son turbios, el prado está seco y los colores de la naturaleza reflejan ese luto que está viviendo el protagonista del texto. Más adelante, el poeta nombra dos árboles de manera concreta: se trata del mirto y del pino. En Tebaldeo la descripción es menos detallada, pero las características generales son las mismas: «un ombroso e folto bosco» (v. 14), «fra spini e sterpi in loco oscuro e fosco» (v. 18), «non è nel bosco più persona / ma solo ocelli e animali silvaggi» (vv. 52-53), «perchè sol ti lassi in questa obscura / selva» (vv. 121-122), mientras que cuando Tirse lamenta la pérdida del amigo afirma que «mai più non ti vedrò per questi monti / pascer le tenere herbe, e al tempo estivo / scacciar la sete a questi fonti freschi» (vv. 82-84), subrayando la contraposición entre un antes, que veía a Damón merodear por estos lugares, y un ahora, que en cambio queda vacío y poblado sólo por pájaros y fieras. El mismo Tirse se dirige a los animales salvajes y a los árboles, en particular a abetos y hayas, para que escondan sus sufrimientos²¹¹. También Quevedo se dirige a dos tipos de plantas, esta vez son un mirto y un pino, como ya he subrayado²¹². De alguna manera se podría afirmar que, en la reelaboración española, la naturaleza expresa de manera más dura y evidente todo el sufrimiento del amante, aunque en Tebaldeo podemos detectar cierta indiferencia a los tristes sucesos que se desarrollan en ella. De todas formas, en ambos poemas se sigue la tradición bucólica, en la cual la naturaleza demostraba cierta solidaridad con el estado de ánimo del amante, adelantando en la descripción la muerte, imaginada o real, del amante.

Dejando de un lado la parte escenográfica, ambos protagonistas utilizan un instrumento musical para cantar los lamentos relativos a los sufrimientos. Quevedo elige una lira para cantar el Amor tirano y además

²¹⁰ Pérez Priego 2008, 82.

²¹¹ «Hor che non è nel bosco più persona / ma solo ocelli e animali silvaggi / potrò sfogar la pena che mi sprona, / pregovi fiere, e voi abeti e faggi, / che per voi non se sapia li miei stenti» (vv. 52-56).

²¹² «También tu tronco, oh mirto, secara, / si en ti, como en mi pecho, ardiera el Ciego, / pues si os mirara Lisi, es evidente que ardieras, / oh mirto» (vv. 29-32); «Quédate a Dios, pendiente de ese pino, / lira donde canté Amor tirano» (vv. 33-34).

anuncia ofrecérsela como premio a quien entierre el cuerpo, mientras que Tebaldeo utiliza un instrumento parecido, pero de tamaño mayor, es decir, la cetra, que deja quebrada en una piedra porque no fue capaz de mover los sentimientos de la amada²¹³. En los diferentes desenlaces, y si consideramos la actitud y la razón por la cual Tirsi se desprende de la cetra, podríamos arriesgarnos a considerar que Quevedo no la destruye porque, quizás, siente que ha logrado su intento, aunque solamente de manera platónica.

Un aspecto interesante es la mención a la divinidad. En el caso de Quevedo, se trata en la mayoría de los casos de un Dios, interpelado de manera genérica y que aparece mencionado tres veces, mientras que hay sólo una mención a un dios pagano, es decir Cupido, que aquí aparece como «el Ciego» por antonomasia; en cambio, el poeta ferrarés se dirige solamente dioses paganos, tratándose de una historia que se desarrolla en un tiempo precristiano, y son Adón y Febo, al cual habla en cuanto personificación del sol, «che qui sei coi toi raggi, / piacciave di cessar alquanto venti / che non si spargan fuor queste parole» (vv. 57-59).

Llegamos así a la parte final de ambas composiciones. Tanto Quevedo como Tebaldeo transcriben un epitafio. Esta práctica no es ninguna novedad, sino que es típico de la poesía bucólica y se enmarca en el modelo pastoril a partir de la Bucólica V de Virgilio. Además, si consideramos que el idilio se encuentra como cierre del conjunto de poemas dedicados a Lisi, esto adquiere un valor testamentario, como subrayado por Candelas²¹⁴. El mismo investigador detalla además que aquí se encuentran los matices de la biografía de Fileno, y el mismo quiere que «su vida pueda servir de desengaño para otros amantes, sin esperar demasiada fortuna»²¹⁵, como a menudo pasa en los sonetos amorosos de Quevedo. Algo parecido se encuentra en la égloga, donde Tirse hace un pequeño resumen de los acontecimientos relativos a la muerte de Damón, pero arrojando dudas sobre las causas de su fallecimiento, sin mención alguna a los sufrimientos amorosos, aunque queda como la causa más probable: «Damon qui giace primo in tocchar cetra, / Tirse morto trovollo, e per suo honore / gli diese sepulchro, di sua morte tetra / la cagion non si sa se non fu amore» (vv. 148-151). Aquí no hay ningún tipo de legado moral o tampoco de lección de vida, sino que es un canto de sufrimiento por parte del amigo que no ha sabido o podido llegar a tiempo para prevenir este trágico desenlace. Sin

²¹³ «E tu mia cetra sopra questo sasso / spezata rimarrai, poi chel tuo suono / mai non mosse colei per cui son lasso / ohimè ch'io non so più dove mi sono / le tenebre son gionte inanti fera» (vv. 88-91).

²¹⁴ Candelas 2007, 92.

²¹⁵ Candelas 2007, 92.

embargo, en ambos casos el protagonista quiere que quede constancia de lo vivido y por eso deciden grabarlo en la piedra fría. El mármol aparece como elemento en los dos poemas: el mármol frío recibe los golpes que inscriben el epitafio en Quevedo, mientras que el mármol blanco recibe el cuerpo inerme de Damón.

Es necesaria una última consideración sobre la manera en que se refiere el discurso relativo a los acontecimientos de los dos hombres que sufren por un amor no correspondido. El caso de Quevedo es llamativo, porque se refiere a sí mismo en tercera persona, además de nombrar por primera vez a Fileno en la última composición del *canzoniere* quevediano²¹⁶. Aquí se alternan primera y tercera persona, llegando a verse a sí mismo muerto, deseando además ser un ejemplo de desengaño para todos aquellos que sufren por la indiferencia de la amada. Esto podría ser un desarrollo de la égloga 2 de Tebaldeo, como si el protagonista fuese a la vez el amante desengañado y el amigo que no ha tenido y que habría querido tener, un Tirse que logra salvarle de la muerte casi segura y que compone ese epitafio para salvar a más desafortunados.

El análisis realizado evidencia que existe una influencia preponderante de los motivos de la poética de Torquato Tasso más que los de su padre Bernardo, aunque ambos se encuentran presentes en la lírica quevediana. Sin embargo, como ya ha sido subrayado en lo que atañe a la influencia de otros literatos, Quevedo tiende siempre a una amplificación de las imágenes, rasgo específico de su personalidad literaria desbordante, que siempre necesita más adjetivos, más términos de comparación, más imágenes, más metáforas, etc. Podemos considerar cercanos estos dos poetas en la consideración filosófica del amor, como se sugería al comienzo, contrariamente a lo que pasa con la imitación poética de Luigi Grotto. Siguiendo la corriente neoplatónica y *pospetrarquista*, cantan una dama cruel que deja solo al amante, afrontando solo su dolor y la ausencia de la amada, dentro de una concepción del amor como una fuerza poderosa, que mueve todo, hasta los planetas, pero frente a la cual el hombre se encuentra desarmado, intentando controlarle y controlar a la naturaleza, pero sin resultados. Tampoco puede controlar la imagen misma de la dama, que no se puede retratar y que ni él puede retener en su mente de manera fiel. Por todo esto, nos encontramos frente a una consideración negativa del sentimiento amoroso, donde lo que queda ya no es la esperanza, sino la soledad y el dolor. Podemos así estar de acuerdo con Bertini, el cual afirmó que «nel momento cruciale per la Spagna, in cui si va spegnendo il Rinascimento

²¹⁶ Mizzi 2008, 150.

per dischiudersi il Barocco, il Tasso ha efficacemente operato sulla sensibilità e fantasia di innumerevoli spiriti del mondo dell'arte e del pensiero spagnolo»²¹⁷.

Por otra parte, si pasamos a considerar la presencia de temas e imágenes marinistas en la poética de Quevedo, podemos afirmar que los dos autores se encuentran en un lugar muy cercano con respecto a la recreación de la tradición petrarquista, en particular en un momento de ruptura de la representación femenina y de la relación amorosa. De hecho, la mujer deja de ser la *donna angelicata* para pasar a estar retratada como una víbora, que a la vez puede dañar y curar al amante con su veneno. A ello se suman las composiciones que describen el ruiseñor y que demuestran que Quevedo tuvo en cuenta la producción del napolitano, sin añadir muchos cambios, como pasa en cambio con los Tasso, Groto y Petrarca. De todas formas, no tiene reparo en cambiar el tono de un poema y de un filón poético entero si necesita expresar ideas e imágenes diferentes, como en el caso del «Himnos a las estrellas», que le sirvió como cauce para experimentar su grandeza poética y, a la vez, amplificar, esta vez sí, «dos de los elementos elocutivos más relevantes del poema de Marino: el discurso hímnico y el amoroso»²¹⁸.

²¹⁷ Bertini 1957, 651.

²¹⁸ Cacho Casal 2013, 650.

6.

LA REELABORACIÓN DEL MITO DE ORLANDO

La edad barroca, tanto desde el punto de vista literario como del histórico-político, coincidió con el fin de la edad épica de los caballeros y paladines. La obra más representativa de este cambio es sin duda *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, que describe y satiriza ese mundo típico de otra época, que ya estaba llegando a su final. De la misma manera, el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado* de Quevedo se inserta en este filón de literatura que rebaja el mundo caballeresco. Asimismo, este texto sirve como ejemplificación de los más ilustres autores italianos que compusieron obras dentro del marco del poema épico o que, simplemente, contaron las gestas del caballero Orlando. El título de Quevedo indica el propósito de asociar la materia heroica a las locuras del protagonista, parodiando de esta manera los poemas caballerescos italianos, en particular el más importante de todo el Siglo de Oro, el *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto. Al mismo tiempo, el título encierra también una clara alusión al *Orlando innamorato* de Matteo Maria Boiardo. En este capítulo, tras haber delineado brevemente la parábola tanto del género épico como del heroicómico, estudiaré las influencias y reelaboraciones de las fuentes italianas en la obra quevediana en cuestión.

El *Orlando innamorato* de Boiardo gozó de mucho éxito en España, y por esta razón no sorprende que Quevedo lo hubiese recreado cómicamente¹. De modo indirecto contribuyó a su difusión el *Espejo de caballerías* (1526)² de Pedro López de Santa Catalina, por tratarse del primer intento

¹ Sobre las adaptaciones del *Orlando innamorato* en la literatura española, ver Gómez-Montero (1992, 61-93). En cambio, para profundizar sobre el desarrollo de la épica clásica y de la épica burlesca, así como de la influencia de la épica italiana en general, ver Chevalier 1966, Franceschetti 1975, Gómez-Montero 1992, Boaglio 2001, Mantella 2001, Sarnelli 2001, Dionisotti 2003, Cacho Casal 2011 y 2012b.

² Como sugiere el título, se trata de una serie de libros de tema caballeresco. Pertenecen al ciclo carolingio y consta de tres partes. La primera, la que nombramos, se trata de una traducción libre del *Orlando innamorato* de Boiardo, mientras que el segundo,

de adaptar en prosa el poema italiano. Este mismo autor tradujo también la segunda parte en 1533, en tanto que Pedro de Espinosa hizo lo propio con el tercero. Finalmente, en 1586 apareció en Medina la edición completa en tres partes, a cargo de Francisco del Canto. Este poema había llegado a tener tanto éxito que en 1555 Nicolás Espinos escribió una *Segunda parte de Orlando*, con la intención de «retomar el escenario original y establecer la genealogía gloriosa para el conde de Oliva»³. Estas versiones españolas tenían tres rasgos peculiares: la materia ficticia de las aventuras de Orlando, la ficción del romancero español y la noción de verdad histórica o “fecho”.

Desde el punto de vista textual, el poema quevediano no propicia discusiones de naturaleza ecdótica porque sólo se conoce un ejemplar, el editado en 1670. Se cree que su composición data de un momento posterior a 1635, fecha de *Tribunal de la Justa Venganza*, invectiva a la que respondió Quevedo en las octavas iniciales de su *Poema heroico*⁴. No se conoce ningún manuscrito ni hay noticias de una posible transmisión indirecta. Todo parece indicar que este interesante poema fue desconocido en vida del autor y que lo salvó del olvido un hallazgo de última hora por parte del sobrino de Quevedo. El poema está inacabado (igual que su modelo) y parece presentar dos lagunas en los versos 344 y 664 del primer canto⁵.

No será impertinente una sencilla sinopsis de este extenso y complejo texto. En el primer canto⁶, el autor cuenta los preparativos de la fiesta de Carlomagno, en el curso de la cual irrumpen Angélica y su hermano bajo falso nombre, quien reta al emperador a llevarse a la princesa o a ser esclavo de Argalía. El mago Malgesí descubre la verdadera identidad de este, pero cae en poder de Angélica. En el segundo libro se sortea el orden de actuación de los paladines para batirse en duelo con Argalía. Astolfo y Farragut, dos gigantes, luchan contra los dos embusteros, logrando hacerles escapar, tras lo cual Orlando decide salir en busca de la princesa. El tercer canto,

siempre de Pedro López de Santa Catalina, mezcla materias de varias obras italianas. El tercer libro, por Pedro de Reinoso, es en cambio totalmente original.

³ Lombó 2016, 20.

⁴ Para profundizar en el asunto, véanse Mérimée 1886, 406-407; Crosby 1967, 139; González Ollé 1993, 292.

⁵ Lombó (2016, 139) explica a qué se refieren las lagunas. Por lo que concierne a la primera, nos encontramos durante el altercado entre el rey Balugante y Reinaldo de Montalbán, con la mediación de don Hez. Posiblemente sufrió una censura, dado que Balugante representa «la alegoría política del cuñado de Felipe IV, es decir, el cristianísimo rey de Francia Luis XIII». En cambio, la segunda laguna de Quevedo se refiere al «conjuro demoníaco por parte de Malgesí» (2016, 171), que a su vez contiene la profecía de la derrota de Roncesvalles.

⁶ Sobre la composición del primer canto, ver González Miranda 2002.

que contiene una sola octava, describe el amanecer en el momento en que se desata la primera locura de Orlando⁷.

Los críticos y lectores han expuesto valoraciones divergentes sobre el poema. Luzán lo comentó en su *Poética*⁸ como ejemplo de poesía jocosa, equiparándolo a Berni y Pedro del Campo, destacando sus diferencias con respecto a la *Gatomaquia* de Lope o a la *Mosquea* de José de Villaviciosa, mientras que fray Juan José Delgado cita el personaje de Galalón en *Historia general sacro-profana de Filipinas* (1754) como punto de comparación para describir la manera de comer de los habitantes de aquellas islas⁹. Desfavorable fue la opinión de Ticknor, que criticó la excesiva caricaturización, la indecencia de algunos pasajes, el uso de voces plebeyas, la obscuridad y la extravagancia. Además, según el mismo estudioso, «it should have had more leisure and less anxious mind»¹⁰. En cambio, Merimée puso el *Poema de Orlando* al mismo nivel que *Gatomaquia* y *Mosquea*, subrayando que contiene «extravagances très difficiles à trouver dans les poèmes héroi-comiques de l'Italie»¹¹. Para Claudio Guillén, el objetivo de Quevedo es recuperar «los disparates de Boiardo escribiendo y del poema épico moderno en general»¹², mientras que Alarcos quiso resaltar los «cambios de registro por el fuerte sentimiento antitético del poeta»¹³, en particular

⁷ Según Candelas, el poema contiene una trama que «se simplifica para favorecer la proliferación de descripciones, los diálogos o los discursos que detienen el avance de la acción y proporcionan el juego conceptista» (2007, 270).

⁸ «Otro principio de nuestra risa, y otra como rama y especie de estilo jocoso, es la desproporción, la desconformidad y desigualdad del asunto respecto de las palabras y de los modos; o al contrario de las palabras y de los modos respecto del asunto: y por este medio viene a ser apreciable en lo burlesco, lo que en lo serio sería muy reprehensible. Lo primero sucede cuando se hacen asunto y objeto principal de un poema los irracionales más viles y ridículos, o también hombres bajos y despreciables por su estado o sus calidades, atribuyendo a unos y otros características, acciones o dichos de hombres sabios, o de héroes, y personas de gran calidad. De la primera especie son los apólogos, fábulas esópicas, a las cuales, mirando a la utilidad, debe darse la primacía; y la *Batrachomyomachia*, o guerra entre las ranas y los ratones, celebre poema de Homero, a cuya imitación se han escrito después con extremada gracia la *Gatomaquia* de Burgillos, la *Mosquea* de Villaviciosa y en Italia la *Secchia rapita* de Tassoni. De la segunda son el *Orlando* del Berni, cuyas huellas quiso seguir nuestro don Francisco de Quevedo con su *Orlando*, poema que dejó solamente empezado, con harto sentimiento de las Musas; y *La Proserpina*, que con nombre de don Pedro Silvestre dio a luz don Pedro del Campo en Madrid año 1721» (cap. XX, parte II).

⁹ «Y que coman tanto como el Galalón de Quevedo, no es de admirar, cuando hay comida; pues se desquitan cuando bogan, como dice bien su paternidad, de cuando les falta» (Delgado 1892, 315).

¹⁰ Ticknor 1894, 244.

¹¹ Mérimée 1886, 405-406.

¹² Guillén 1998, 242.

¹³ Alarcos 1946, 57.

tratando temas en perspectivas opuestas y estilos opuestos. Dámaso Alonso, en cambio, subraya la visión nihilista del mundo caballeresco y el rechazo del idealismo a él asociado¹⁴, mientras que para Iffland el texto contiene un deseo de volver a la época más sencilla de la nobleza guerrera, con un esfuerzo por parte de Quevedo para reducir lo que encuentra en su fuente boiardesca¹⁵. Finalmente, según Chevalier, Quevedo lleva a cabo una «impitoyable caricature de l'universe romanesque imaginé par Boiardo»¹⁶, señalando al mismo tiempo que el *Orlando furioso* ya estaba pasando de moda. De hecho, en la primera mitad del siglo XVII, la influencia disminuye ante la imitación tanto de la *Eneida* como de la *Jerusalén liberada*. Por esta razón, los autores se limitan a recrear los temas que derivan de las obras de los primeros imitadores españoles del Ariosto.

Además del poema de Boiardo, hay que tomar en consideración otros dos textos cuyo eje narrativo consiste en el enamoramiento de héroes carolingios: el *Innamoramento di Carlo* (1481) y el *Innamoramento di Galvano* (1494-1497). Este elemento sentimental se presenta tanto en Quevedo como en Boiardo como una suerte de oxímoron psicológico y narrativo. De hecho, Orlando sale de la escena épica literaria abandonando el ámbito bélico y entrando en el espacio bretón de las pruebas mágico-maravillosas, cuya superación no requiere sino una escrupulosa ejecución de los mecanismos del *ludus* cortés. Este dato tiene implicaciones narrativas en la medida en que Orlando pierde protagonismo¹⁷, cediéndolo en buena medida a otros personajes, como los cuatro gigantes y Angélica, dato ya señalado por Cacho Casal¹⁸. González Miranda afirma que «Angélica es el principal personaje del *Poema*, dado que es el origen y el fin de “las necedades y locuras” de Orlando y de las del conjunto de los paladines y móvil de gran parte de las aventuras narradas en la obra»¹⁹. El paisaje mismo está acompañado por auxilios, ayudantes y asistentes de vario tipo²⁰. En consecuencia, el tiempo narrativo queda suspendido y se hace abstracto, en una suerte de atemporalidad de la aventura.

¹⁴ Alonso 1976, 542.

¹⁵ Iffland 1982, 172.

¹⁶ Chevalier 1966, 396.

¹⁷ González Miranda subraya que en el caso de la presencia de Orlando dentro del texto, Quevedo actúa una reducción de contenido, contrariamente al resto de la obra, donde en cambio se nota una tendencia a la *amplificatio* (2012a, 419).

¹⁸ Cacho Casal 2012b, 301.

¹⁹ González Miranda 2017, 223.

²⁰ Sabor de Cortázar hace notar que en la mayoría de los textos poéticos de Quevedo el paisaje es casi ausente, mientras que en el *Poema heroico* está presente en forma convencional y con rasgos de modernidad a la vez (1987, 114). Un ejemplo de esta característica es el v. 81 del canto II: «Anhela fuego, cuando nieve vierte».

Con la estrofa octava, Quevedo empieza la burla dell'*Orlando innamorato* hasta la estrofa 58 a través de una *amplificatio* de las líneas correspondientes de la fuente italiana: Turpín ocultó los hechos (I, vv. 17-18) y por esta razón el español lo maldice (I, vv. 73-80). En la octava anterior, el poeta afirma «que no es misa lo que digo» (I, v. 65) recordando así el epíteto de Turpín de «prete poltrone» (I, ii, v. 1) de *L'Orlandino*, cuyo autor afirma además que «squinterno il vangelo alla gente» (I, ii, v. 2). Se empieza a contar la historia, guardando los trazos esenciales, pero modificando burlescamente la figura:

Un poderoso príncipe reinaba,
de grande tarazón del mundo dueño,
donde la India empieza, y donde acaba
la murria el sol y la Tricara el ceño.
Gradaso, el rey que digo, se llamaba;
rey que tiene más cara que un barreño,
y juega (ved qué fuerza tan ignota)
con peñascos de plomo a la pelota.

(I, vv. 89-96)

La vera istoria di Turpin ragiona
che regnava in terra d'oriente,
di là da l'India, un gran re di corona,
di stato e di ricchezze sì potente
e sì gagliardo della sua persona,
che tutto il mondo stimava niente:
Gradasso nome avea quello ammirante,
che ha cor di drago e membra di gigante.

(I, i, 4)

El personaje de Gradaso es una invención boiardesca y su nombre pasará a designar por antonomasia el arrogante y jactancioso. Este término ya había pasado al español, si consideramos las hipérbolas y los juegos de palabras en el texto español: como subraya Malfatti, «el gran tamaño de los miembros del gigante y su corazón despiadado son expresados por su enorme cara y por el detalle de que acostumbra a jugar a la pelota con peñascos de plomo»²⁶, como en la descripción de Fracassus por Folengo²⁷. Además, la referencia al Oriente le sirve al poeta para desarrollar imágenes de la naturaleza, describiendo la India como aquella tierra donde el sol y la luna, al nacer, despliegan en su sonrisa sus rostros fruncidos. La mítica espada Durindana²⁸ está descrita de la misma manera por Quevedo y Folengo, quienes asocian la vaina a la corteza de un árbol²⁹.

Las hipérbolas vuelven en la descripción del ejército que acompaña a Orlando contra Carlo Magno: de los 150.000 de Boiardo pasamos a los

²⁶ Malfatti 1964, 26-27.

²⁷ «Grossilitate staro maior sibi testa dabatur» (IV, v. 56).

²⁸ González Miranda indica que en *Erato* «Amarilis es denominada con el nombre de la espada de Orlando, Durandarte (también Durindana o Durindal), pues así como muchos caballeros perdieron la vida en los filos de esta espada, el amante entrega su vida a una amada, Amarilis, cuyo desdén afianza su amor: “para todos Durandarte” (v. 24)» (2012b, 81).

²⁹ Baldus afirma que «Tali corripuit spadam de cortice fodri» (V, v. 212), mientras que en Quevedo se lee «y a Durindana en un escuerzo de oro» (I, v. 106).

más de 800.000 de Quevedo, pero en ambos casos se subraya la fe católica de los que van a combatir. Luego la escena se traslada a Francia, donde se ha organizado una justa durante el periodo de Pascua. Aquí Boiardo simplemente afirma que «era in Parigi una gente infinita» (I, i, 9), mientras Folengo se refiere a la multitud como «canaia» y, sobre todo, se admira de que tanta gente así pudiera encontrarse en aquel lugar³⁰, tal como ocurre en el *Poema* de Quevedo³¹. Después de la *amplificatio* del texto español, donde se describen las peculiaridades regionales de los mismos (I, vv. 153-184)³², se describe al rey Grandonio con «cara de serpiente» (I, v. 185), epíteto utilizado por Boiardo, así como en el caso de Ferragut, del rey Balugante, de Serpentina y de Isolier, siempre con las mismas referencias del *Orlando innamorato*, aunque añadiendo elementos a sus descripciones.

Se llega así al día de la justa, y Quevedo empieza a describir detalladamente el banquete, dejando rienda suelta a su creación poética. En las fuentes no se encuentra nada parecido por invención y conceptismo, pero en la octava 31 Quevedo describe los mismos platos de oro y también hace referencia a los brindis del emperador³³. Las mismas imágenes realistas se encuentran en el *Baldus*: «chioccant labra simul grasso stillantia brodo» (VIII, v. 674) fue traducido por Quevedo con «los chasquidos del sorbo y los bocados» (I, v. 272). De la misma manera, «los tragos que se asomaban al gollete» (I, v. 355) ya había sido poetizado por Folengo como «post epulas grassas, quibus usque ad guttura plenae / stant panzae...» (vv. 487-488). La descripción de Reinaldos, por otra parte, podría haberse inspirado en la de Tognazzo del *Baldus*:

Reinaldos, que, por falta de botones,
prende con alfileres la ropilla,
cerniendo el cuerpo en pueros desgarrones,
el sombrero con mugre, sin toquilla;
a quien, por entrepiernas, los calzones
permiten descubrir muslo y rodilla,

Usat, ut usatur calzas calzare brazola,
hasque satis bastat stringhis stringare
duabus,
interdumque scoprit vento boffante
culattas.
(IV, vv. 253-255)

³⁰ «Numquam tanta potest mundo simul ese canaia, / quanta baronum tenuit gens clara Parisum» (I, vv. 140-141).

³¹ «¡Fue cosa tan extraña que en París cupiese / tanta canalla y tanta picardía!» (I, vv. 141-142).

³² Poggi subraya que, a través de la descripción de las características regionales, se está resaltando el «marco de la contemporaneidad» (2017, 207).

³³ Quevedo describe que «hubo sin cuenta cangilones de oro, / tinajas de cristal y balsopetos / de vidrio, en que bebiese el bando moro» (vv. 241-243), mientras que en Boiardo leemos: «ed ecco piatti grandissimi d'oro, / coperti di finissima vivanda; / cope di smalto, con sotil lavoro, / lo imperatore a ciascun baron manda» (I, i, 19).

dejándola lugar por donde salgo
(requiebro de los putos) a la nalga.

(I, vv. 289-296)

Quevedo subraya la pobreza de las raídas vestimentas del caballero, destacando los calzones que dejan descubierta la parte trasera, insinuando prostitución y sodomía. De la misma manera, Folengo subraya que su personaje lleva solamente pantalones rotos y para abrocharlos utiliza un par de cordones, así que cuando sopla el viento se queda medio desnudo, mostrando las nalgas.

Finalmente, en medio del banquete, se asoma Angélica, descrita por Boiardo y Quevedo con imágenes similares, relacionadas con el amanecer y la luz, esplendor que realza el asombro que experimentan las otras damas en la sala a la vista de su hermosura:

Empezó a chorrear amaneceres,
y prólogos de luz, que el cielo dora;
en doña Alda ajustó los alfileres
ver un flujo de sol tan a deshora;
Las que tienen mejores pareceres,
a cintarazos de la nueva aurora,
con arrepentimiento de tocados,
parecieron un coro de letrados.

(I, vv. 433-440)

Però che in capo della sala bella
quattro giganti grandissimi e fieri
intrarno, e lor nel mezzo una donzella,
che era seguita da un sol cavalliere.
Essa sembrava matutina stella
e giglio d'orto e rosa de verzieri:
in somma, a dir di lei la veritate,
non fu veduta mai tanta beltate.

(I, i, 21)

Otro parecido sustancial se puede encontrar en la reacción de los participantes al banquete ante la belleza de Angélica³⁴, pasaje cuya fuente podría estar en la *Gerusalemme liberata*:

Las que tienen mejores pareceres,
a cintarazos de la nueva aurora,
con arrepentimiento de tocados,
parecieron un coro de tocados.

Clarice enderezó con prisa el moño;
rizó los aladares Galeana;
afilóse Armelina de Madroño
Contra el rubí, que teme la mañana.

(I, vv. 437-444)

A l'apparir de la beltà novella
nasce un bisbiglio e 'l guardo ognun
v'intende,
sí come là dove cometa o stella,
non piú vista di giorno, in ciel risplende;
e traggon tutti per veder chi sia
sí bella peregrina, e chi l'invia.

(IV, xxviii)

La hermosura de Angélica también se compara a la luz que atrae a las mariposas, tal como había escrito Tasso³⁵ y, aunque no es una imagen novedosa,

³⁴ González Miranda (2012a, 423) subraya que, de todas formas, «la preocupación de las cortesanas carolingias por retorcar su figura dista mucho de los más enconados ataques quevedianos contra las mujeres coquetas».

³⁵ Tasso dice que es «como al lume la farfalla» (IV, xxxiv), y en el *Poema heroico* se lee «almas y corazones previnieron / para ser mariposas en sus tornos» (I, vv. 451-452).

no se encuentra en ninguna de las otras fuentes del texto español. En cuanto a la descripción de la maga, se pueden encontrar más parecidos con la *Gerusalemme liberata*:

Pasa con movimientos desiguales,
ya mirando de burlas, ya de veras;
ahorrando tal vez para abrasarlos,
con dejar que la miran, el mirarlos.

Con triste y estudiada hipocresía,
de sus dos llamas exprimió rocío,
que en los asomos lágrimas mentía:
tal es de invencionero su albedrío;
por otra parte, el llanto se reía,
obediente al hermoso desvarío;
dulce veneno lleva el rebozo:
disculpa al viejo y ocasión al mozo.

Por todos se reparte sediciosa,
con turbación alevy hazañera;
va, cuanto más humilde, belicosa;
huye la furia y el temor espera;
y, con simplicidad facinorosa,
usurpando vergüenza forastera,
mezclando reverencias con desmayos,
en la tierra prostró cielos y rayos.
(I, vv. 477-496)

Or tien pudica il guardo in sé raccolto;
or lo rivolge cupido e vagante.
La sferza in quegli, il freno adopra in questi,
come lor vede in amar lenti o presti.

Se scorge alcun che dal suo amor ritiri
l'alma, e i pensier per diffidenza affrene;
gli apre un benigno riso, e in dolci giri
volge le luci in lui liete e serene:
e così i pigri e timidi desiri
sprona, ed affida la dubbiosa spene:
ed infiammando le amorse voglie,
sgombra quel gel che la paura accoglie.

Ad altri poi, ch'audace il segno varca,
scorto da cieco e temerario duce,
de' cari detti, e de' begli occhj è parca,
e in lui timore e riverenza induce

[...]

Stassi talvolta ella in disparte alquanto,
e 'l volto e gli atti suoi compone e finge
quasi dogliosa; e infin su gli occhj il piante
tragge sovente, e poi dentro il respinge.
E con quest'arti a lagrimar intanto
seco mill'alme semplicette astringe;
e in fuoco di pietà strali d'amore
tempra, onde pera a sì fort'arme il core.

Poi, siccome ella a quei pensier s'invole,
e novella speranza in lei si deste,
ver gli amanti il piè drizza, e le parole,
e di gioja la fronte adorna e veste:
e lampeggiar fa quasi un doppio Sole,
il chiaro sguardo, e 'l bel riso celeste
su le nebbie del duolo oscure e folte,
ch'avea lor prima intorno al petto accolte.
(IV, lxxxvii-xci).

La fuente italiana describe con más minuciosidad la figura y la actitud de la bella doncella, pero se pueden encontrar los mismos rasgos: su mirada vaga por la sala y, cuando ve que alguien no le hace caso, sonrío, del mismo modo que finge el llanto como arma contra quien le resiste, siendo para

Quevedo una muestra de hipocresía. Pero ella se siente así, «a llantos destinada» (I, v. 522), como Arminda afirma que «al duol sol viva» (*Gerus.*, IV, xxxvi, v. 284).

En varios pasajes, Quevedo cambia el estilo directo de Boiardo por el indirecto³⁶, pero en otros mantiene el mismo tipo de discurso, en particular cuando Orlando empieza a hablar tras haber visto por primera vez a su amada. En las palabras del texto español se nota cierto parecido con las del conde de Scandiano:

Mi hermano, a quien enciende ardor de dar a conocer su valentía, viene a tu corte, emperador famoso, a tomar buena parte desde día: al moro y al cristiano belicoso que de justar con él tendrá osadía, señala campo en el Padrón del Pino, junto al sepulcro de Merlín divino.	glorioso Per tanto ha il mio fratel deliberato, per sua virtute quivi dimostrare, dove il fior de' baroni è radunato, ad uno ad uno per giostra contrastare: o voglia esser pagano o battizzato, fuor de la terra lo venga a trovare, nel verde prato alla Fonte del Pino, dove se dice al Petron di Merlino.
(I, vv. 545-552)	(I, i, 27)

La imitación sigue en las octavas sucesivas, combinando versos e insertando varios elementos:

Mas ha de ser con tales condiciones, aprobadas por todos una a una, que, en perdiendo la silla y los arzones, quien los perdió no pruebe más fortuna; el que cayere quedará en prisiones, sin poder alegar excusa alguna, y el que a mi hermano derribare en tierra me ganará por premio de la guerra.	Ma fia questo con tal condizione (colui l'ascolti che si vol provare): ciascuno che sia abbattutto de lo arcone, non possa in altra forma repugnare, e senza più cotesta sia pregione; ma chi potesse Uberto scavalcare, colui guadagni la persona mia: esso andrà con i suoi giganti via.
(I, vv. 553-564)	(I, i, 28)

Hacer podrá mi hermano libremente
Su camino, si alguno le venciere,
con sus cuatro gigantes y la gente
que en su cartel y pabellón tuviere.

(I, vv. 553-564)

También la descripción del duque Naímo coincide en las mismas metáforas relacionadas con la vejez:

Naímo, aunque tenía quebrantada del largo paso de la edad la vida,	Ma il duca Naimo, ch'è canuto e bianco, non avea già de lui men pena al core,
---	--

³⁶ Con respecto a este cambio, Poggi subraya que «Quevedo abandona el modelo de narración oral proporcionado por Boiardo a favor del literario y metaliterario de Tasso» (2017, 216).

sintió la sangre anciana recordada
de la ferviente juventud perdida.

(I, vv. 649-652)

anci tremava sbigotito e stanco,
avendo perso in volto ogni colore.

(I, i, 32)

Aquí Boiardo se centra en la descripción física del noble, con una atención al pelo blanco y a la tez pálida del rostro, así como su inclinación a temblar por cansancio y sorpresa, mientras que Quevedo prefiere subrayar que, a pesar de su vejez, sigue recordando su juventud llena de fuerza y de pasiones, como si el tiempo no hubiese pasado, dando un toque más psicológico y casi sentimental a los versos. Por esta razón, a continuación, él hace ademán de empuñar su espada, sin darse cuenta de que ni siquiera la llevaba consigo, olvido del que se arrepiente a continuación³⁷.

Las dos octavas siguientes presentan parecidos con las estrofas 28 y 37 del primer canto del primer libro del *Orlando innamorato*:

No bien la reina de Catay famosa
había dejado el gran palacio, cuando
Malgesí, con la lengua venenosa,
todo el infierno está claviculando:
todo demonichuco y diabliposa
en torno de su libro está volando;
hasta los cachidiablos llamó a gritos,
con todo el arrabal de los precitos.

De ver tan prodigioso desconcierto
en su librito, a cántaros lloraba;
a Carlos vio despedazados y muerto,
la corte sola, y a París esclava;
fue por los demonios descubierto
que la falsa doncella que lloraba
es del rey Galafrón hija heredera;
como el padre, maldita y embustera.

(I, vv. 657-672)

Non era ancora della citade uscita,
che Malgise prese il suo quaderno:
per saper questa cosa ben compita
quattro demonii trasse dello inferno.
Oh quanto fu sua mente sbigotita!
Quanto turbosse, Iddio del celo eterno!
Poi che cognobbe quasi alla scoperta
Re Carlo morto e sua corte deserta.

Però che quella che ha tanta beltade,
era figliola del re Galifrone,
piena de inganni e de ogni falsitade,
e sapea tutte le incantazioni.
Era venuta alle nostre contrade,
ché mandata l'avea quel mal vecchione
col figliol suo, ch'avea nome Argalia,
e non Uberto, come ella decia.

En los versos transcritos se pueden notar pequeños cambios que conciernen a la ambientación de la historia. Así, Quevedo afirma que la reina de Catay deja el palacio, y no la ciudad, como en cambio afirma Boiardo, quizás subrayando la configuración arquitectónica antigua de los castillos, que se presentaban como ciudadelas, pero que en la arquitectura barroca ya se habían transformado en simples residencias de nobles. Además, González Miranda afirma que «esta anagnórisis centra la inquina

³⁷ «Fue a requerir, con la pasión la espada: / ni se acordó que no la trae ceñida, / y, en el primero impulso de travieso, echó menos la espada con el seso» (I, vv. 653-656).

en la propia princesa: su discurso artificioso y sus tácticas embaucadoras consiguen engañar a los paladines y poner en peligro a Carlomagno y a su imperio»³⁸. Pero el cambio más sustancial se refiere a la descripción de Malgesí, que en el texto español aumenta la carga negativa, empezando por su descripción de persona maldiciente y venenosa, así como por el uso de varios términos relacionados con el ámbito demoníaco (demonicucho, diabliposa, cachidiablo), que nada tienen que ver con los «quattro demonii» de Boiardo, ni con la sensación de desconcierto por parte de Dios por esta colaboración con los demonios. Cabe subrayar que el verbo «clavicular» del v. 660 es un neologismo, cuyo significado podría ser “abrir”, además de «hacer ensalmos, invocar demonios y demás operaciones que suelen ejecutar los nigrománticos y encantadores, aludiendo a la clavícula de Salomón, de que se dice que se sirven para sus ensalmos y embustes» (*Aut.*). De este modo, Malgesí se transforma en nigromante, adquiriendo una connotación negativa característica de la poesía quevediana. En la octava siguiente, Quevedo quiere subrayar que la hija de Galafrón es embustera como el padre, además de ser «falsa doncella», sin indicaciones con respecto a su belleza, mientras que Boiardo simplemente refiere que ha engañado a la corte, afirmando que su acompañante tenía otro nombre diferente del de Argalía.

En la descripción de los armamentos que Galafrón concede a Argalía, Quevedo procede con un criterio amplificativo. Si Boiardo afirma simplemente que le había dado un corcel negro que corría rápido como el viento, el español afirma que es «el mejor caballo que tenía» (I, v. 678) y además le llama Rabicán porque es un «rabí perro judío» (I, v. 680). Aquí Malfatti advierte que el autor «juega con el doble sentido que se puede aplicar a Rabicán, es decir can (perro) rabí y perro rabioso, mientras en realidad quiere decir de cola blanca»³⁹. En las octavas siguientes continúa con la descripción del caballo, equiparándolo con la endrina por el color oscuro de su capa, el pelo que se parece a la barba de los letrados, la crin larga y negra como la sotana del clérigo, las orejas fuertes y de la misma forma del pico del gorrión y los relinchos claros y sonoros como lo es el sonido del clarín.

³⁸ González Miranda 2017, 230. La misma estudiosa además añade que «aunque desde una perspectiva cómica, estos versos presentan a Angélica como ejemplo de aquellas mujeres que la tratadística política acusa de ser “instrumentos de hacer perder reinos”, sentencia extraída de la traducción quevediana del *Rómulo* de Malvezzi (p. 1715) similar a otras formulaciones promulgadas en tratados políticos o religiosos como *Marco Bruto* (p. 727) o *La caída para levantarse* (p. 289)» (2017, 231).

³⁹ Malfatti 1964, 130.

Diole un arnés forjado de manera
que está más conjurado que las habas;
y todo, por de dentro y por de fuera,
se enlaza con demonios, por aldabas;
y porque a todos venza en la carrera,
aunque se amarren al arzón con trabas,
una lanza le dio que, cuando choca,
derriba las montañas si las toca.

Galafrón le envió de aquesta suerte,
porque en todo lugar fuese invencible:
diole un anillo de virtud tan fuerte,
que le hace valiente y invisible;
a tu per tu se pone con la muerte,
y no hay encantamiento tan terrible,
que, si le ve, no haga que le sueñe,
y que se desendiable y desensueñe.

(I, vv. 689-704)

Scudo, corazza ed elmo coi cimieri,
e spada fatta per incantamento;
ma sopra tutto una lancia dorata,
d'altra ricchezza e pregio fabbricata.

Or con queste arme il suo padre il mandò,
stimando che per quelle il sia invincibile,
ed oltra a questo un anel li donò
di una virtù grandissima, incredibile,
avegnanchè costui non lo adoprò;
ma sua virtù faceva l'omo invisibile,
se al manco lato in bocca se portava:
portato in dito, ogni incanto guastava.

(I, i, 38-39)

También en el caso de la descripción de los armamentos, Quevedo no ahorra imágenes conceptistas, que refuerzan la naturaleza encantada de los objetos que ayudan en el combate a Argalía. En particular, la lanza es tan resistente que puede derribar las montañas, mientras que Boiardo especifica simplemente que se trata de una lanza dorada, muy ricamente fabricada, haciendo hincapié sólo en su valor más que en su fuerza, aspecto que encontramos al revés en la versión española, donde no se menciona su aspecto. En cambio, este detalle se puede encontrar en el texto bernesco, donde el autor afirma que «né il mondo al colpo suo starebbe saldo» (I, i, 44, v. 8), después de haber dedicado una octava entera a sus poderes mágicos.

Y para que provoque la aventura,
con él, envía a Angélica su hermana;
que, ofreciendo por premio su hermosura,
la justa es cierta, la vitoria llana;
enseñándola hechizos la asegura
y toda la arte mágica profana,
con orden que, en venciendo los guerreros,
se los remita todos prisioneros.

(I, vv. 705-712)

Ma sopra a tutto Angelica polita
volse che seco in compagnia ne andasse,
perché quel viso, che ad amare invita,
tutti i baroni alla giostra tirasse,
e poi che per incanto alla finita
ogni preso barone a lui portasse:
tutti legati li vol nelle mane
re Galifrone, il maledetto cane.

(I, i, 40)

Para Quevedo la aventura empieza con la presencia de Angélica, aspecto que en cambio no aparece en el *Orlando innamorato*. En ambos textos, es la hermosura de ella lo que permite vencer en la justa, pero Boiardo subraya que Galifrone es un «maledetto cane», insulto que antes encontramos referido en Quevedo al caballo de Argalía, con un toque de sátira hacia los

judíos típico de su poesía burlesca. Desvelada la situación, Malgesí quiere vengarse, como ya había explicado Quevedo anteriormente:

Visto el engaño, Malgesí tenía
urrida su venganza extrañamente.
Mas dejémosle y vamos a Argalía,
que ya está en el Padrón junto a la fuente.
En el gran llano un pabellón se vía,
defensa a la estación del sol ardiente;
por de fuera a las lluvias muestra ceño,
y por de dentro primavera al sueño.

(I, vv. 713-720)

Così a Malagise il dimon dicia,
e tutto il fatto gli avea rivelato.
Lasciamo lui: torniamo a l'Argalia,
che al Petrono di Merlino era arivato.
Un pavaglion sul prato distendia,
troppo mirabilmente lavorato
e sotto a quello si pose a dormire,
ché di posarse avea molto desire.

(I, i, 41)

El cambio de escenario se desarrolla de la misma manera: hay que dejar a Malgesí y volver a Argalía, que ahora se encuentra cerca de la fuente de Merlín, descrita de modo diferente por parte de Boiardo y Quevedo, pues este describe el paisaje con abundancia de imágenes propias de la poesía gongorina:

Al sueño blando se entregó Argalía;
durmiendo estaba Angélica en el prado;
a hurto de sus ojos campa el día,
que, abiertos, le tuvieron congojado;
los gigantes la guardan a porfía,
que los tiene la justa con cuidado;
arden amantes, peñas y corrientes,
y son requiebros de cristal las fuentes.

Tiene en el dedo el encantado anillo
donde ligado está todo el planeta;
cuando, con su nefando cuadernillo,
sobre un demonio bayo a la jineta,
con las clines de cabo de cuchillo,
Malgesí, barbaza de cometa,
apareció, mirando desde el viento
al Sol dormido, al fuego soñoliento.

Vio sobre un tronco a Angélica dormida,
y que en su guarda están cuatro gigantes,
y díjoles: "Canalla mal nacida,
vosotros moriréis como bergantes;
y esta embustera de la humana vida,
cárcel, delito y juez de los amantes,
acabará en el filo desta espada
el intento fatal de su jornada".

(I, vv. 833-856)

Angelica, non troppo a lui lontana,
la bionda testa in su l'erba posava,
sotto il gran pino, a lato della fontana:
quattro giganti sempre la guardava.
Dormendo, non pareo già cosa umana,
ma ad angelo del cel rasomigliava.
Lo anel del suo germano avea in dito,
della virtù che sopra aveti odito.

Or Malgise, dal demon portato,
tacitamente per l'aria veniva;
ed ecco la fanciulla ebbe mirato
giacer distesa alla fiorita riva;
e quei quattro giganti, ogniuno armato,
guardano intorno e già niun dormiva.
Malagise dicea: "Brutta canaglia,
tutti vi pigliarò senza battaglia.

Non vi valeran mazze, né catene,
né vostri dardi, né le spade torte;
tutti dormendo sentirete pene,
come castron balordi avreti morte".
Così dicendo, più non si ritiene:
piglia il libretto e getta le sue sorte,
né ancor avea il primo foglio volto,
che già ciascun nel sonno era sepolto.

(I, i, 41-44)

Por fin Argalía se queda dormido, pero Quevedo quiere subrayar que se trata de un sueño blando y suave, como de hechizo. La descripción de Angélica sigue los rasgos petrarquistas y neoplatónicos del modelo, en particular en la comparación de sus ojos con el sol, como afirma Malfatti⁴⁰, aspecto que en cambio no se encuentra en la fuente, sino que se la asocia simplemente a un ángel del cielo, aludiendo a otra tradición poética, es decir la de la *donna angelicata* stilnovista. Ambos autores utilizan el término canalla en las invectivas de Malgesí, pero en la versión española los insultos están dirigidos hacia Angélica justo por su poderosa belleza, amenazando con matarla antes del anochecer y volviendo a presentarla como una embustera que, además, esclaviza con su simple mirada. En cambio, en el texto italiano se quiere subrayar que todas las armas serán inútiles frente a su rabia y que todos morirán como unos delincuentes ineptos, expresión utilizada también por Quevedo, que los define como «bergantes». Al añadir una octava sin correspondencia con Boiardo, subraya la naturaleza demoníaca del mago, que dejan dormidos a los cuatro gigantes⁴¹. Ahora puede acercarse a la doncella:

Vase, para triunfar de sus despojos,
Malgesí con la espada a la doncella;
mas en llegando a tiro de sus ojos,
se le cae de la mano y se la mella;
en suspiros se vuelven los enojos;
todo su encanto se aturdió con vella;
con su hermosura, enamorado, habla,
y al fin no sabe ya lo que diabla.

(I, vv. 873-880)

Esso dapoí se accosta alla donzella
e pianamente tira fuor la spada
e veggendola in viso tanto bella
di ferirla nel collo indugia e bada.
L'animo volta in questa parte e in quella,
e poi disse: "Così convien che vada:
io la farò per incanto dormire,
e pigliarò con seco il mio desire".

(I, i, 45)

Tampoco Malgesí puede resistir el hechizo de Angélica y queda encantado. Quevedo intensifica la descripción del enamoramiento, afirmando que se le cae la espada, empieza a suspirar y habla sin saber lo que dice o lo que hace. En Boiardo, el mago expresa su voluntad de hacerla dormir gracias a sus hechizos, para que luego pueda aprovecharse de la doncella. En la octava siguiente⁴², Quevedo subraya los efectos de la belleza de la mujer

⁴⁰ Malfatti 1964, 132. «El sol puede nuevamente mostrarse sin temor a enfrentarse con la mayor luz de los ojos de Angélica. Tiene conciencia de su propia inferioridad, por ello actúa furtivamente». Para otros datos véase González Miranda 2012a, 421-423.

⁴¹ «Dijo, y entre pentágonos y cercos, / murmuró invocaciones y conjuros, / con la misma tonada que los puercos / sofaldan cieno en muladares duros; / a los Demogorgones y los Güercos / de los retiramientos más oscuros / trujo, para que el sueño le socorra, / y a los cuatro gigantes dé modorra» (I, vv. 857-864).

⁴² «Ni alzar los ojos ni bajar la espada, / en éxtasi de amor, Malgesí pudo; / la lengua a su pasión tiene amarrada; / más parece que está muerto que mudo; / prueba a dejarla

sobre Malgesí, intensificando las imágenes de impotencia con respecto a su voluntad, aspecto que no aparece en Boiardo.

La espada arroja en tierra, por cobarde;
por inútil, con ella el libro arroja;
viendo que no hay gigante que la guarde,
el no embestir en ella le congoja;
y porque el luego le parece tarde,
del manto que le cubre se despoja,
y, sediento de estrellas y de luces,
se arrojó sobre Angélica de bruces.

(I, vv. 897-904)

Pose tra l'erba giù la spada nuda,
ed ha pigliato il suo libretto in mano;
tutto lo legge, prima che lo chiuda.
Ma che li vale? Ogni suo incanto è vano,
per la potenza dello anel si cruda.
Malagise ben crede per centano
che non si possa senza lui svegliare,
e cominciolla stretta ad abbracciare.

(I, i, 46)

[...]

ma troppo gli renresce aspettare,
ché ad uno amante una ora uno anno pare.
(I, i, 45)

En Boiardo el personaje no se encuentra tan obnubilado por los encantamientos, sino que intenta contrarrestarlos leyendo todo el cuadernillo, pero ya se da cuenta de que nada puede contra la fuerza del anillo mágico. Quiere despertar a Angélica, así que le abraza fuerte y quiere estar con ella ya, porque esperar le causa dolor. Aquí Quevedo inserta alusiones sexuales, con Malgesí que se desnuda y se lanza sobre ella porque no puede resistir a la pasión que siente, sin abrazos previos ni consultas a su libro.

Engarrafóse della, que del sueño
despierta, con el golpe, dando voces;
Argalía, a los gritos, con un leño
salió, y a Malgesí machacó a coces;
ella le araña y él la llama dueño;
mas andan los trancazos tan atroces,
y le muelen el bulto de manera,
que le vuelven los guesos en cibera.

(I, vv. 905-912)

La damisella un gran crido mettia:
— Tapina me, ch'io sono abandonata! —
Ben Malgise alquanto sbigotia,
veggendo che non era adormentata.
Essa, chiamando il fratello Argalia,
lo tenia stretto in braccio tutta fiata;
Argalia sonnacchioso se sveglione,
e disarmato uscì del pavaglione.

Según la versión de Quevedo, Malgesí parece un ave de rapiña que con sus garras cae sobre la presa. El mago descubre en este momento que Angélica en realidad está despierta y lanza un grito de socorro. Argalía se presenta así armado de un trozo de madera con el cual le destrozan los huesos, mientras que Boiardo está desarmado y medio dormido, así que necesita

en sueños encantada, mas el anillo le sirvió de escudo; revocóle el infierno los poderes, y todo se encendió de arremeterse» (I, vv. 879-896).

un momento para darse cuenta de lo que le está pasando a la hermana, hasta amenazarle de muerte⁴³.

Luego que le vió Angélica en el llano,
despatarrado, conoció quién era.
“Este es el nigromante y el tirano
Malgesí – dijo –; no es razón que muera;
sino que, atado por mi propia mano,
por la mejor hazaña y la primera,
a poder de mi padre vaya preso,
donde le quemarán gueso por gueso”.

Essa gridava: — Legalo, germano
prima ch’io il lasci, che egli è nigromante;
ché, se non fosse l’anello che aggio in mano,
non son tue forze a pigliarlo bastante. —
Per questo il giovenetto a mano a mano
corse dove dormiva un gran gigante,
per volerlo svegliar; ma non potea,
tanto lo incanto sconfitto il tenea.

(I, i, 49)

Para poder echarle las prisiones,
a los gigantes por sus nombres llama;
más ellos, a manera de lirones,
roncando están, tendidos en la grama;
tanta fuerza tuvieron las razones,
tal sueño por sus miembros se derrama,
que, viendo como están, vivos apenas,
los dos le devanaron en cadenas.

(I, vv. 913-928)

El grito de Angélica espanta a Malgesí en la versión de Quevedo y es diferente en los dos textos: en la fuente, manda atar al mago porque sabe que es nigromante y que con sus hechizos podría escaparse con facilidad, así que prefiere ir en busca de la ayuda de los otros gigantes, que siguen dormidos; en el *Poema heroico*, en cambio, la doncella desvela enseguida quién es, afirmando además que es un tirano, pero ella quiere parar los golpes de Argalía, porque prefiere que le mate su padre, sin expresar ningún tipo de piedad, sino que al revés quiere venganza. El español añade una octava donde describe a los otros gigantes, roncando y tendidos casi sin vida por el sueño tan profundo que los ha vencido, satirizando así a quienes, pese a su fortaleza, nada pueden en contra de Orfeo ni de los hechizos. Por esta razón, Argalía y Angélica tienen que atar a Malgesí, reforzando lo burlesco de la inutilidad de los protectores de la bella doncella.

Liado está de pies y colodrillo,
sin poder rebullirse ni quejarse;
al pie de un roble columbró el cuchillo
Angélica; tomóle por vengarse,

Di qua, di là, quanto più può il dimena;
ma poi che vede che indarno procaccia,
dal suo bastone spicca una catena,
e de tornare indietro presto spaccia;

⁴³ «Subitamente che egli ebbe veduto / con la sorella quel cristian gradito, / per novità gli fu il cor sì caduto, / che non fu de appressare lo ardito. / Ma poi che alquanto in sé fu rinvenuto, / con un troncon di pin l’ebbe assalito, / gridando: — Tu sei morto, traditore, / che a mia sorella fai tal disonore. —» (I, i, 48).

y, viendo al otro lado el cuadernillo
(en que sólo pudiera restaurarse),
le tomó y, abriéndole, al momento,
se granizó de diablos todo el viento.
(I, vv. 929-936)

e con molta fatica e con gran pena
a Malagise lega ambe le braccia,
e poi le gambe e poi le spalle e il collo:
da capo a piedi tutto incatenollo.

Come lo vide ben esser legato
quella fanciulla li cercava in seno;
presto ritrova il libro consecrato,
di cerchi e de demonii tutto pieno.
Incontinenti l'ebbe diserrato;
e nello aprir, né in più tempo, né in meno,
fu pien di spirti e celo e terra e mare,
tutti gridando: — Che voi domandante? —
(I, i, 50-51)

En el *Orlando innamorato* Angélica no toma parte en la captura del mago, sino que la lleva a cabo Argalía. La imagen quevediana de Malgesí atado de pies y cuello, como si fuese un animal para ser transportado o cocinado, amplifica la situación satírica y rebaja el personaje. Además, Angélica ve el cuchillo allí cerca y decide vengarse en ese momento, pero su curiosidad es más fuerte y recoge el cuadernillo de los hechizos que se encuentra a su lado. Al abrir la libreta, aparecen los demonios, que se ponen su disposición:

En demonios la tierra se escondía,
el propio mar en diablos se anegaba,
y demonios a cántaros llovía,
y demonios el aire resollaba;
uno brama, otro chillaba y otro pía,
y, en medio del rumor que se mezclaba,
dijo una voz que andaba entre los ramos
“A tu obediencia cuantos ves estamos”.

Ella rispose: — Io voglio che portate
tra l'India e Tartaria questo prigione,
dentro al Cataio, in quella gran citate,
ove regna il mio padre Galafrone;
dalla mia parte ce lo presentate,
ché di sua presa, io sono stata cagione,
dicendo a lui che, poi che questo è preso,
tutti gli altri baron non curo un ceso. —
(I, i, 52)

“Escoge, pues, que puedes, como en peras,
diablos, y manda”. “Lo que mando y quiero
– respondió con palabras muy severas –
es que con vuelo altísimo y ligero,
y en volandas, cortando las esferas,
llevéis este nefando prisionero,
y, por más que afligido, gruñá y ladre,
se lo entreguéis a Galafrón, mi padre”.
(I, vv. 937-952)

Quevedo amplifica otra vez la descripción, añadiendo una octava donde hiperboliza la cantidad de demonios que aparecen cuando Angélica los invoca. Eran tantos que llevan el mar, el aire y llovían por todas partes, creando un gran ruido por los sonidos animales que lanzan, como si fuesen elefantes, toros, cerdos, ratones y pájaros, disminuyendo así el miedo

que podrían crear en los asistentes gracias a su animalización⁴⁴. Angélica contesta de manera diferente: en el *Orlando innamorato* empieza indicando dónde hay que llevar al preso, subrayando su estado de princesa y el hecho de haber sido atacada por él; en cambio, en el *Poema heroico*, se hace hincapié solamente en la severidad de sus palabras y en el hecho que el prisionero es nefando y que no hay que apiadarse por sus lamentos, aquí también asociados a los sonidos animales del cerdo y del perro, dos especies que el Barroco se utilizaban como insulto, como ya se he visto en el mismo texto. En las octavas siguientes, un «diablísimo» acepta el encargo, Malgesí aparece en Catay, y Angélica quita el hechizo a los gigantes. Se llega así al canto II del texto quevediano, siguiendo el desenlace de la fuente italiana.

La cuestión reanima la corte de Carlo Magno, hasta que finalmente se decide echar a suerte la participación en la justa por la bella doncella:

Sobre el echar las suertes en palacio andan los paladines a la morra; en cédulas se gasta un cartapacio con los nombres, y dentro de una gorra se mezclan, y en un cofre de topacio que bien labrada plancha de oro aforra, los derramó, revueltos con su mano, la excelsa magestad de Carlo Mano.	Da un de' paggi ch'a vedere stava questa leggiadra et amorosa guerra: un altro che quel vaso in man portava, lo scuote, e poi di sopra ben lo serra. Mette la mano il paggio, e un ne cava, dice la scritta: Astolfo d'Inghilterra, e dopo lui Ferraù fu cavato, Rinaldo segue, e ha Dudone a lato.	Fu questa cosa nella real corte tra il general consiglio essaminata; ed avendo ciascun sue ragioni porte, fu statuita al fine e terminata, che la vicenda se ponesse a sorte; ed a cui la ventura sia mandata d'esser il primo ad acquistar l'onore, quel possa uscire alla giostra di fore.
(<i>Poema</i> , II, vv. 1-8)	(<i>Rifac.</i> , I, lxiii)	(<i>Orlando</i> , I, i, 61)

Boiardo quiere destacar el debate en la corte de Carlo Magno, donde se escucha con atención la razón de cada paladín y se decide entre todos. En cambio, Quevedo resalta el sorteo, presentándolo en términos tabernarios, aunque el rey es mencionado como «excelsa magestad», queriendo salvarle del resto del grupo de brutos. Tal vez en esta narración del sorteo pesó el recuerdo de la versión de Berni, con quien Quevedo parece coincidir frente a Boiardo. En la octava siguiente, el autor español describe cómo cada

⁴⁴ Malfatti subraya además que se trata de «tres distintos tonos de voz: uno violento, otro agudo, otro lamentoso» (1964, 133). Poggi indica que, contrariamente a lo que pasa en Tasso, quien reelabora e intensifica las similitudes animales de Ariosto, Quevedo utiliza la animalización para ridiculizar a los paladines, y no exaltarlos (2017, 205).

paladín reacciona con respecto a este proceso, subrayando el carácter principal de cada uno: Ferragut se enfada, Orlando observa con cuidado, Oliveros despedaza algo, y Montesinos se desgañita. Por fin llega el momento del sorteo, y aquí Quevedo cede la palabra a Astolfo y Ferragut⁴⁵, mientras que Boiardo describe la escena como si fuese un espectador, afirmando simplemente el orden, como se puede leer en la refundición del otro italiano⁴⁶. Además, en el texto español el poeta asocia un epíteto a algunos paladines, como Reinaldo «el mendicante» (II, v. 33), Dudón «noble guerrero» (II, v. 34) y Grandonio «desigual gigante» (II, v. 35). Finalmente llega el turno de Orlando «invicto emperador triunfante» (II, v. 37), después de treinta hombres⁴⁷.

Llega así la noche y, para describir este momento, Quevedo utiliza una imagen mitológica: Apolo medio dormido da cabezadas en el Occidente, pidiendo a Tetis el típico ornamento que en aquellos tiempos se utilizaba para acostarse, así como un colchón y dos mantas. En otras palabras, el sol se está poniendo, pero el conceptismo y la fantasía de Quevedo no, sin detener sus burlas ni delante de los personajes mitológicos⁴⁸, desvirtuando así el mismo tópico literario del atardecer y del amanecer, como sugerido por González Miranda⁴⁹. Tal descripción precede a la del ganador del sorteo, Astolfo de Inglaterra⁵⁰:

Era Astolfo soror, por lo monjoso,
poco jayán y mucho tique mique,
y más cotorrerito, que hazañoso,
con menos de varón que de alfeñique;
vistióse blanco arnés, fuerte y precioso,

Signor, sappiate ch' Astolfo lo Inglese
non ebbe di bellezza il simigliante;
molto fu ricco, ma più fu cortese,
leggiadro e nel vestire e nel sembante.
La forza sua non vedo assai palese,

⁴⁵ Según González Miranda, «estos dos personajes conforman una oposición perfecta, la poquedad física y el comportamiento delicado del primero frente a la desmesura corporal y la conducta ruda del segundo» (2017, 238).

⁴⁶ Se sortean en el orden Astolfo, Ferragut, Reinaldo, Dudón, Grandonio, Otón y Berlinguiero.

⁴⁷ «Ma per non tenir più lunga tenzone, / prima che Orlando ne for tratti trenta: / non vi vo' dir se lui se ne tormenta» (I, i, 58).

⁴⁸ Poggi subraya que, de hecho, falta el elemento mitológico en la obra de Quevedo en cuestión, elemento que en cambio en Tasso juega un papel muy importante (2017, 217).

⁴⁹ González Miranda 2012a, 426.

⁵⁰ Sobre este personaje, González Miranda afirma que «imbricado con los rasgos del lindo, en el retrato de Astolfo se emplea de manera intensa la animalización y la cosificación. Identificación con insectos (cucaracha, grillo, pulga), gusanos o aves de pequeño tamaño (cernícalo, cogujada) y con objetos (alfiler, cascabel), fórmulas que acentúan la ridiculización de la denostada figura del lindo y contribuyen a la deformación global del personaje. Aunque hay alusiones diseminadas a los lindos, herederos del *miles gloriosus* de Plauto, en la poesía y en la prosa de Quevedo, Astolfo quizá constituya la caracterización más completa de esta figura en el *corpus* literario del autor del *Buscón*» (2017, 238).

que no habrá cañaheja que le achique,
por ser pobrecito tan delgado,
que parecía un alfiler armado.

En las nalgas llevaba por empresa
una Muerte pintada en campo rojo;
el mote su mortal cerote expresa,
y dice así: “La muerte llevo al ojo”.
En el yelmo, que cuatro libras pesa,
lleva, en vez de penacho, un trampantojo,
un basilisco, un médico y un trueno,
como quien dice: “Aténgome a Galeno”.

(II, vv. 49-64)

ché molte fiate cadde del ferrante.
Lui solea dir che gli era per sciagura,
e tornava a cader senza paura.

Or torniamo a la istoria. Egli era armato,
ben valeano quelle arme un gran tesoro;
di grosse perle il scudo è circondato,
la maglia che se vede è tutta d'oro;
ma l'elmo è di valore ismesurato
per una zoia posta in quel lavoro,
che, se non mente il libro de Turpino,
era quanto una noce, e fu un rubino.

(I, i, 60-61)

En el *Orlando innamorato* el paladín, bien vestido y de buenas maneras, no parece particularmente capacitado para los duelos, a pesar de la calidad de sus armas. Quevedo intensifica los rasgos caricaturescos del personaje al presentarlo con un aspecto afeminado y monjil, blando y quebradizo como un alfiler, en un retrato que recuerda el esbozado en el *Astolfoida*, donde Aretino describe a Uggieri como «ago damaschino» (II, xxvi). Además, para aumentar la carga satírica, Quevedo añade que llevaba un emblema justo en las nalgas donde moteaba a la muerte⁵¹, sugiriendo así su pavor. Por último, «Astolfo se finge portaestandarte de los médicos, es decir un adversario peligrosísimo, que no deja nadie con vida. También el basilisco y el trueno simbolizan la muerte»⁵². Sin embargo, si nos adentramos en la descripción del inglés, cada aspecto pertenece en realidad a otros personajes presentados por Boiardo. En este pasaje, aparece un basilisco en el yelmo, que en la fuente italiana se encuentra en la figura de Uggeri il Danese⁵³, el mismo personaje que inspira en la descripción de este, como en el caso antes citado de la obra de Aretino.

Como cada caballero que se respete, también Astolfo se acompaña de un caballo. Pero mientras Boiardo describe su suavidad y resistencia, llamándole además por nombre, Rabicano, Quevedo prefiere hacer hincapié en su fuerza, en su aspecto casi feroz, en relinchos que resuenan como truenos⁵⁴. Rasgos parecidos se encuentra en la presentación del mismo animal en la refundición de Berni:

⁵¹ El mote de II, v. 60 puede tener varios sentidos: «cuidar atentamente de ella sin dejarla olvidar» o referirse al ojo del culo, como solía hacer Quevedo en la poesía satírico-burlesca, subrayando que el personaje podía tener manifestaciones escatológicas que causaban la muerte de quienes le rodeaban.

⁵² Malfatti 1964, 134.

⁵³ «Un basilisco porta por cimero / di sopra a l'elmo lo ardito guerriero» (I, ii, 53).

⁵⁴ Esta descripción sigue los lugares comunes de la *descriptio equi*, como comentada por Cacho Casal (2003, 281-282): color negro, prestancia y fuerza comparable a la

Era morcillo, que a la vista ofrece
con lumbre de los ojos noche negra,
que igualmente le adorna y logubrece,
cuyos relinchos son truenos de Flegra;
blanca estrella la frente le amanece.

(II, vv. 73-77)

Com' un corvo nerissimo era nero,
segnato in fronte, e fu da tre balzano,
i pie movea si presti, e si veementi
che dietro si lasciava uccelli, e venti.
(*Rifac.*, I, lxxiv, vv. 5-8)

El caballo es muy negro y ambos autores quieren resaltar ese rasgo. En cuanto a su andar, sus pasos son tan fuertes y veloces que parece dejar todo atrás, como también afirma Quevedo en la octava siguiente⁵⁵, donde toma prestada una característica del caballo de Serpentino descrito en el *Orlando innamorato*, que aparece con ojos de fuego, espuma que sale de la boca y narices que parece que vayan a lanzar fuego⁵⁶. De esta manera, la figura femenina y delgada del paladín parece todavía más ridícula cuando cabalga su corcel: casi no se le ve y sobre todo tiene dificultad en mantenerse en la silla. Quevedo destaca su ridícula fatuidad en el esmero que dedica a su melena y bigotes, quedando así configurado como el antihéroe caballeresco, sin ningún tipo de virtud y más cercano al bufón de la comedia barroca, rasgo que fue apuntado por Fasquel⁵⁷. Al final, se encuentra en el Padrón con Argalía.

Sale y, por verle, cierra los dos ojos,
puesta encima la mano en tejadillo,
como quien mira moscas o gorgojos,
u, desde lejos, cucaracha o grillo;
y, valiéndose, al fin, de los antojos,
de un cascabel armado vio un bultillo;
enfadóse de velle, y a enconrallo,
a media rienda, enderezó el caballo.

(II, vv. 161-168)

Odendo il corno, l'Argalia levosse,
ché giacea al fonte la persona franca,
e de tutte arme subito adobosse
da capo a piedi, che nulla gli manca;
e contra Astolfo con ardir se mosse,
coperto egli e il destrier in veste bianca,
col scudo in braccio e quella lancia in mano
che ha molti cavallier già messi in piano.

(I, i, 63)

Llamado con los cuernos, el gigante tiene que esforzarse para poder ver a su contrincante, hasta necesitar ponerse gafas, pareciendo un simple bulto armado puesto encima de un caballo que suena como un cascabel⁵⁸. En el *Orlando innamorato*, en cambio, Argalía simplemente escucha a los

tempestad, un vaho que despresen que en realidad es consecuencia del fuego que sale de sus fauces y paso firme que cava la tierra.

⁵⁵ «Tan recio siente el pie, hiere tan fuerte / el campo, que parece que animoso / rubrica las arenas el castigo, / o que cava el sepulcro al enemigo» (II, vv. 85-89).

⁵⁶ «Gli occhi ha abragiati, e il fren forte è schiumoso; / ringe il feroce e non ritrova loco, / borfa le nari e par che getti foco» (I, ii, 33).

⁵⁷ Fasquel 2005, 261.

⁵⁸ Mata Induráin sugiere que esta imagen podría tener un significado sexual (2000, 236 y 238).

cuernos, se arma y sale para enfrentarse a Astolfo, que está ya listo para luchar. El combate puede empezar:

Astolfo, hecho invisible, se dispara;
mas diciendo: “Ox aquí”, de un garrotazo,
despatarrado en tierra dio de cara
con él, que a toda Francia cagó el bazo;
los gigantes, que ven que no declara
si vive, ni con pierna ni con brazo,
para cogerle andaban por los llanos,
como quien busca pulga, con las manos.

(II, vv. 169-176)

Ciascun se salutò corteselemente,
e for tra loro e patti rinovati,
e la donzella lì venne presente.
E poi si forno entrambi dilungati,
l’un contra l’altro torna parimente,
coperti sotto a i scudi e ben serrati;
ma come Astolfo fu tocco primero,
voltò le gambe al loco del cimero.

Disteso era quel duca in sul sabbione,
e crucioso dicea: — Fortuna fella,
tu me e’ nemica contra ogni ragione:
questo fu pur difetto della sella.
Negar nol poi; ché s’io stavo in arcione,
io guadagnavo questa dama bella.
Tu m’hai fatto cadere, egli è certano,
per far onor a un cavallier pagano. —

(I, i, 64-65)

Como se podía imaginar, el choque es ruinoso para el inglés, que se lanza con el mismo grito que se utiliza para espantar las gallinas, otorgando así un matiz grotesco a la escena. También en el *Astolfoida* Berlinghieri grita a sus enemigos, mofándose de ellos: «Cucù, / di sì gran paladin Francia hanne più?» (II, ii). Boiardo, por otra parte, describe un enfrentamiento según los rasgos cortesés, pero, cuando cae del caballo, acusa a la Fortuna de serle hostil para favorecer al caballero pagano⁵⁹. Los gigantes lo aprisionan y llevan a la tienda de Angélica:

Lleváronle a la tienda de Argalía,
donde en prisión Angélica le encaja;
miraba sus lindezas y decía:
“¿De qué puede servir lingo en migaja?
Pizca y hermoso es todo fruslería;
mi fuego no se atiza bien con paja”.
Cuando de Ferragut oyó en el cuerno
todas las carrasperas del infierno.

(II, vv. 177-184)

Quei gran giganti Astolfo ebber pigliato,
e lo menarno dentro al pavaglione;
ma quando fu de l’arme dispogliato,
la damisella nel viso il guardone,
nel quale era sì vago e delicato,
che quasi ne pigliò compassione;
unde per questo lo fece onorare,
per quanto onore a pregion si può fare.

(I, i, 66)

⁵⁹ González Miranda subraya la diferencia del tratamiento de la Fortuna en la poesía grave de Quevedo y en la poesía burlesca. Por ejemplo, en el *Orlando innamorato* «es el blanco de las amenazas de los paladines de Carlomagno en un sorteo que decidirá el orden en el que éstos de enfrentarán al hermano de Angélica para conseguir a la princesa. La frivolidad con la que los caballeros mencionan a la Fortuna unida al carácter infantil que tiñe la estrofa desvaloriza tanto a los caballeros como a la diosa Fortuna» (2006, 289-290).

En esta octava, ambos autores afirman que Angélica se da cuenta de la debilidad del caballero, pero Boiardo subraya su delicadeza y la compasión de la doncella, mientras que en Quevedo parece mofarse de él, considerándole indigno de su pasión y carente de toda nobleza, con una posible alusión sexual haciendo referencia a su fuego en el v. 181. En el *Orlando innamorato* se sugiere cierta admiración por parte de Angélica. De repente, aparece Ferragut:

Cuando, sobre un caballo más manchado
que biznieto de moros y judíos,
rucio, a quien no consienten ser rodado
los brazos de su dueño, ni sus bríos,
se mostró Ferragut escollo armado,
bufando en torbellinos desafíos,
y, con ladrido de mastín prolijo,
estas palabras, renegando, dijo.

(II, vv. 193-200)

Poco lume mostrava ancora il giorno,
che Ferraguto armato fu apparito,
e con tanta tempesta suona il corno,
che par che tutto il mondo sia finito;
ogni animal che quivi era d'intorno
fuggia da quel rumore isbigottito:
solo Argalia de ciò non ha paura,
ma salta in piede e veste l'armatura.

(I, i, 68)

Nuevamente en este pasaje se percibe la propensión de Quevedo a ampliar por medio de descripciones jocosas y degradantes, como ocurre en este caso con el caballo, que presenta algunas analogías con el famélico del *Buscón*. En Boiardo, Argalia es el único que tiene bastante coraje para ponerse de pie y luchar, mientras que en la versión española es Uberto quien se lanza vengativo. El enfrentamiento se asemeja a una lucha de toros en el *Poema de Orlando*, mientras que en la fuente italiana se describe simplemente el intercambio de golpes de un combate. Además, el caballero amenaza abiertamente a los gigantes afirmando que quiere dejarlos en pedazos como comida para los cuervos, mientras que en Boiardo señala simplemente «Tu sei mio pregione, / a me contrasti contro alla ragione» (I, i, 73). Se presenta entonces a cada gigante:

Argesto, el más robusto y más membrudo,
el primero le embiste denodado;
luego Lampordo, gigantón velludo,
todo de cerdas negras afelpado;
después, Urgano, el narigón tetudo;
el último, Turlón, desmesurado,
más grueso y abultado que un coloso
y más largo que paga de tramposo.

(II, vv. 241-248)

A questi se voltava Feraguto,
e non credeti che sia spaventato.
Colui che vien davanti è il più membruto,
e fu chiamato Argesto smisurato;
l'altro nomosse Lampordo il veluto,
perché piloso è tutto in ogni lato;
Urgano il terzo per nome si espande,
Turlone il quarto, e trenta piedi è grande.

(I, i, 75)

Aquí Quevedo toma prestados algunos epítetos referidos a los gigantes. Por ejemplo, Argesto es membrudo en ambas obras, así como Lampodoro es peludo y Turlón es grande como un coloso, mientras que para Urgano se introduce la característica de tener una nariz grande y con grandes

pechos, mientras que en Boiardo solamente se afirma que se expande por su nombre. Empiezan así a luchar contra Ferragut:

Lampordo le arrojó primero un dardo,
y, a no ser encantado Ferraguto,
le saca el unto y le derrama el lardo;
mas él, que es tan valiente como astuto,
tal brinco dio, con ánimo gallardo,
y tal revés en el gigante bruto,
que le achicó, dejándole en el llano
sin piernas, de gigante, medio enano.

(II, vv. 249-256)

Lampordo nella gionta lanciò un dardo,
che se non fosse, come era, fatato,
al primo colpo il cavallier gagliardo
morto cadea, da quel dardo passato.
Mai non fu visto can levrer, né pardo, né
alcun gruppo di vento in mar turbato,
così veloci, né dal cel saetta,
qual Feraguto a far la sua vendetta.

(I, i, 76)

Lampordo es el primero que ataca y, gracias al hechizo, Ferragut logra salvarse de aquel golpe. El comienzo de la octava es muy parecido, pero luego los autores destacan dos facetas diferentes del caballero. Si de un lado Boiardo quiere destacar la rapidez de la venganza, del otro Quevedo quiere subrayar la astucia y el valor, que le permiten dejar al gigante como un enano al cortarle las piernas de un golpe. Pero las descripciones horribles no acaban aquí, y en el texto español se encuentra en detalle la manera en que Ferragut descuartiza y golpea a cada gigante que se enfrenta a él, como en el caso de Tasso y Berni:

Sin para ni decir oste ni moste,
tal cuchillada dio en la panza a Urgano,
que, aunque la reparó con todo un poste,
todo el mondongo le vertió en el llano;
no hay lobo que en la carne se regoste
de las ovejas que perdió el villano,
como el sangriento Ferragut se hincha
en los gigantes que descose y trincha.

(II, vv. 257-264)

E quasi, avido lupo, ei par che brame
Ne le viscere sue pascer la fame.
(*Gerus.*, VII, cvi)

Né d'aver fatto il gran colpi gli basta,
va addosso a gli altri a guisa di Leone,
e con la spada lor la pelle gusta.
(*Rifac.*, I, lxxxii, vv. 4-6)

Finalmente quedan el caballero y Argalía, y empieza un rápido diálogo⁶⁰, donde el primero quiere seguir luchando, mientras que el segundo quiere que se rinda. Ferragut no acepta la propuesta porque no se considera vasallo de nadie, ni siquiera de Carlo Magno, aunque sus declaraciones pueden sonar un poco ridículas al replicar «con voz de gallo» (II, v. 306). Astolfo se despierta e intenta calmar a los dos que están dialogando animadamente, pero otra vez se revela inútil. Lo único que Ferragut quiere es conseguir a Angélica y lo declara abiertamente, mientras que el diálogo entre los dos

⁶⁰ Fasquel afirma que en realidad se trata de un diálogo falso, es decir, que «les personnages prennent la parole sans que le discours constituant une véritable acte de communication» (2007, 202).

en Boiardo se resume en pocos versos, donde la falta de acuerdo no parece deberse al inglés sino al enemigo de Argalía⁶¹. El gigante no puede aceptar las condiciones del adversario:

Argalía, que ve que le desprecia
y que su honor y su razón ofende,
que le pide la cosa que más precia;
que, monstro, el templo del amor pretende
con cuerpo formidable y alma necia,
en tal coraje el corazón enciende,
que, olvidando la lanza de mohño,
junto al Padrón se la dejó en el pino.

(II, vv. 321-328)

Tanto fu vinto de ira l'Argalia,
odendo quel parlar che è sì arrogante,
che furioso in sul destrier salia,
e con voce superba e minacciante
ciò che dicesse nulla se intendia.
Trasse la spada e sprona lo aferante,
né se ricorda de l'asta pregiata,
che al tronco del gran pin stava apoggiata.

(I, i, 90)

Ambos autores describen al gigante que decide lanzarse otra vez contra el enemigo, pero aparecen dos facetas diferentes. En Boiardo se enfatiza más la ira que surge en él por las palabras arrogantes, y su furia no le permite casi hablar; en Quevedo se subraya la ofensa que recibe, asociándola también al concepto de honor. Además, el gigante está movido por coraje y no por furor, disminuyendo así la imagen terrorífica que se había presentado de él anteriormente y demostrando también el sincero cariño que tiene hacia Angélica, pues la define como «la cosa que más precia» (II, v. 323), lo que redundará en una humanización del personaje.

Y viendo su cabeza desarmada,
le dijo: “Toma un yelmo, que no quiero
ni he menester llevar ventaja en nada:
que sé guardar la ley de caballero”.
“A casco raso aguardaré tu espada
– dijo el descomunal aventurero –;
no quiero yelmo, casco ni casquillo:
por yelmo traigo yo mi colodrillo.

Si tuviera lugar, me chamorrara
este pelo que traigo jacerino,
y, si fuera posible, me calvara,
y te aguardara como perro chino.
¿Yelmo me ofreces? Mírame a la cara,
caballerito del Padrón del Pino;
que imagino tan muelle tu braveza,
que aun estoy por quitarme la cabeza”.

(II, vv. 329-344)

Dicea l'Argalia: — Ora non vedi,
franco baron, che tu sei disarmato?
Forse che de aver l'elmo in campo credi?
Quello è rimasto in sul campo spezzato.
Or fra te stesso iudica, e provedi
se voi morire, o voi esser pigliato:
che stu combatti avendo nulla in testa,
tu in pochi colpi finira' la festa —.

Rispose Feraguto: — E' mi dà il core,
senza elmo, senza maglia e senza scudo,
aver con teco di guerra l'onore;
così mi vanto di combatter nudo
per acquistar il desiato amore. —
Cotal parole usava il baron drudo,
però ch'Amor l'avea posto in tal loco,
che per colei s'aria gettato in foco.

(I, i, 85-86)

⁶¹ «Veggendo i duo baroni a cotal piato, / tra loro con parlar dolce se mettia, / cercando de volverli concordare: / ma Feraguto non vole ascoltare» (I, i, 84).

También cuando Argalía se da cuenta de que Ferragut está desarmado, los autores quieren destacar dos actitudes diferentes: Boiardo sigue con las reglas cortesas, con el gigante que claramente advierte al enemigo de su situación peligrosa, mientras que Quevedo pinta un personaje que no quiere ser como un caballero. Lo mismo pasa con la respuesta del otro: en el *Orlando innamorato* siente honor por luchar contra él para conquistar a su amada, mientras que en el *Poema heroico* se describe como hombre atrevido despectivo con Argalía.

Empieza así otro combate, descrito de manera muy diferente en los dos textos. Boiardo dedica solamente dos octavas al enfrentamiento, donde especifica que fueron llevados por arrogancia y que ambos se encuentran hechizados. Además, utiliza la similitud de dos leones que luchan. Quevedo utiliza una entera estrofa con las acciones específicas del combate, aumentando e hiperbolizando la violencia del enfrentamiento, en particular comparándolos a dos volcanes⁶², tal vez inspirándose indirectamente en el *Morgante*:

Se majan, se machucan, se martillan,
se acriban, y se punzan, y se sajan,
se desmigajan, muelen y acrebillan,
se despizcan, se hunden y se rajan,
se carduzan, se abruman y se trillan,
se hienden, y se parten, y desgajan.
(II, vv. 369-374)

e questo e l'altro e poi quello scotenna
e ributtava quel popol ribaldo,
e non sapea del marchese di Vienna;
e rompe e fiacca e sdruce e smaglia e straccia,
e con gran furia innanzi se gli caccia.
(XXVII, lxxii)

Argalía logra herir en la cabeza a Ferragut, piensa haber ganado, pero este no sangra:

Argalía le asienta en la mollera
golpe descomunal; pero la espada
del pelo resurtió, como pudiera
resurtir de una peña adiamantada;
viola sin sangre, y vio la cabellera,
no sólo sana, sino más rizada,
y dijo con espanto, alzando el hierro:
“Este por coronilla, trae un acero”.

Cuando con las dos manos, levantado
sobre los dos estribos, Ferraguto,

[...]
Or lo Argalia con tutto suo valore,
ferì il nemico in su la testa nuda,
e ben si crede senza dubitanza
aver finita a quel colpo la danza.

Ma poi che vidde il suo brando polito
senza alcun sangue ritornar al celo,
per meraviglia fu tanto smarito
che in capo e in dosso se li arriccìo il pelo.
In questo Ferraguto l'ha assalito;

⁶² González Miranda (2006, 289) afirma que «la comparación de los valientes combatientes con el dios del fuego y de los herreros viene dada por las múltiples chispas que producían las estocadas de sus férreas espadas, de este modo, el duelo entre los caballeros queda reducido a la mera actividad de una fragua. El símil desvaloriza la supuesta lucha, a los combatientes y al propio dios, rebajado a la categoría de un herrero».

para acabar de un lance lo empezado,
con intento dañado y resolutivo,
sobre el yelmo descarga tal nublado,
que Angélica previno llanto y luto;
mas, viendo que no deja en él rasguño,
un gesto hizo al sol, al cielo un zuño

Apártase Argalía con espanto,
y Ferragut, confuso en su fiera.
(II, vv. 385-402)

ben crede fender l'arme come un gelo,
e crida: — Ora a Macon, ti raccomandando,
ché a questo colpo a star con lui ti mando. —

Così dicendo quel barone aitante
ferisce ad ambe man con forza molta;
se stato fosse un monte de diamante,
tutto l'avria tagliato in quella volta.
L'elmo affatato a quel brando trocancato
ogni possanza di tagliare ha tolta.
Se Feragù turbosse, io non lo scrivo;
per gran stupor non sa se è morto o vivo.
(I, ii, 3-5)

Quevedo utiliza una imagen de Boiardo, pero adaptándola a otra situación. De hecho, el conde de Scandiano afirma que Ferragut lanza la espada con tanta fuerza que, si el monte hubiese sido de diamante, lo habría cortado todo, destacando el vigor del «barone aitante». En cambio, el español menciona una cabeza tan dura como una «peña adiamantada». Consiguientemente, las reacciones son diferentes: en el *Orlando innamorato* se refiere la sorpresa de Ferragut, mientras que Quevedo se recrea en la confusión y fiera del personaje, así como en el espanto del gigante, elemento ausente en la versión italiana.

Ferragut sigue de manera resuelta en la búsqueda de Angélica:

“Tu hermana me darás, y sahumada
por si el temor ha hecho de las tuyas;
que no respeta encantos esta espada,
ni te valdrá que charles ni que huyas”.
“Dártela – dijo – por mujer me agrada;
mas debes conocer que han de ser tuyas
estas resoluciones: si ella gusta,
por mí, tu boda acabará la justa”.

“Pues ve respalando, y a tu hermana
dirás que yo la quiero por esposa,
y que tengo razón, y tengo gana,
y dirás que también tengo otra cosa”.
Argalia, con maña cortesana,
dice al pagano: “Mientras voy, reposa;
que presto volveré con la respuesta”.
Y partió como jara de ballesta.

(II, vv. 409-424)

— Sì che, a donarti un ottimo consiglio,
benché nol chiedi, io ti so confortare
che non te metti de morte a periglio;
senza contesa vogli a me lasciare
la tua sorella, quel fiorito giglio,
ed altramente tu non puoi campare.
Ma se mi fai con pace questo dono,
eternamente a te tenuto sono. —

Rispose lo Argalia: — Barone audace,
ben aggio inteso quanto hai ragionato,
e son contento aver con teo pace,
e tu sia mio fratello e mio cognato:
ma vo' saper se ad Angelica piace,
ché senza lei non si faria il mercato. —
e Feragù gli dice esser contento,
che con essa ben parli a suo talento.
(I, ii, 8-9)

En ambos poemas, el paladín tiene un tono amenazante y Argalía contesta afirmando que será Angélica quien elegirá a su pretendiente. Quevedo

inserta otras frases donde se alude al carácter miedoso del caballero, tomando prestada la descripción de mensajero del rey Agricane que en Boiardo «de altro che rose avea le brache piene» (I, xiv, 60), y refiriéndose a los efectos escatológicos de una situación espantosa⁶³. Entonces, el gigante sale corriendo en búsqueda de la hermana. Las descripciones de Quevedo destacan la fealdad de este con una repetición de imágenes de diferentes campos semánticos, subrayando e hiperbolizando sobre todo la falta de elegancia y de nobleza y pasando revista en cada aspecto de su físico, como si no se pudiera salvar nada de él y comparándolo con un animal, que sólo se puede mostrar en una jaula. En cambio, Boiardo afirma simplemente que se lavaba poco, tenía una cara feroz, los ojos rojos y el pelo rizado y negro⁶⁴, sin más connotaciones negativas, sino que le salva solamente la edad y la voz orgullosa. La misma exageración se encuentra en la alternativa que propone Angélica: mejor morir que entregarse a él. Pero mientras Boiardo lo explica en cuatro versos⁶⁵, Quevedo le dedica cinco octavas donde explota varias imágenes de la poesía amorosa. A pesar de la poetización de su respuesta, quiere quedar claro que no acepta unirse en matrimonio con un individuo de la especie de Ferragut. Entonces, pide a Argalía que vuelva para referir su decisión, pero propone presentarse también con un plan bien pensado para liberarse de la condena de esta persecución, sin cambios sustanciales en la versión de Quevedo:

“Vuelve, y dirás al bárbaro tirano
que antes quiero la muerte que admitillo;
yo, en tanto que combates el pagano
en su furor, usando de mi anillo,
me desapareceré, dejando el llano;
de Malgesí me llevo el cuadernillo,
y, a la selva de Ardeña conducida,
aguardaré segura tu venida.

Presto podrás perderte de su vista,
si al caballo que riges le das rienda;
iremos al Catay, adonde alista
sus gentes nuestro padre, porque entienda

— Però ti prego per lo dio Macone,
che te contenti de la voglia mia.
Ritorna a la battaglia col barone,
ed io fra tanto per necromanzia
farò portarme in nostra regione.
Volta le spalle, e vieni anco te via
(destrier non è che 'l tuo segua di lena
Io fermerommi alla selva de Ardena)

acciò ch'insieme facciamo ritorno
dal vecchio padre, al regno de oltra mare.
Ma se quivi non giongi il terzo giorno,
soletta al vento me farò passare,

⁶³ Mata Induráin afirma que esta referencia podría también tener una alusión sexual (2000, 238).

⁶⁴ «A benché Feragù sia giovinetto, / bruno era molto e de orgogliosa voce, / terribile a guardarlo nello aspetto; / gli occhi avea rossi, con batter veloce. / Mai di lavarse non ebbe diletto, / ma polveroso ha la faccia feroce: / il capo acuto avea quel barone, / tutto ricciuto e ner come un carbone» (I, ii, 10).

⁶⁵ «Prima me affogarei dentro a quest'acque, / e mendicando cercarebbi 'l mondo, / che mai togliessi costui per mio sposo. / Meglio è morir che star con furioso» (I, ii, 11).

cuánta dificultad en su conquista
pone esta casta contumaz y horrenda?⁶⁶
Dijo y, viendo la traza bien dispuesta,
Argalía volvió con la respuesta.

(II, vv. 505-520)

poi che aggio il libro di quel can musorno,
che me credette al prato vergognare.
Tu poi adaggio per terra vendrai;
la strada haî caminata, e ben lo sai. —

(I, ii, 12-13)

Por supuesto, Ferragut no acepta el rechazo de Angélica y se lanza contra Argalía, pero la dama aparece en su ayuda aprovechando los poderes mágicos del anillo encantado. «Brama, gime, rechina, ladra, aúlla, / y en estallidos de congoja arrulla» (II, vv. 543-544), se lee en Quevedo. En cambio Boiardo, afirma simplemente que se queda sin saber qué hacer ni decir⁶⁶. Argalía escapa corriendo, y la historia vuelve al lugar donde se había dejado a Astolfo. Quevedo animaliza también a este personaje, afirmando que se arrastra como si fuese un gusano y para controlar la situación «saca el hocico» (II, v. 591). Cuando nota que está solo, «sale como zorra» (II, v. 593) y decide montar a caballo, cuando ve la espada reluciente. Aquí, el mismo autor inserta directamente las palabras del inglés al ver la preciosa arma, afirmando que para él es un tesoro, y por eso no quiere utilizarla en la batalla. Aparece improvisamente otro caballero, Reinaldo:

Era el señor de Montalbán, Reinaldo,
que, como era tercero a Ferraguto,
tras él desde París, sudando caldo,
se vino con intento disoluto:
que amor no estudia a Bártulo ni a Baldo,
por ser monarca eterno y absoluto,
ni escucha textos, ni obedece leyes,
ni respeta las almas de los reyes.

(II, vv. 617-624)

Così tornando a dietro allegro e baldo,
come colui che è sciolto di pregione,
fuor del boschetto ritrovò Ranaldo,
e tutto il fatto appunto gli contone.
Era il figlio di Amone d'amor sì caldo,
che posar non puotea di passione:
però fuor della terra era venuto,
per saper che aggia fatto Feraguto.

(I, ii, 19)

En ambas descripciones se destaca el poder de la pasión que mueve a este pagano, pero en Quevedo resalta el dominio de este sentimiento, que no sigue ninguna ley, ni respeta a los nobles y mueve «intentos disolutos» (II, v. 620) en las almas de los caballeros, como si fuese la única verdadera fuerza que hace mover a los hombres y el mundo. Dejando de lado a este caballero, que sigue en búsqueda de Angélica, los autores vuelven a los tejemanejes de Astolfo y Orlando. Los dos se encuentran en París, y el segundo pregunta al primero qué ha pasado en la batalla y cómo ha logrado escapar. Pero mientras Boiardo afirma simplemente que Orlando «nulla gli ragiona del suo amore, / perché vano il cognosce e zanzatore» (I, ii, 21), en Quevedo maldice el mundo entero y, «con suspiro horrendo» (II, v. 670),

⁶⁶ «Ma poi che gli è davanti così tolto, / non sa più che si dir, né che si fare» (I, ii, 15).

lanza un grito: «¿Dónde estoy yo, si Angélica se ha ido?» (II, v. 672). Cae la noche, pero Orlando no logra dormir a causa de sus penas de amor, sino que la cama se parece a un campo de batalla y se siente burlado por el sol que todavía deja a oscuras el mundo, mientras que en la fuente italiana el personaje se describe «como un vil garzone» (I, ii, 22) que llora, retomando el llanto en varios versos de las octavas siguientes, haciendo hincapié en la tristeza y en los sentimientos del personaje⁶⁷. Por fin llega el día y vuelve a buscar a Angélica y Argalía.

La obra acaba con la octava del canto III, donde se describe el amanecer del día de la justa de Carlo Magno que todos esperaban, construida con imágenes de la poesía de raíz petrarquista.

Llegóse el plazo que a la justa había
señalado el gran Carlos y a su gente;
el Indo le lavó la cara al día,
y en perlas nevó el oro de su frente;
con más joyas el cielo se reía;
ardió en piropos el balcón de Oriente:
por verle, las estrellas, embobadas,
detuvieron al sueño las jornadas.

(III, vv. 1-8)

già l'aria se rischiara poco a poco,
e vien l'alba vermiglia al bel sereno;
le stelle al sol nascente donan loco,
de le quali era il cielo prima ripieno.

(III, xvi, 7)

Aquí se puede notar el parecido de la descripción del amanecer en general, con la aparición del cielo despejado, el color rojo y la desaparición de las estrellas que dejan el paso al sol. De todas formas, se nota una diferencia sustancial en la creación de imágenes barrocas y conceptistas con respecto a la versión italiana, que en cambio contiene una simple enumeración de elementos que se siguen en el comienzo de un nuevo día, como simple colocación temporal para Boiardo, mientras que para Quevedo es útil para sugerir también la atmósfera en la que el tercer canto va a empezar.

El cotejo de *Poema heroico* con los textos burlescos italianos que tratan el mismo tema indica que el *Orlando innamorato* no es la única fuente de Quevedo, aspecto que ya señalaron en su día varios estudiosos⁶⁸. El *Baldus* de Folengo, compuesto en latín macarrónico, debe tomarse en consideración. El *Orlandino* de Aretino y la *Astolfeida* influyeron en las estrofas de introducción y en la descripción del banquete del poema quevediano. El *Morgante* parece haber sugerido en los personajes de Reinaldo y Ferragut su arrogancia y cinismo, aspecto también señalado por Malfatti⁶⁹. En otro

⁶⁷ Según Poggi (2017, 204), el *topos* del héroe insomne se encuentra también en Boiardo, Ariosto y Tasso. En ese último caso, tiene un valor «burlesco para connotar el desvelo del Conte di Culagna».

⁶⁸ Alarcos García 1946, Caravaggi 1961, Malfatti 1964 y Mata Induráin 2000.

⁶⁹ Malfatti 1964, 12.

orden de cosas, la *Gerusalemme liberata* pudo haber dejado su huella en los personajes centrales, Angélica y los gigantes, subrayando así el realismo de las descripciones en cuestión. Como afirmó Leo, se trata del «rifacimento del Boiardo materialmente, ma artisticamente sono una creazione poetica di ciò che Boiardo racconta da cronista»⁷⁰. También en este caso, Quevedo no bebe de una sola fuente, sino que recrea y amplía motivos que derivan de diferentes tradiciones, demostrando su capacidad para construir conceptos originales y desarrollar un estilo personal. Como ya apuntó Poggi, en este texto se nota una «fluctuación de estilos», que de todas formas no resulta en una yuxtaposición, sino que se lleva a cabo gracias a un «tránsito matizado a través de expresiones metalíricas»⁷¹, como podría ser el caso de la descripción de tono petrarquista de Angélica. Por lo que concierne la reelaboración de los temas tradicionales carolingios, así como las obras italianas que le inspiraron, se podría afirmar que Quevedo actúa una subversión casi total tanto de la materia carolingia en sí como de los versos copiados, creando una especie de mundo al revés en el imaginario de la historia de Orlando, donde los códigos se encuentran invertidos. De hecho, el protagonista pasa en segundo plano a pesar de aparecer en el título, enloquece por conocer de primera mano la belleza de Angélica y no por su rechazo, la dama y los gigantes son los verdaderos protagonistas así como ella misma representa la belleza de la *donna angelicata* pero su actuación es lo opuesto de la tradición petrarquista, cada personajes piensa solamente en sus necesidades y al final pertenecen a un imaginario heroico reflejado solamente en los nombres que recuerdan a los antiguos ciclos leyendarios, pero se encuentran totalmente empobrecidos y ridiculizados, como si el autor estuviese retratando plebeyos y no nobles y guerreros. Tomando en cuenta estas características, podría parecer un mundo esquizofrénico, que parece retrata un mundo pero que al final desvela ser de manera completamente opuesta. Desde el punto de vista lingüístico, el rebajamiento de los personajes se puede entrever también a través del uso de un lenguaje bajo alternado a interrupciones de nivel más alto.

Por lo que concierne esta faceta, Poggi subraya que Quevedo quiere transmitir no tanto una «comicidad de acción, como en los modelos italianos, sino de palabras»⁷². No es un caso que el español aplica siempre una cierta amplificación de las descripciones, así como de las escenas, como ya se ha indicado. Sin embargo, me siento disentir en parte con esta última afirmación, dado que, en una de las fuentes italianas, el *Baldus* de Folengo,

⁷⁰ Leo 1953, 51n.

⁷¹ Poggi 2017, 216.

⁷² Poggi 2017, 216.

el uso del latín macarrónico, así como la elección de términos vulgares, añade comicidad a la situación ya de por sí bastante ridícula. De esta manera, con su inventiva verbal y capacidad para combinar textos literarios diversos, Quevedo desarrolló un mundo cómico personal, que una vez más deja entrever el mundo al revés en el que sentía vivir. Es lo que hemos querido mostrar en las páginas precedentes.

7.

UNA TRADUCCIÓN DE MALVEZZI Y LA POSIBLE INFLUENCIA DE BASILE

7.1. EL “OFICIO SECRETO” DE QUEVEDO

Como ya se ha explicado en el capítulo dedicado a la influencia de Virgilio Malvezzi en los tratados políticos e históricos, sus obras gozaron de mucho éxito en toda Europa¹ y su importancia es evidente si consideramos las varias traducciones del italiano al español en los años inmediatamente sucesivos a la publicación de cada una. De hecho, éstas aparecieron hasta la primera mitad del siglo XVII a un ritmo de una cada dos o tres años, como si fueran imprescindibles para la política de la monarquía española, hasta tal punto que vieron la luz el mismo año o al año siguiente de su difusión. En particular, el boloñés publicó en este orden las siguientes obras: *Il Romulo* (1629), *Il Tarquinio superbo* (1632), *Davide perseguitato* (1634) y *Ritratto del privato politico cristiano* (1635). Las traducciones españolas de ellas derivadas fueron las de *Rómulo* por parte de Teodoro dell’Aula en 1632 y Quevedo, en las ediciones de 1632, 1635, 1636, 1648 y en las obras completas de 1650 y 1653; *David perseguido*, en 1635 por un anónimo, y al año siguiente por don Álvaro de Toledo; *Tarquino el soberbio*², en 1635, por don Francisco Bolle Pintaflor y otra versión por Antinoro Pedrosa de 1632³; y finalmente el *Retrato del privado cristiano político*, por Francisco de Balboa, en 1635. No extraña entonces que para Francisco de Quevedo

¹ Esto se puede deducir de la cantidad de traducciones que aparecieron en toda Europa ya antes de la primera mitad del siglo XVII, como por ejemplo en francés, inglés, alemán y holandés. Para un listado exhaustivo, puede consultarse Shaw 1968, 185-204.

² García Vicens (2011) ha analizado las traducciones de esta obra al español.

³ Aparece también curiosamente una recopilación de estas tres traducciones en la BNE (signatura U/2520) atribuidas en la portada principal a Quevedo, mientras que en los diferentes apartados se nombra sólo a don Álvaro de Toledo, dejando las dos obras restantes sin “legítimo traductor”. La impresión se remonta a 1648, en Lisboa, por Paulo

este fuese un modelo para seguir, como se comprueba en la dedicatoria de su traducción del *Rómulo*, la primera de una supuesta serie de biografías dedicadas a los siete reyes de Roma, donde se refiere al autor boloñés como «docto y profundo y elegante y nobilísimo marqués Virgilio Malvezzi». Además, los dos escritores estuvieron juntos en Madrid, aunque no se sabe mucho de su relación ⁴.

7.1.1. *La traducción del «Rómulo»*

Como afirmó García López,

indudablemente la relación entre Quevedo e *Il Romulo* fue compleja y el hecho nos lleva a comentar aspectos de su obra que desbordan el marco estrictamente político y recuerdan su subrayado liderazgo en muchos de los cambios literarios del momento, pero también la realidad de una evolución doctrinal e ideológica. ⁵

Además, el autor español vio en aquel libro «un acierto estético de primera magnitud, como así era en efecto, y se adelantó casi una década a las principales traducciones de Malvezzi a otras lenguas europeas» ⁶.

Como podemos leer en el prólogo de la traducción, titulado «A pocos», Quevedo se fija en una ruptura que cambiará el biografismo español sucesivo: aquí se cuenta la vida del personaje y la invención de una historia del alma, «centrada en el análisis de las motivaciones psicológicas que

Craesbeeck y Joao Leite Pereira. Para un catálogo exhaustivo de todas las traducciones españolas de las obras de Malvezzi, ver Seco Santos 1985, 351-356.

⁴ La importancia de este texto de Malvezzi ha sido subrayada por García López, quien afirma que «Virgilio Malvezzi dio un memorable salto cualitativo con *Il Romulo* (1629), una obra capaz de arremolinar el comentario político de la actuación de un personaje histórico con una actuación política que conduce al corazón del pensamiento maquiaveliano: el crimen de Estado y el golpe de Estado. El tratadillo además estaba ejecutado en una prosa marcadamente tacitista que podía percibirse como una profundización estética en el senequismo estilístico de principios de la centuria. A todo ello podrían añadirse otras características que hacen de la prosa de Malvezzi un prodigio literario, desde las referencias a Galileo – e incluso el emblema que abre la obra, con un sabio contemplando las manchas solares en una charca, tal como se aconsejaba en la época – o a las artes plásticas y a la música de la época. Se trataba, pues, de una poética de la prosa que aunaba la tradición clásica con las novedades del momento y que quería pisar fuerte como alternativa estética, como así realmente fue. Los datos que tenemos nos permiten sospechar que, en efecto, la obra de Malvezzi causó sensación en 1630, apenas unos meses después de salir de las prensas boloñesas de Clemente Ferroni» (2017, 212).

⁵ García López 2017, 213.

⁶ García López 2017, 213.

forman la casualidad profunda de la Historia»⁷, inaugurando así lo que Quevedo llama «el interior ignorado», un objeto inédito para aquellos tiempos. Además, cronológicamente la traducción del madrileño es la primera y ayudará a lanzar en España a un autor hasta aquel momento considerado minoritario. Según Mercedes Blanco, «hay que interpretarla como parte de una estrategia, que es inseparablemente búsqueda de prestigio personal e investigación de nuevas posibilidades de expresión, de experiencias literarias»⁸.

Pasamos ahora a analizar las dos obras. Se han cotejado la primera versión italiana, la de 1629 por Clemente Ferroni, mientras que para la traducción he decidido utilizar la última edición crítica quevediana, llevada a cabo por Carmen Isasi Martínez y publicada en 1993.

Ya desde la dedicatoria al lector, Quevedo introduce párrafos que Malvezzi insertó en la obra misma. De hecho, Malvezzi compone simplemente dos páginas donde explica la intención que le movió a componer la vida del primer rey de Roma, con alusiones a la importancia del arte y de la historia como *magistra vitae*, criticando a los hombres de su tiempo por interesarse más en la cantidad de informaciones que en su real calidad y sentido. Podríamos decir que el intento de su obra era empujar al príncipe a actuar más que a perderse en sus pensamientos. En cambio, Quevedo desplaza una pequeña introducción sobre el rol del escritor y los errores de sus contemporáneos, con una atención particular al *memento mori* y la fragilidad de la vida en relación a la vida eterna. Interesante es notar una alusión a la envidia, la primera de las cuatro pestes del mundo según otra obra suya, es decir *Virtud militante*⁹. Con este cambio, podríamos afirmar que el

⁷ Délage 2006, 64.

⁸ Blanco 2004, 87.

⁹ En el *Rómulo* se lee «la embidia es un veneno, que no obra donde no ay calor. Los cadáveres son alimento de cuervos y gusanos, no de hombres. Solamente la muerte tiene vello bastante, a apagar el fuego de la embidia, y dexar cenizas de compassión. Ella amonesta que ninguno es superior a los otros, quando ella los iguala todos; y los vocablos de los bien afortunados, padeciendo una repentina transformación, se mudan frecuentemente en nombres de miseria y pobreza» (Quevedo 1993a, 47). En *Virtud militante* hay dos referencias a la envidia como veneno: «La invidia por ella ceba en su proprio corazón sus dientes, ella la arma de veneno los ojos, ella se los desvela» (Quevedo 2010, 555) y una cita de Pedro Crisólogo, donde afirma que «la invidia es mal antiguo, primera mancha, anciana ponzoña, veneno de los siglos» (Quevedo 2010, 463). Además, a lo largo de varias obras de Quevedo se encuentran referencias al poder igualador de la muerte con respecto a la vida de los hombres, como por ejemplo en *Sueño del Juicio Final*, donde se lee: «Era de ver cómo se entraban algunos pobres entre media docena de reyes que tropezaban con las coronas, viendo entrar las de los sacerdotes tan sin detenerse» (Quevedo 2003, 77).

español quiso quizás corregir la estructura del original, marcando de manera más definida lo que eran las consideraciones preliminares del autor y la biografía en sí: una cosa son los pensamientos, y otra es la historia.

A lo largo del texto, notamos leves cambios que en muchos casos conducen hacia una simplificación y una inmediatez del sentido, como si estuviera trasladando el conceptismo a la obra de Malvezzi. Sin embargo, como ya fue subrayado por Carmen Isasi, probablemente a causa de algunas asonancias entre español e italiano, el traductor incurre en algún error e inserta lo que hoy en día llamamos falsos amigos o incluso salta adversativas y preposiciones que provocan un vuelco en el sentido entero de la frase. De hecho, si comparamos las fechas de producción de los dos textos, salta a la vista la cercanía de su aparición, pero sobre todo la falta del beneplácito por parte de Quevedo por una versión tan descuidada, según afirma el mismo impresor navarro en una nota¹⁰. Sin embargo, dejando de lado todos aquellos casos que podrían considerarse *lectiones faciliores* o confusión de palabras, hay unos pasajes que nos pueden sugerir algo más sobre Quevedo en cuanto autor, si aceptamos la teoría según la que la traducción no es un mero ejercicio mecánico de traslación gramatical y sintáctica sino que ella misma adquiere valor de obra literaria. Podríamos llegar a afirmar lo mismo de la versión española si nos centramos en un par de cambios. Para mis consideraciones, me fijaré simplemente en el aspecto lingüístico y semántico más que retórico. El primer caso que vamos a tratar es muy sencillo y tiene que ver con la definición de Rómulo y Remo, que en italiano se dicen «gemelli»¹¹, mientras que el español define como «dos hermanos nacidos de un vientre»¹², subrayando ya la dualidad de su personalidad, de alguna manera adelantando la separación y el enfrentamiento que les esperaba. Además, aquí no hay una alusión directa al ser gemelos: simplemente se dice que nacieron de la misma madre, quitando de alguna manera la unión visceral de su concepción y quizá suavizando el final trágico de la historia. Más adelante, refiriéndose al rol dañino de la confianza en la persona del tirano¹³ en sí, Malvezzi afirma que esta «lo destrugge»,

¹⁰ «Mal trasladado vino a mis manos este libro, léfle yo, fui curioso, dile a la imprenta por ser liberal, no por el interés de venderle, sino por él de comunicarle. Luego que vi que don Francisco de Quevedo le traducía, le tuve en gran precio y porque no saliese agraviado de la copia, le cotejé con el original italiano y agradecía a mi sospecha la nueva ocasión de repetir tan admirable lección, mejor me le ha de agradecer quien le estimare mucho que quien le pagare más» (Quevedo 1993a, 111).

¹¹ Malvezzi 1629, 16.

¹² Quevedo 1993a, 51.

¹³ «Lo destrugge la confianza» (Malvezzi 1629, 25), «lo desmorona y deshace la confianza» (Quevedo 1993a, 56).

mientras que Quevedo quiere subrayar la mala influencia utilizando dos verbos similares, es decir «le desmorona y deshace». De esta manera, no quedan dudas sobre la negatividad de la confianza pero sobre todo del tirano. Sería interesante pararse un momento también sobre dos diferentes traducciones referidas a la timidez. Hoy en día hablamos de este rasgo del carácter asociándolo al recato y a la vergüenza más que al miedo, como encontramos en el texto y sobre todo en relación a la etimología latina¹⁴ o al uso que hacían Dante y Boccaccio. Esta interpretación aparece en un pasaje sobre la importancia de la paciencia en los hombres, mientras que en otro, más adelante, la timidez se asocia a otro defecto moral, es decir, la cobardía. Aquí, en cambio, se habla del mismo Rómulo, que, para mostrarse más hacia la justicia que a la violencia, no querría presentarse ni demasiado alegre ni demasiado triste para no parecer ni impío ni cobarde. Por traslación, se ha asociado al medroso con el cobarde, como si fueran sinónimos, y a su vez, la tristeza con la cobardía. Podríamos decir que el eslabón de la cadena de pensamiento de Quevedo es la tristeza, como en un silogismo aristotélico: el tímido suele ser triste, y a veces la tristeza es la consecuencia de una falta de valor. Con pequeños pero significativos cambios semánticos, el autor está matizando su obra y en consecuencia los pensamientos políticos y filosóficos aquí vertidos, apartándose ligeramente del original. En los primeros casos, el traductor parece destacar y adelantar las consecuencias negativas de los sucesos relacionados con el nacimiento de Roma, fijándose sobre todo en la negatividad del tirano contrapuesta a Rómulo, ejemplo del héroe, que podríamos de alguna manera volver a encontrar en las descripciones de la *Primera parte de la vida de Marco Bruto* publicada por el mismo Quevedo años después, en 1644.

Finalmente, querría centrarme en un largo pasaje de Malvezzi que se omite en la traducción¹⁵. Esta ausencia podría haberse debido a un salto de

¹⁴ “Tímido” viene del latín *timere*, que en italiano se traduce con “temere”, equivalente al “temer” español. En *Autoridades* se lee «tener miedo, y temor de alguna cosa» como primera entrada, mientras que como segunda entrada aparece una cita de *Virtud militante*, con la siguiente explicación: «vale también tener miedo reverencial, y respeto a alguna persona: como el hijo al Padre, el vasallo al Rey, etc». Aquí se hace referencia también a las formas latinas *vereri* y *reveri*. Por lo que concierne “tímido”, *Autoridades* recoge esta definición: «temeroso, medroso, encogido, y corto de ánimo». Si miramos en la *Enciclopedia Treccani*, como segunda acepción, que resulta además más común hoy en día, se lee: «incerto, impacciato, esitante nel comportare per timore di non riuscire, di essere giudicato male dagli altri, di apparire indiscreto».

¹⁵ «L'anima, che è quella che intende, non ha mai a discorrere della morte, perché non muore mai e se l'anima si separa da questa considerazione non la può temere il corpo che non la conosce, come quegli che per mezzo della contemplazione è cadavere inanzi che sia morto. Perché ha da temere l'anima più tosto che bramare la morte di quel

igual a igual¹⁶, tal vez por obra de los impresores, pero existe y no podemos ignorarla. En este caso, se trata de una larga consideración sobre el alma y su relación/contraposición con el cuerpo. En particular, el autor afirma que el alma, al ser inmortal, no tiene por qué preocuparse de la muerte y que el cuerpo con ésta por fin puede perder sus imperfecciones y volverse a su vez inmortal, acabando con una invocación a una resurrección gloriosa. No sabemos si la omisión fue casual o intencional, pero podemos atrevernos a afirmar que estas consideraciones fueron quizás quitadas por Quevedo, dado que el resto del discurso diserta simplemente sobre el valor de la muerte sin referencias al alma o a la resurrección. Además, encontramos los mismos pensamientos al comienzo de la obra, otro punto que, como ya vimos, fue ligeramente modificado. Otra opción puede ser que hubiese sido simplemente el editor quien no quiso publicar consideraciones que podrían de alguna manera arriesgar su posición ante de la Inquisición, al relacionarse con el tema religioso de la resurrección. Del otro lado, Mercedes Blanco plantea como hipótesis que este salto se debería quizás a la diferencia de intentos de las dos obras, subrayando la naturaleza más mundana de la traducción de Quevedo con respecto al original italiano¹⁷.

Para concluir, por lo que concierne a la traducción del *Rómulo*, podríamos afirmar que, en la mayoría de los casos, el español opta por la conservación de significantes y significados, a veces alterando el sentido y a veces modificando la estructura de la frase para ajustarla al español, pero siempre manteniendo el estilo de Malvezzi, utilizándolo como punto de partida para ejercitarse en sus obras sucesivas. De hecho, por aquellos tiempos la traducción era parte de otro importante principio literario, es decir, la imitación. Podemos ver su mano incluso en leves cambios en apariencia sin sentido, pero que nos pueden adelantar y mostrar las ideas y los personajes que ya animaban su proceso creativo. Otro punto interesante para tener en cuenta es que Malvezzi es uno de los pocos autores contemporáneos de prosa que traduce. En 1634 se difundió la versión española quevediana de la *Introduction à la vie dévote* que san Francisco de Sales escribió en 1608. Quevedo se había centrado sobre todo en los antiguos, en particular Séneca, el Pseudo-Focílides, Anacreonte y fragmentos de varias

corpo che l'aggrava? E il corpo, perché non ha ancora egli da disiderare d'essere spogliato delle sue imperfezioni? Egli lascia la fragilità per ripigliare l'immortalità; egli muore vile e può risorgere glorioso» (Malvezzi 1629, 99).

¹⁶ Quevedo resume todo este razonamiento con la frase: «Conviene vivir considerando que se ha de morir», añadiendo que «la muerte es siempre buena; parece mala a veces, porque es malo a veces el que muere» (Quevedo 1993a, 99).

¹⁷ Blanco 2004, 83.

obras clásicas, en latín o en griego, trabajos que suscitaron algunas críticas y un cierto debate a propósito de su grado de conocimiento de estas lenguas. Este atrevimiento por parte de Quevedo es una señal manifiesta de un entusiasmo que va más allá de un ejercicio retórico de estudio e imitación, y apunta, como sugiere Délage, al «reconocimiento de una transformación genérica que opera una verdadera integración de la filosofía política en la Historia, integración mucho tiempo anhelada a partir de la lectura de Tácito, pero que quedaba todavía sin plasmarse realmente en una forma moderna»¹⁸. Esta traducción, con sus límites y cambios, se transforma en un manifiesto literario que cambiará la producción literaria quevediana y, a su vez, significará un cambio en el pensamiento político español y europeo.

7.2. LA CONSECUENCIA LITERARIA DE UN POSIBLE ENCUENTRO NAPOLITANO

A comienzos del siglo XVII, Francisco de Quevedo y Giambattista Basile se encontraron en Nápoles en la Academia de los Ociosos. A partir de este encuentro, muchos estudiosos del siglo pasado analizaron la influencia entre Quevedo y Basile. Según Benedetto Croce, de este contacto nacieron el *Cuento de cuentos* y el *Cunto de li cunti*, apoyando su tesis en el hecho de que el primero «contiene una serie di parole e frasi spagnuole volgari, al fine di biasimarle e di additarle perché fossero evitate dai parlatori eleganti»¹⁹. Sin embargo, el filósofo añadió que el fin es opuesto al de Basile, preguntándose «donde poté desumere il Quevedo quel titolo, che era ben appropriato alla raccolta di fiabe del napoletano, e così sforzato per il suo catalogo di frasi spagnuole?»²⁰. Se lanzó así a concluir lo siguiente: «apparirà probabile che dal tesoro della fraseologia napoletana, che questi raccoglieva nel suo *Cunto de li cunti*, gli venisse suggerita l'idea del titolo per la sua raccoltina spagnuola, così diversamente intonata»²¹. La misma teoría ha sido retomada por más investigadores sin que se haya profundizado en la cuestión²², pero con posterioridad diversos críticos han formulado propuestas diferentes²³.

¹⁸ Délage 2000, 71.

¹⁹ Croce 1911, 43.

²⁰ Croce 1911, 43.

²¹ Croce 1911, 44.

²² Para más detalles, ver Fernández Murga 1982.

²³ Sobre el asunto, véanse Juárez 1990, 43-44; Nigro 1993; Martínez 2010, 242-243.

Empecemos con una contextualización de las dos obras. El *Cuento de cuentos* fue compuesto en 1626 por Francisco de Quevedo durante la llamada “jornada de Aragón”, mientras acompañaba al rey Felipe IV en su viaje hacia estas tierras por motivos políticos. Tal como manifestó en la carta a Messía de Leyva, la razón que lo llevó a componer este texto fue «espulgar el habla», es decir, burlarse del abuso de las frases hechas y metilillas sin significado y de errores gramaticales más frecuentes en su época²⁴. Varias fueron las reimpressiones y las ediciones, a partir de la de 1628 junto a *Discurso de todos los diablos* y la censurada de 1631 junto a *Juguetes de la niñez*, a causa de una denuncia a la Inquisición en el mes de octubre del año anterior²⁵. El tema de la obra es la boda accidentada entre una joven viuda desenvuelta que, después de haber sido encerrada por el padre en un convento y en su propia casa, intenta escapar para encontrarse con su amante. Dentro del cuento, se encajan las maneras de decir alrededor de las cuales se construye el complicado enredo, en perfecto estilo quevediano, permitiéndole al autor caracterizar decorosamente a los tipos y los ambientes de baja extracción social y al mismo tiempo crear juegos de agudeza y parodia, atentando contra el decoro al introducirlos en contextos más elevados. Quevedo opera una inversión de la parodia, articulando el concepto burlesco para que se tome en consideración en su significado literal, revelándolo así en toda su absurdidad y dirigiéndose hacia la esencia definitoria del mismo objeto. Centrémonos ahora en el posible origen del título. Buscando en el *Diccionario de Autoridades*, leemos: «se llama también una relación o noticia, en que se mezclan otras varias, que hacen perder el hilo de la principal: y se suele aplicar también a algunos negocios muy difíciles de poner en planta, por lo enredados que están». Lo primero que salta a la vista es un elemento en particular, el enredo, término que puede tener varias acepciones, entre las cuales, siempre según el *Diccionario de Autoridades*, «falsedad y engaño artificioso, mentira o patraña bien compuesta». Nos encontramos así no sólo en el campo de la presentación de una noticia en la cual confluyen otras, sino que al mismo tiempo se alude al hecho de que lo que se cuenta puede ser una falsedad.

Pasamos ahora a contextualizar el *Cunto de li cunti*. Dentro de la producción de Basile podemos reconocer dos diferentes *auctoritas*: una línea clasicista y tradicional, con obras publicadas utilizando abiertamente su nombre; y otra, de textos escritos en cambio en dialecto, cuyas

²⁴ Como fue subrayado por Azaustre, en el *Sueño de la muerte* se había ya llegado a un nivel superior, donde las frases hechas y los proverbios se personificaban y eran ridiculizados mediante el uso de dobles sentido (2000, 28).

²⁵ Sobre las varias ediciones y versiones, Azaustre 2000.

características principales se podrían resumir en una actitud revolucionaria y anticlasicista justo por el uso de esta variante del lenguaje, publicados en este caso bajo el pseudónimo en forma de anagrama de Gian Alesio Abbattutis. En esta última se encuentra la colección de fábulas, aparecida póstuma entre 1634 y 1636 a cargo de diferentes editores y dividida en cinco volúmenes, que corresponden a las jornadas, cada una de 10 cuentos, contados por el mismo número de narradoras. Aunque se emplea a menudo el nombre *Pentamerón*, aludiendo al *Decamerón* de Boccaccio, estas dos obras comparten pocos aspectos. Ambas son una colección de cuentos, pero en nuestro caso nos enfrentamos a la mitad de ellos, cincuenta de los cien, cuyo marco no es el encuentro de nobles florentinos, sino de mujeres napolitanas de la baja sociedad, caracterizadas por sus defectos físicos. Ya no nos hallamos en un lugar sagrado como la iglesia, ni se pinta un momento difícil donde «umana cosa è aver compassione degli afflitti», sino que estamos en una poblada y profana plaza donde está a punto de empezar el asunto que abarcará toda la composición. De hecho, el marco basiliano no sirve para contextualizar, sino que es parte de los cuentos, hasta tal punto que Nigro afirmó que aquí «il contenuto del recipiente è lo stesso recipiente»²⁶. De esta manera, podemos descifrar el título de la colección como un cuento que contiene otros, hasta llegar al total de cincuenta, contando los 49 más el último, donde la protagonista de la Introducción, la princesa Zozza, desvela a su amado Tadeo las peripecias que le impidieron encontrarle antes. Este relato abarca todos los otros, es el “cuento de los cuentos”. Por lo que concierne al título, me atrevo a tomar como punto de partida otra definición de la expresión española, que se usa en el campo aritmético, es decir, «el número que se produce por la multiplicación de un cuento por otro», como dice el *Diccionario de Autoridades*. En español, podemos jugar con la polisemia de *cuento* en edad barroca, que traducía al mismo tiempo el italiano “racconto” e “calcolo”²⁷. De hecho, a partir de la introducción-*cunto*, todos los otros nacen de una multiplicación de situaciones en las que se encuentra Zozza, la cual, para reconquistar a su príncipe perdido, hace un hechizo para que su enemiga, la esclava negra que le había sustraído al amado a través del engaño, se animara a escuchar historias durante cinco días seguidos, retrasando así el nacimiento del heredero que llevaba en su vientre.

Como señaló Nigro, desafortunadamente no tenemos autógrafos que nos permiten fechar de manera más exacta las obras, ni poseemos

²⁶ Nigro 2012, 59.

²⁷ Leemos en el *Diccionario de Autoridades*: «En lo antiguo valía lo mismo que cuenta».

documentos que describan el encuentro entre los dos escritores²⁸. Siempre según el mismo estudioso, si *Lo cunto de li cunti* fue más que una simple inspiración nominal para el *Cuento de cuentos*, este podría ser al mismo tiempo una prueba de la forma del primero, si lo consideramos como un conjunto de proverbios populares. De hecho, cada historia se concluye con un proverbio donde se encierra la moraleja. De esta manera, la antología ya no se puede considerar solamente como un simple conjunto de fábulas para el entretenimiento de los pequeños y cabría llegar a considerarla como una obra moral, o mejor, como fue sugerido por Cherchi, «le sue favole sono da leggere nella prospettiva del *desengaño*, prospettiva che lungi dal privarle del loro incanto le carica di un senso morale tipicamente barocco»²⁹. Otro aspecto, presente sobre todo en la caracterización de las narradoras, es la presentación del mundo al revés, tema muy presente en la prosa satírica de Quevedo, que podemos encontrar en los *Sueños* y en *La hora de todos*, pero sobre todo en la poesía burlesca, donde se abandona el uso del imaginario de la *donna angelicata* para, en cambio, retratar lo opuesto de las características principales de esta variante femenina. Además, este tema es parte esencial en la fábula en cuanto tal, siempre entretrejida por lo maravilloso, lo imposible y lo irreal³⁰.

Los tipos representados en la poesía quevediana describen defectos físicos reflejados aquí. La característica común a todas las narradoras es la edad avanzada, aspecto ampliamente satirizado por Quevedo, asociando a menudo a la apariencia repulsiva un apego excesivo a la vida y acusándoles de ser pecadoras irredentas que siguen perseverando en el error, reflejo de la forma física. La tiñosa Ciommetella puede recordarnos el soneto «Pecosa en las costumbres y en la cara» (B 585), donde son recurrentes las imágenes agudas para pintar la piel destrozada por la enfermedad causada por sus mismos vicios, así como la calvicie, masculina, pero sobre todo femenina, vista como una anomalía que provoca repulsión y al mismo tiempo la risa, como en «A Caín y Abel» (B 748), aunque a menudo en Quevedo la calvicie se asocia a la vejez. También Tolla la nariguda nos hace pensar en las descripciones de la dama pedigüña, con «las narices en cuclillas / y las facciones a gatas (B 803, vv. 59-60), o en el romance «Celebra la nariz de una dama» (B 684). En este último en particular, derribando el tópico petrarquista de la dama cubriéndose la boca con la mano, incluso a través de dobles sentidos eróticos, el autor le aconseja que no la cubra porque la gente podría pensar que huelga mal. En cambio, en el cuento de

²⁸ Nigro 2012, 875.

²⁹ Cherchi 2004, 123.

³⁰ Albanese 2012, 61.

Basile se hace referencia a la facilidad de la mujer en «captare e valutare le cose, ad ammassare i materiali che serviranno all'affabulazione»³¹. De la misma manera, la boca grande de Ciulla y Paola aluden al irrefrenable deseo de hablar y con eso de contar, en contraste con la discreción de la dama que se la cubría y satirizada en Quevedo como símbolo de la mujer pidona que la usaba, junto a las manos, para agotar la riqueza de sus galanes, o también las descripciones escatológicas de los humores corpóreos, más o menos pestilenciales y repulsivos³², que en Basile se encuentran en el epíteto asociado a Iacova «la squaquarata», donde el ataque de diarrea simboliza en realidad «la capacità di questa vecchia di scodellare racconti l'uno dopo l'altro, [...] presa dalla foga irresistibile di raccontare tutti i racconti che conosce»³³. Como se apuntaba antes, las descripciones burlescas del poeta español sirven en realidad para reflejar los defectos morales profundos, ofreciendo una imagen animalizada, naturalista y degradante que presenta ya no una mujer idealizada sino una mujer en carne y hueso. Lo mismo pasa con los cuentos del napolitano, donde, ya lejos del noble marco del *Decamerón*, las características físicas de las narradoras necesitan un desciframiento metaliterario y semántico, donde cada peculiaridad no es un caso, sino que es fruto del estudio para reflejar la esencia recóndita y la funcionalidad dentro del enredo de la colección. La última característica que sería útil considerar es la oralidad de los dos textos. Como sugirió Rak:

l'opera è stata allestita prevedendo le sue modalità d'uso nell'ottica del passatempo (*intrattenimento*) e delle pratiche della *conversazione* di corte con i suoi generi e i suoi registri teatrali, comici, devianti, nei limiti di una situazione sociale prevista nel catalogo del costume corrente e delle sue maniere.³⁴

Este aspecto está confirmado también por la estructura recurrente de cada cuento, pensada para una más sencilla memorización por parte del lector, y por la presencia de proverbios fáciles de memorizar y ya sedimentados en la sabiduría popular, que ayudan en la identificación del mismo lector y en la representación escénica. En los preliminares del *Cuento de cuentos* el autor escribe: «Se leen juntas las vulgaridades rústicas que aún duran en nuestra habla, barridas de la conversación»³⁵, orientándonos hacia la vertiente oral, como fue subrayado varias veces en la dedicatoria, y tomando en consideración el carácter fijo e inmutable de la lengua oral, la cual ya

³¹ Picone 2004, 113.

³² López Gutiérrez 2001, 227.

³³ Picone 2004, 114.

³⁴ Rak 2004, 13.

³⁵ Quevedo 2003, 37.

se está insinuando en la producción escrita, dado que estos errores «no tienen desvergüenza para deslizarse en una historia y entremeterse en un sermón, y están ya tan halladas que pocas plumas las desdeñan»³⁶. Como en Basile, la lengua oral, en este caso el dialecto napolitano o las muletillas en el caso de Quevedo, ya se está abriendo paso y fijando en la literatura, con gran preocupación por el español, y enorme alegría y esfuerzo por el partenopeo.

Abro ahora un pequeño paréntesis con respecto a otra obra basiliense publicada bajo el pseudónimo de Gian Alesio Abbattutis. Se trata de las *Muse napolitane*, publicadas también de forma póstuma en 1635, con una división similar a la de *El Parnaso español* de Quevedo, publicado por Gonzáles de Salas en 1648. Por la proximidad cronológica y de significado y función otorgados a cada musa, García Aguilar lo sugiere como posible modelo editorial³⁷. En ambos casos, se puede notar que al sustantivo “musa” se le asocia un adjetivo, “napolitane” y “castellanas”, que aleja el ideal aséptico parnasiano para acercarlo a la pertenencia geográfica, pero sobre todo en el intento de cada poeta de presentarse como el nuevo fundador de la poesía en su propio idioma, como si fuese un nuevo Apolo. Además, ambos quieren alejarse de aquel lenguaje poético artificioso y vinculado a una tradición literaria propia, consideraciones que Quevedo llevaba ya bastante tiempo afrontando en contraste con la poesía gongorina. Otro aspecto similar se encuentra en una de las musas quevedianas publicadas más tarde por su sobrino, Pedro de Aldrete, en 1670. De hecho, llama la atención la descripción de Euterpe como «Musa de los Amores», poco común e inédita en la tradición editorial española, asignación que en cambio encontramos en las seis ediciones hasta aquel momento aparecidas de las *Muse napolitane*, así como en el caso de Calíope, asociada curiosamente al mundo y a la descripción de los temas cotidianos. Del mismo modo, podemos notar un parecido gráfico en la maquetación, tanto por la disposición y el tamaño de los caracteres como por el uso del sintagma explicativo “ovvero / esto es” que se reitera en la presentación de cada musa y de sus atributos.

Tenemos que reconocer que ambos autores produjeron inspiración tanto entre sus contemporáneos cuanto en las generaciones posteriores. En primer lugar, por lo que concierne a Quevedo, no dejó tranquilos ni a los inquisidores ni a sus detractores, que publicaron en 1629 *Venganza de la lengua española contra el autor de Cuento de cuentos*, por mano de un anónimo escondido detrás del nombre Juan Alonso Laureles, obra en la cual

³⁶ Quevedo 2003, 42.

³⁷ García Aguilar 2013, 167-178.

se censura ásperamente la defensa de la lengua y la irreverente mezcla de sagrado y profano. Sucesivamente, en el siglo XVIII, se divulgaron *Historia de las historias* de Diego de Torres Villarroel en 1720, que ya en su título afirma ser una imitación de la obra quevediana, pero que a menudo aparece en las *Obras fantásticas* o como apéndice, junto a otras composiciones, de los *Sueños morales, visiones y visitas* y *Rondalla de rondalles* de Carlos Ros de 1769, otra obra inspirada en el cuento español pero compuesta en catalán³⁸. No tenemos que olvidar las diferencias de actitud de cada uno de los autores mencionados.

De hecho, el fin de este último era registrar expresiones idiomáticas y locuciones para salvarlas del carácter efímero de la tradición oral, intentando al mismo tiempo ennoblecerlas a través de referencias a las otras dos obras. Sin embargo, de este modo, la literatura en lengua española parece siempre prevalecer, aunque en los siglos haya superado más que sus fuentes el pasar del tiempo, siendo la más leída de las tres³⁹. Por lo que respecta a Torres de Villarroel, decidió escribir la obra por sugerencia de su protector don Juan de Salazar, en el contexto de la normalización de la lengua, considerando su mismo trabajo como una continuación del proyecto de Quevedo. Del otro lado, no se puede olvidar que la colección basiliana sirvió para fijar el canon europeo de fábulas y cuentos populares, muchos de los cuales fueron reelaborados y transmitidos en clave moderna por los más reconocidos autores extranjeros, como los hermanos Grimm y Charles Perrault, hasta la cristalización en los dibujos animados de Walt Disney, mientras en Hollywood se ha empezado a investigar sobre la complejidad y las situaciones de otros personajes que participan a estas historias, como por ejemplo la madrastra de Blancanieves o también las aventuras y los mismos cuentos vistos y vividos por parte de los ogros, hasta llegar a las series americanas que se basan en el enredo de los varios cuentos tradicionales.

Para concluir, después del análisis comparativo de los temas y de los aspectos literarios comunes, se ha notado que los puntos de contacto entre el *Cunto de li cunti* y el *Cuento de cuentos* son exigüos. Sin restar mérito a la antología basiliana, parece más verosímil una influencia de Quevedo en Basile que al contrario, sobre todo considerando la más amplia difusión geográfica de las obras quevedianas. Pese a ello, es también probable que, a partir de la simple afinidad del título, Quevedo hubiese decidido explotar un aspecto menor del *Cunto*, sin tomar en consideración la estructura y su totalidad, tan de la sensibilidad y de la preocupación del autor español.

³⁸ Ver Azaustre 2004, 32, quien hace referencia a otros textos que tienen parecidos en el uso de agudeza compuesta y más obras similares.

³⁹ Salvador 2010, 435.

Por supuesto, Quevedo y sus contemporáneos no se quedaron indiferentes frente a la producción de Basile, si es que fue adoptado como punto de referencia para la más importante colección de poemas de Quevedo. En realidad, más que el escritor español, es nuestra cultura moderna y posmoderna la que recibió de modo más notable la influencia de la obra de Basile, con continuas recreaciones y profundizaciones en sus historias.

BIBLIOGRAFÍA

Alarcos 1946

E. Alarcos, «El Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado», *Mediterráneo* 5 (1946), 25-63.

Alatorre 1956

A. Alatorre, «Los romances de Hero y Leandro», en J. Rojas Garcidueñas (ed.), *Libro jubilar de Alfonso Reyes*, México, Dirección General de Difusión, 1956, 1-41.

Alatorre 1999

A. Alatorre, «Quevedo: labios en vez de párpados», *Nueva Revista de Filología Hispánica* XLVII, 2 (1999), 369-383.

Albanese 2012

A. Albanese, *Metamorfosi del «Cunto» di Basile. Traduzioni, riscritture e adattamenti*, Ravenna, Longo Editore, 2012.

Albonico 1990

A. Albonico, *Il mondo americano di Giovanni Botero: con una selezione dalle Epistolae e dalle Relationi universali*, Roma, Bulzoni, 1990.

Alighieri 2018-2019

D. Alighieri, *Paradiso*, edición de E. Mandola, Genova, Il Melangolo, 2018-2019.

Alonso 1972

D. Alonso, *En torno a Lope. Marino, Cervantes, Benavente, Góngora, los Cardenios*, Madrid, Gredos, 1972.

Alonso 1976

D. Alonso, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1976.

Alonso 1992

D. Alonso, «Originalidad del Polifemo (Góngora y Marino)», en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Editorial Crítica, vol. III, t. 2, 1992, 226-229.

Alonso Veloso 2012

M.J. Alonso Veloso, «Antecedentes de los epígrafes de la poesía de Quevedo en la literatura clásica y del Siglo de Oro. Con una hipótesis sobre su autoría», *Revista de Literatura* LXXIV, 147 (2012), 93-138.

Alonso Veloso 2013

M.J. Alonso Veloso, «Los principios organizativos de la poesía amorosa de Quevedo en *El Parnaso* y sus posibles modelos», *Bulletin of Spanish Studies* XC, 8 (2013), 1233-1267.

Álvarez 1934

J.L. Álvarez, «Sobre Maquiavelo en España», *Revista de Derecho público* 3 (1934), 155-160.

Aretino 1995

P. Aretino, *Poemi cavallereschi*, edición de D. Romei, Roma, Salerno Editrice, 1995.

Asenso 1983

E. Asensio, «Un Quevedo incógnito. Las “silvas”», *Edad de Oro* 2 (1983), 13-48.

Assandria 1926

G. Assandria, *Giovanni Botero. Note biografiche e bibliografiche*, Benevagienna, Tipografia Vissio (Bolletino storico-bibliografico subalpino), 1926, 407-442.

Assandria 1928

G. Assandria, *Giovanni Botero. Note biografiche e bibliografiche*, Benevagienna, Tipografia Vissio (Bolletino storico-bibliografico subalpino), 1928, 29-63 y 307-351.

Astrana 1945

L. Astrana Marín, *La vida turbulenta de Quevedo*, Madrid, Editorial «Gran Capitán», 1945.

Azaustre 2000

A. Azaustre Galiana, «Problemas de edición en el *Cuento de cuentos*», *La Perinola* 4 (2000), 27-74.

Azaustre 2004

A. Azaustre Galiana, «Estructura y argumentación del *Lince de Italia u zabori español* de Quevedo», *La Perinola* 8 (2004), 49-75.

Badillo - Pastor 2013

P. Badillo O'Farrell - M.Á Pastor-Pérez, *Tácito y tacitismo en España*, Barcelona, Anthropos, 2013.

Baldini 1992

A.E. Baldini, *Botero e la 'Ragion di Stato'*. Atti del Convegno in memoria di Luigi Firpo (Torino, 8-10 marzo 1990), Firenze, Leo S. Olschki, 1992.

Baldini 1995

A.E. Baldini, *Aristotelismo politico e ragion di Stato*, Firenze, Leo S. Olschki, 1995.

Baldini 1999

A.E. Baldini, *La ragion di Stato dopo Meinecke e Croce*, Genova, Name, 1999.

Barbosa 1629

P. Barbosa Homen, *Discursos de la juridica y verdadera razón de Estado*, Coimbra, a costa de Nicolao Carvalho, 1629.

Barone 2014

L. Barone, *La carta de Luis XIII de Quevedo y la polémica antifrancesa en Italia en el siglo XVII*, Universidad de Navarra, Eunsa 2014.

Barrientos 2010

J. Barrientos Rastrojo, «La filosofía política moralista de Quevedo frente a la pragmatista-belicista de Nicolás Maquiavelo», *Bajo Palabra. Revista de Filosofía* 5 (2010), 331-348.

Barucci 2003

G. Barucci, «Sintassi e spazio strofico nelle odi di Bernardo Tasso: la continuità come elemento classico», *Studi tassiani* LI, 51 (2003), 15-41.

Battistella 1919

A. Battistella, «La congiura spagnola contro Venezia nel 1618 secondo i documenti dell'Archivio Gonzaga di Alessandro Luzio», *Atti del Regio Istituto veneto di scienze, lettere ed arti* 78 (1918-1919), 413-430.

Battistella 1923

A. Battistella, «Ancora qualche anno sulla congiura spagnola del 1618 contro la Repubblica di Venezia», *Atti del Regio Istituto veneto di scienze, lettere ed arti* 82 (1922-1923), 1007-1014.

Baumann 2019

I. Baumann, «*Vuela, pensamiento, y diles / a los ojos que más quiero / que hay dinero*. Amor, oro y dinero en los poemas petrarquistas y satírico-burlescos de Francisco de Quevedo», en I. Baumann - S. Waelti (eds.), *Vom Liebespfand zur Singlebörse: Über die ökonomische Rhetorik der Liebe*, Berlin, LIT, 2019, 88-122.

Beladiez 1996

E. Beladiez, *El Gran Duque de Osuna. Cavallero, soldado, virrey, "un girón"*, Madrid, Prensa y Ediciones Iberoamericanas, 1996.

Belligni 1999

E. Belligni, *Lo scacco della prudenza. Precettistica politica ed esperienza storica in Virgilio Malvezzi*, Firenze, Leo S. Olschki, 1999.

Beneyto 1948

J. Beneyto, *El Marqués de Bedmar, embajador de Felipe III en Venecia*, Madrid, Imprenta del Ministerio de Asuntos Exteriores, 1948.

Benigno 1992

F. Benigno, *L'ombra del re. Ministri e lotta politica nella Spagna del Seicento*, Venezia, Marsilio, 1992.

Berni 1858

F. Berni, *Orlando innamorato di Matteo Maria Boiardo rifatto da Francesco Berni*, Torino, Società Editrice M. Guignoni, 1858.

Bertini 1946

G.M. Bertini, «La fortuna di Machiavelli in Spagna», *Quaderni ibero americani* 2 (1946), 21-26.

Bertini 1957

G.M. Bertini, «Torquato Tasso e il Rinascimento spagnolo», en R. Pollack (ed.), *Torquato Tasso*, Milano, Marzorati, 1957, 607-671.

Beuchot 2004

M. Beuchot, «Algunos opositores de Maquiavelo en España y la Nueva España», *Signos Filosóficos* 11 (2004), 61-71.

Blanco 1998

M. Blanco, «Del Infierno al Parnaso. Escepticismo y sátira política en Quevedo y Trajano Boccalini», *La Perinola* 2 (1998), 155-193.

Blanco 2004

M. Blanco, «Quevedo lector de Malvezzi», *La Perinola* 8 (2004), 77-108.

Bleznick 1958

D.W. Bleznick, «Spanish Reaction to Machiavelli in the Sixteenth and Seventeenth Centuries», *Journal of History of Ideas* 4 (1958), 542-550.

Boaglio 2001

M. Boaglio, «Le burlesche metamorfosi di Elena. Proemio e parodia nei poemi eroicomici del Seicento», en M. Sarnelli (ed.), *Il poema eroicomico*, Torino, Tirrenia Stampatori, 2001, 37-58.

Boccalini 1664

T. Boccalini, *Pietra del paragone politico*, Cosmopoli, a costa de Cornelio Last, 1664.

Boccalini 1948

T. Boccalini, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, edición de L. Firpo, Bari, Laterza, vol. II, 1948.

Bognolo 2013

A. Bognolo, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di «Amadis di Gaula»*, Roma, Bulzoni, 2013.

Boiardo 1995

M. Boiardo, *Orlando innamorato*, edición de R. Bruscalgi, Torino, Einaudi, 1995.

Bonazzi 2017

N. Bonazzi, *Dire il vero scherzando. Moralismo, satira e utopia nei «Ragguagli di Parnaso» di Traiano Boccalini*, Milano, Franco Angeli, 2017.

Borrelli 1993

G. Borrelli, *Ragion di Stato e Leviatan. Conservazione e scambio alle origini della modernità politica*, Bologna, il Mulino, 1993.

Borrelli 1994

G. Borrelli, «Aristotélismo politique et raison d'État en Italie», en Y.-C. Zarka (ed.), *Raison et déraison d'État. Théoriciens, et théories de la raison d'État au XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, 173-192.

Borzelli 1916

A. Borzelli, *Giovan Battista Manso marchese di Villa*, Napoli, P. Federico e C. Ardia, 1916.

Botero 1997

G. Botero, *Della ragion di Stato*, Roma, Donzelli Editore, 1997.

Bottero 1896

E. Bottero, *Prudenza di stato o maniere di governo di Giovanni Botero*, Milano, Hoepli, 1896.

Brändli 1964

R. Brändli, *Virgilio Malvezzi politico e moralista*, Basilea, Tipografia dell'USC, 1964.

Budor 1995

K. Budor, «Quevedo y la Guerra de los uscoques: sus fuentes documentales», *Revista de Filología Española* 75 (1995), 333-344.

Cabani 2005

M.C. Cabani, *L'occhio di Polifemo. Studi su Pulci, Tasso e Marino*, Pisa, ETS, 2005.

Cabello Porras 1981

G. Cabello Porras, «Sobre la configuración del cancionero petrarquista en el Siglo de Oro», *Analeccta malacitana* IV, 1 (1981), 15-34.

Cabello Porras 1995

G. Cabello Porras, *Ensayos sobre tradición clásica y petrarquismo*, Universidad de Almería, Servicio de Publicación, 1995.

Cacho Casal 2003

R. Cacho Casal, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2003.

Cacho Casal 2011

R. Cacho Casal, «La épica burlesca y los géneros poéticos del Siglo de Oro», *Edad de Oro* 30 (2011), 69-92.

Cacho Casal 2012a

R. Cacho Casal, *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.

Cacho Casal 2012b

R. Cacho Casal, «Quevedo heroicómico: sátira y parodia en el *Poema de Orlando*», en A. Gargano (ed.), *La sátira en verso en la España de los Siglos de Oro*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2012, 297-336.

Cacho Casal 2013

R. Cacho Casal, «Quevedo y Marino entre las estrellas», en P. Galand - S. Laigneau Fontaine (eds.), *La Silve. Histoire d'une écriture libérée en Europe, de l'Antiquité au XVIII^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2013, 627-656.

Campanella 1941

T. Campanella, *Aforismi politici*, edición de L. Firpo, Torino, Libreria scientifica G. Giappichelli, 1941.

Camps 2011

A. Camps, *La traducción en las relaciones italo-españolas: lengua, literatura y cultura*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2011.

Candelas 1996

M.Á. Candelas Colodrón, «Petrarca en Quevedo», en M.C. García de Enterría - A. Cordón Mesa, *Actas del IV Congreso Internacional de la AISO*, Universidad de Alcalá, Editorial Universidad de Alcalá, 1996, t. 1, 329-340.

Candelas 2007

M.Á. Candelas Colodrón, *La poesía de Quevedo*, Universidad de Vigo, Servicio de Publicacions, 2007.

Cano de Gardoqui 1963

J.L. Cano de Gardoqui, «España y los estados italianos independientes en 1600», *Hispania* 92 (1963), 524-555.

Canonica 2009

E. Canonica, «L'intégration du sonnet pétrarquiste dans la poésie espagnole du Siècle d'Or: conquête et dépassement du modèle», en G. Fournès - J.-M. Desvois (eds.), *Constitution, circulation et dépassement de modèles politiques et culturels en péninsule ibérique*, Bordeaux, Presses Universitaires, 2009, 403-423.

Cappelletti 1850

G. Cappelletti, *Storia della Repubblica di Venezia dal suo principio sino al giorno d'oggi*, Venezia, G. Antonelli, vol. V, 1850.

Cappelli 2001

F. Cappelli, «*La Repubblica de Venecia...*» attribuita a Francisco de Quevedo (1617): *il genere degli Avvisi di Parnaso nella controversia politico-letteraria ai tempi della «Congiura di Bedmar» (1618)*, Tesis doctoral, Università di Pisa, 2001.

Cappelli 2003a

F. Cappelli, «*La Repubblica de Venecia...* (1617): "vendetta" e satira parodica dei *Ragguagli di Parnaso* boccaliniani», *Cuadernos de Filología Italiana* 10 (2003), 51-61.

Cappelli 2003b

F. Cappelli, «*La Repubblica de Venecia...* (1617) attribuita a Francisco de Quevedo. Saggio di edizione», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 6 (2003), 259-274.

Cappelli 2011

F. Cappelli, «*La Repubblica de Venecia...* (1617) y el *Castigo esemplare de' calunniatori* (1618): ¿una contienda político-literaria entre Quevedo y Castellani?», *La Perinola* 15 (2011), 37-55.

Cappelli 2017

F. Cappelli, «Hacia una definición del papel de Quevedo en Italia», *La Perinola* 21 (2017), 17-40.

Capriata 1641

P. G. Capriata, *Historia di tutti i movimenti d'arme successi in Italia dal 1613 al 1643*, Genova, a costa de Pietro Chovet, vol. VI, 1641.

Caravaggi 1961

G. Caravaggi, «Il poema eroico de “Las necedades y locuras de Orlando el enamorado”, di Francesco de Quevedo y Villegas», *Letterature Moderne* 11 (1961), 325-342.

Caravaggi 1970

G. Caravaggi, «Torquato Tasso e Cristóbal de Mesa», *Studi tassiani* 20 (1970), 46-58.

Caravaggi 1973

G. Caravaggi, *Alle origini del petrarchismo in Spagna*, Pisa, Istituto di Lingua e Letteratura Spagnola, 1973.

Caravaggi 1996

G. Caravaggi, «La fortuna di Bernardo Tasso in Spagna», en D. Rota (ed.), *Tasso e l'Europa (con documentazione inedita)*, Viareggio - Lucca, Mauro Baroni Editore, 1996, 337-356.

Carminati 2008

C. Carminati, *Giovan Battista Marino tra inquisizione e censura*, Padova, Antenore, 2008.

Carreño 2002

A. Carreño, «El navegante en “caravana de fuego”: Leandro o la escritura “con letra bastarda”», *La Perinola* 6 (2002), 55-72.

Catteeuw 2009

L. Catteeuw, «Réalisme et mythologie de la raison d'État», *Revue de Synthèse* 130, 2 (2009), 221-231.

Ceñal 1951

R. Ceñal Lorente, «Antimaquiavelismo de los tratadistas políticos españoles de los siglos XVI y XVII», en E. Castelli (ed.), *Umanesimo e scienza politica*. Atti del Congresso Internazionale di Studi Umanistici, Milano, Carlo Marzorati, 1951, 98-105.

Cerboni 2002

G. Cerboni Baiardi, «La lirica di Bernardo Tasso», en G. Arbizzoni - T. Mattioli - A.T. Ossani (eds.), *Lecture*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2002, 37-97.

Cerrón 2012

M.L. Cerrón Puga, «Clasicismo e imitación compuesta: las odas de Bernardo Tasso en su contexto», *Crítica del texto. Revista del Departamento de Studi Europei* XV, 1 (2012), 127-186.

Chabod 1939

F. Chabod, *Giovanni Botero*, Roma, Tipografia Anonima Romana Editoriale, 1939.

Chambrier 1801

J.-P. Chambrier D'Oleyres, «De la conjuration des Espagnoles contre la République de Venise», *Mémoires de l'Académie de Berlin, classe de Belles Lettres* 101 (1801), 54-69.

Cherchi 1989

P. Cherchi, «El sueño de Adonis en Marino y Soto de Rojas», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 65 (1989), 97-108.

Cherchi 2004

P. Cherchi, «La coppella», en A. Messerli - M. Picone (eds.), *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, Ravenna, Longo Editore, 2004, 123-134.

Chevalier 1966

M. Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence su «Roland furieux»*, Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1966.

Chiarelli 1925

L. Chiarelli, «Il marchese di Bedmar e i suoi confidenti come risultano dalla corrispondenza segreta del novellista Alessandro Grancino con gli Inquisitori di stato a Venezia», *Archivio veneto-tridentino* 8 (1925), 144-173.

Chiarelli 1936

L. Chiarelli, «Tradizione e fantasia intorno alla congiura di Bedmar», *Archivio veneto* 18 (1936), 218-233.

Church 1973

W.F. Church, *Richelieu and Reason of State*, Princeton, Princeton Legacy Library, 1973.

Ciccarelli 2011

A. Ciccarelli, «Traiano Boccalini: la ragion di stato tra satira e *sinceritas*. Quale accettabilità per Machiavelli?», *Les Dossiers du Gribl*, hors-série, 2 (18 novembre 2011).
<http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/4770>
<https://doi.org/10.4000/dossiersgrihl.4770>

Cirillo 2013

T. Cirillo, «Letterati italiani e spagnoli nell'Accademia degli Oziosi», en M. Bosse - A. Stoll (eds.), *Napoli vicereame spagnolo: una capitale della cultura alle origini dell'Europa moderna (sec. XVI-XVII)*, Napoli, La Scuola di Pitagora, vol. II, 2013, 169-181.

Clamurro 1989

W.H. Clamurro, «*La hora de todos* y la geografía política de Quevedo», en A. Vilanova Andreu (ed.), *Actas del X Congreso Internacional de la AIH*, Barcelona, PPU, 1989, 841-847.

Close 1979

L. Close, «Petrarchism and the *Cancioneros* in Quevedo's Love-Poetry: The Problem of Discrimination», *The Modern Language Review* 75, 4 (1979), 836-855.

Comparato 1973

V.I. Comparato, «Società civile e società letteraria nel primo Seicento: l'Accademia degli Oziosi», *Quaderni storici* 23 (1973), 359-388.

Coniglio 1954

G. Coniglio, «Il duca di Ossuna e Venezia dal 1616 al 1620», *Archivio veneto* LIV-LV (1954), 42-70.

Consiglio 1946

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

Cook - Warkentin 1980

J.W. Cook - G. Warkentin, «Toward Making a New English Verse *Canzoniere*», *Yale Italian Studies* 1, 2 (1980), 23-43.

Corti 1956

M. Corti, «Introduzione», en P.J. De Jennaro, *Rime e lettere*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956.

Crawford 1929

J.P.W. Crawford, «Italian Sources of Gongora's Poetry», *Romanic Review* 25 (1929), 122-127.

Cremante 1996

R. Cremante, «Appunti sulle rime di Bernardo Tasso», en S. Albonico (ed.), *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1996, 393-407.

Croce 1911

B. Croce, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1911.

Croce 1930

B. Croce, «Sulla poesia del Petrarca», *La Critica* 28 (1930), 241-252.

Crosby 1955

J. Crosby, «Quevedo's Alleged Participation in the Conspiracy of Venice», *Hispanic Review* 4 (1955), 259-273.

Crosby 1967

J. Crosby, *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967.

Cruz 1988

A.J. Cruz, *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1988.

Culler 1981

J. Culler, «In Pursuit of Signs», en J. Culler (ed.), *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, London, Routledge & Kegan Paul, 1981, 18-43.

Dale 1997

S. Dale, «La filosofía amorosa de Fedro y Erisímaco en el *Himno a las estrellas* de Quevedo», *Hispanófila* 120 (1997), 20-40.

Daru 1834

P. Daru, *Storia della Repubblica di Venezia*, Capolago, Tipografia Elvetica, vol. XI, 1834.

De Antonellis 2009

G. De Antonellis, *Pietro di Toledo. Il Gran Viceré*, Milano, Club di autori indipendenti, 2009.

De Armas 2004

F.A. De Armas, *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2004.

De Bernardi 1934

M. De Bernardi, *Giovanni Botero economista (intorno ai libri "delle cause della grandezza delle città")*, Torino, Istituto Giuridico della Regia Università, 1934.

De Colombí 1979

A. De Colombí-Monguió, «Las visiones de Petrarca en el barroco español (I) (Quevedo, López de Vega, Góngora)», *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXVIII (1979), 287-305.

Délage 2006

A. Délage, «Las vidas particulares bajo el reinado de Felipe IV: ¿un problema de definición genérica?», *Criticón* 97-98 (2006), 61-74.

De la Torre 2019

G. De la Torre Ávalos, «Bernardo Tasso: nota biobibliográfica», *Studia Aurea* 13 (2019), 453-462.

Delgado 1892

J.J. Delgado, *Historia general, sacro-profana, política y natural de las islas del Poniente llamadas Filipinas*, Manila, Imprenta de El Eco de Filipinas de Juan Atayde, 1892.

Della Casa 1970

G. Della Casa, «Orazione di Messer Giovanni Della Casa scritta a Carlo V imperadore intorno alla restituzione della città di Piacenza», en *Prose di Giovanni Della Casa e altri trattatisti cinquecenteschi del comportamento*, edición de A. Di Benedetto, Torino, Utet, 1970.

Del Moral 1966

J.M. Del Moral, *El Virrey de Nápoles don Pedro de Toledo y la guerra con el Turco*, Madrid, CSIC, 1966.

De Mattei 1953

R. De Mattei, «Il problema della Ragion di Stato nel Seicento», *Rivista Internazionale di Filosofia del Diritto* XXX (1953), 445-461.

De Mattei 1958

R. De Mattei, «Carlos V, la razón de Estado y Monseñor della Casa», *Cuadernos Hispanoamericanos* 107-108 (1958), 211-218.

De Mattei 1964

R. De Mattei, «Il problema della Ragion di Stato nei suoi primi affioramenti», *Rivista Internazionale di Filosofia del Diritto* XLI (1964), 712-732.

De Mattei 1979

R. De Mattei, *Il problema della "Ragion di Stato" nell'età della Controriforma*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1979.

De Melo 1970

F.M. De Melo, *Hospital das letras*, edición de J. Colomé, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.

De Miranda 2000

G. De Miranda, *Una quiete operosa. Forme e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi, 1611-1645*, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2000.

De Rubertis 1947

A. De Rubertis, «La congiura spagnola contro Venezia secondo i documenti dell'Archivio di stato di Firenze», *Archivio storico italiano* 105 (1947), 11-40 y 153-167.

De Rubertis 1953

A. De Rubertis, «Intorno a una nuova pubblicazione sulla congiura spagnola del 1618 contro Venezia», *Nuova Rivista Storica* 38 (1953), 159-157.

Descendre 2004

R. Descendre, «Giovanni Botero et la langue machiavélienne de la politique et de la guerre», en A. Fontana - J.-L. Fournel - X. Tabet (eds.), *Langues et écritures de la république et de la guerre. Études sur Machiavel*, Genova, Name, 2004, 419-445.

Descendre 2008

R. Descendre, «Le "cose di stato": sémantique de l'État et relations internationales chez Machiavel», *Il pensiero politico* 41, 1 (2008), 3-18.

Descendre 2009

R. Descendre, *L'état du monde. Giovanni Botero entre raison d'état et géopolitique*, Genève, Droz, 2009.

Descendre 2011

R. Descendre, «La penna della Controriforma», en S. Luzzatto - G. Pedullà (eds.), *Atlante della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, vol. II, 2011, 249-255.

Descendre 2014

R. Descendre, «Ragion di Stato», en G. Sasso - G. Inglese (eds.), *Enciclopedia machiavelliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, vol. II, 2014, 382-384.

Díez del Corral 1993

L. Díez del Corral, *El pensamiento político europeo y la monarquía de España. De Maquiavelo a Humboldt*, Madrid, Alianza, 1993.

Dionisotti 2003

C. Dionisotti, *Boiardo e altri studi cavallereschi*, Novara, Interlinea, 2003.

Dizionario Treccani

<https://www.treccani.it/vocabolario/> [10/05/2024]

Eliot 1932

T.S. Eliot, «Tradition and the Individual Talent», en *Selected Essays (1917-1932)*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1932, 3-11.

Elliott 1982

J.H. Elliott, «Quevedo and the Count-Duke of Olivares», en J. Iffland (ed.), *Quevedo in Perspective: Eleven Essays for the Quadricentennial*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 1982, 227-250.

Enciclopedia Treccani

<http://www.treccani.it/enciclopedia/> [10/05/2024]

Ettinghausen 1995

H. Ettinghausen, «Ideología intergenérica: la obra circunstancial de Quevedo», en S. Fernández Mosquera (ed.), *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, 225-259.

Farinelli 1929

A. Farinelli, *Italia e Spagna*, Torino, Bocca, vol. II, 1929.

Farinelli 2001

P. Farinelli, «Góngora e Marino a caccia. Riprese manieriste del mito di Atteone», en H. Felten - D. Nelting (eds.), *Fuente sellada... Aproximaciones al discurso manierista en la lírica española*, Frankfurt-am-Mein, Peter Lang, 2001, 43-59.

Fasquel 2005

S. Fasquel, «Chant et contre-chant chevaleresques dans le *Poème héroïque des sottises et folies de Roland amoureux* de Quevedo», en J.-L. Nardone (ed.), *Diffusion et réception du genre chevaleresque*. Actes du Colloque International des 17 et 18 octobre 2003, Toulouse - Le Mirail, Collection de l'E.C.R.I.T., 2005, 249-266.

Fasquel 2007

S. Fasquel, *Quevedo et la poésie du burlesque dans l'Espagne du dix-septième siècle*, Tesis doctoral, Université Charles de Gaulle - Lille III, 2007.

Fernández de la Mora 1949

G. Fernández de la Mora, «Maquiavelo, visto por los tratadistas políticos españoles de la Contrarreforma», *Arbor* 13 (1949), 417-449.

Fernández-Guerra 1903

A. Fernández-Guerra, «Vida de don Francisco de Quevedo Villegas», en *Obras completas de Don Francisco de Quevedo Villegas*, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, vol. I, 1897-1903, 39-82.

Fernández Mosquera 1990

S. Fernández Mosquera, «Canta sola a Lisi como cancionero petrarquista», en M. García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. Actas del II Congreso Internacional de la AISO, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, vol. I, 1990, 357-364.

Fernández Mosquera 1997

S. Fernández Mosquera, *Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo* (1997)
https://cvc.cervantes.es/Literatura/quevedo_critica/p_amorosa/default.htm
[10/05/2024]

Fernández Mosquera 1999

S. Fernández Mosquera, *La poesía amorosa de Quevedo. Descripción y estilo desde «Canta sola a Lisi»*, Barcelona, Editorial Gredos, 1999.

Fernández Mosquera 2010

S. Fernández Mosquera, «Quevedo, los otros y las mediaciones literarias», en M.G. Profeti (ed.), *Giudizi e pregiudizi. Percezione dell'altro e stereotipi tra Europa e Mediterraneo*, Firenze, Alinea Editrice, vol. I, 2010, 161-181.

Fernández Murga 1951

F. Fernández Murga, *La Academia Napolitano-Española de los Ociosos*, Roma, Instituto Español de Lengua y Literatura, 1951.

Fernández Murga 1962

F. Fernández Murga, «El conde de Lemos Virrey-mecenas de Nápoles», *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli - Sezione Romanza* IV (1962), 5-27.

Fernández-Santamaría 1986

J.A. Fernández-Santamaría, *Razón de estado y política en el pensamiento español del Barroco (1595-1640)*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1986.

Ferrari 2015

G. Ferrari, *Histoire de la raison d'État*, Paris, Michel Lévy frères, 2015.

Firpo 1971

L. Firpo, «Botero Giovanni», en *Dizionario biografico degli Italiani*.
[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-botero_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-botero_(Dizionario-Biografico)/)

Folengo 1989

T. Folengo, *Baldus*, Torino, Einaudi, 1989.

Fontana 1989

G. Fontana Elboj, «Algunas notas sobre la relación entre Boscán y Bocángel en sus poemas de Hero y Leandro», *Cuadernos de Investigación Filológica* 15 (1989), 71-86.

Forte - López 2008

J.M. Forte - P. López Álvarez, *Maquiavelo en España. Maquiavelismo y antimachiavelismo en la cultura española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.

Foti 1989

V. Foti, «L'Amadigi di Bernardo Tasso e l'Amadis di Garci Rodríguez de Montalvo», *Schifanoia* VII (1989), 179-191.

Franceschetti 1975

A. Franceschetti, *L'Orlando Innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, Firenze, Leo S. Olschki, 1975.

Franco Durán 1994

M.J. Franco Durán, «El mito de Hero y Leandro: algunas fuentes grecolatinas y su pervivencia en el Siglo de Oro español», *Verba hispánica* 4 (1994), 65-82.

Frankel 1953

H.H. Frankel, «Quevedo's *Letrilla* "Flor que cantas, flor que vuelas..."», *Romance Philology* VI, 4 (1953), 259-264.

Fucilla 1941

J. Fucilla, «G. B. Marino and the Conde de Villamediana», *The Romanic Review* XXXII (1941), 141-146.

Fucilla 1955

J. Fucilla, «La fortuna d'un madrigale di Luigi Grotto», *La Bibliofilia* 57, 1 (1955), 42-46.

Fucilla 1960

J. Fucilla, «Estudios sobre el petrarquismo en España», *Revista de Filología Española* LXXII (1960).

Fucilla 1962

J. Fucilla, «Riflessi dell'*Adone* di G. B. Marino nelle poesie di Quevedo», en *Romania. Scritti offerti a Francesco Piccolo nel suo LXX compleanno*, Napoli, Amman, 1962, 279-287.

Gabotto 1891

F. Gabotto, «La congiura del 1618 nelle lettere dell'ambasciatore savoiano a Venezia: osservazioni e documenti», *Ateneo veneto* (1891), 201-214.

García 1997

G. García, «El intertexto de la imitación en Garcilaso, Góngora y Balbuena», *Revista iberoamericana* LXIII, 180 (julio-septiembre 1997), 391-404.

García Aguilar 2013

I. García Aguilar, «Modelos editoriales para *El Parnaso* de Quevedo: entre España e Italia», en M.J. Alonso Veloso - A. Rey (eds.), *Italia en la obra de Quevedo. Roma antigua y moderna*, Universidad de Santiago de Compostela, 2013, 147-182.

García Cárcel 1992

R. García Cárcel, *La leyenda negra*, Madrid, Alianza, 1992.

García Cueto 2006

D. García Cueto, *Seicento boloñés y Siglo de Oro español. El arte, la época, los protagonistas*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006.

García González - Herrera 2014

M. García González - R. Herrera Guillén, *Maquiavelo en España y Latinoamérica (del siglo XVI al XXI)*, Madrid, Tecnos, 2014.

García López 2001

J. García López, «El estilo de una corte: apuntes sobre Virgilio Malvezzi y el laconismo hispano», *Quaderns d'Italiá* 6 (2001), 155-169.

García López 2003

J. García López, «Itinerario del héroe barroco. De Virgilio Malvezzi a Josep Romaiguera», *Revista de llenguas y literatures catalana, gallega y vasca* 9 (2003), 305-319.

García López 2010

J. García López, «Observaciones sobre la tradición clásica en las *Empresas políticas*», *Studia Aurea Monográfica* 1 (2010), 335-352.

García López 2017

J. García López, «Quevedo dentro del pensamiento político hispánico de Barroco», *La Perinola* 21 (2017), 207-220.

García Vicens 2011

D. García Vicens, «Notas sobre las traducciones de *Il Tarquinio Superbo* de Virgilio Malvezzi», *Letras de Deusto* 41 (2011), 43-64.

Gargano 2005

A. Gargano, *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV-XVII*, Napoli, Liguori Editore, 2005.

Gasparri - Gelichi 2017

S. Gasparri - S. Gelichi, *The Age of Affirmation: Venice, the Adriatic and the Hinterland between the 9th and the 10th Centuries*, Turnhout, Brepols, 2017.

Getto 1951

G. Getto, *Interpretazione del Tasso*, Napoli, Edizioni scientifiche, 1951.

Gherardi 2013

F. Gherardi, «*Due nere stelle c'han virtù possente*: Tasso, Quevedo y una "evolución petrarquista"», en M.J. Alonso Veloso - A. Rey (eds.), *Italia en la obra de Quevedo. Roma antigua y moderna*, Universidad de Santiago de Compostela, 2013, 69-88.

Ghia 1994

W. Ghia, *Il pensiero politico di Francisco de Quevedo*, Pisa, ETS, 1994.

Ghia 2013

W. Ghia, *España y Maquiavelo. «El Príncipe» ante el V centenario*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013.

Gil 2000

X. Gil Pujol, «La razón de Estado en la España de la Contrarreforma. Usos y razones de la política», en S. Rus Rufino - J. Zamora Bonilla (eds.), *La razón de Estado en la Edad Moderna. Razones sin razón*, Valencia, Real Sociedad Económica de Amigos del País, 2000, 37-58.

Giménez Pérez 2003

F. Giménez Pérez, «La Razón de Estado en Maquiavelo y el antimachiavelismo español y particularmente en Quevedo», *El Catoblepas. Revista Crítica del Presente* 13 (2003), 1-25.

Gómez-Montero 1992

J. Gómez-Montero, *Literatura caballeresca en España e Italia (1483-1542)*, Tübingen, Max Niemeyer, 1992.

González de Salas 1648

J.A. González de Salas, «Prevencciones al lector», *El Parnaso español: monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas, donde se contienen poesías de Francisco de Quevedo Villegas; que con adorno, i censura, ilustradas, i corregidas, salen ahora de la librería de don Joseph Antonio Gonzalez de Salas*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648, 1-4v.

González 1992

M. González, «El narrador dialógico y la ironía en *Grandes anales de quince días*», *Romance Languages Annual* 4 (1992), 466-468.

González Marañón 1946

J. González Marañón, «Quevedo y Castellani», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* 22, 1 (enero-marzo 1946), 356-371.

González Miranda 2002

M. González Miranda, «La *Compositio* en el canto I del *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado* de Quevedo», en M.L. Lobato - F. Domínguez Matito (eds.), *Memoria de las palabras*. Actas del VI Congreso Internacional de la AISO, Frankfurt-am-Mein, Iberoamericana-Vervuert, t. 1, 2002, 929-941.

González Miranda 2006

M. González Miranda, «“Madrugón del cielo”, “virgos monteses”: la burla de los mitos en el *Orlando* de Quevedo», en D. Fernández López - F. Rodríguez-Gallego (eds.), *Campus stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, t. 1, 2006, 285-293.

González Miranda 2021a

M. González Miranda, «Aproximación a la *inventio* en el *Orlando* de Quevedo», en P. Botta - M.L. Cerrón Puga - A. Garribba - D. Vaccari (eds.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Roma, Bagatto Libri, vol. III, 2012, 416-427.

González Miranda 2012b

M. González Miranda, «La materia carolingia en *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas* de Quevedo», en F. Rodríguez-Gallego - S. Schlumpf (eds.), *Arba 23. Acta Romanica Basiliensia*, Universität Basel, 2012, 77-92.

González Miranda 2017

M. González Miranda, «Cartografías literarias: un boceto de los personajes del *Orlando* de Quevedo, con una mirada hacia el *Orlando innamorato* de Boiardo», en M.J. Alonso Veloso (ed.), *Quevedo en Europa, Europa en Quevedo*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2017, 219-246.

González Ollé 1883

F. González Ollé, «El problema de la prioridad entre dos obras de Quevedo: el *Orlando* y las octavas contra Morovelli», en J. Romera - A. Lorente - A.M. Freire (eds.), *Ex Libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED, 1993, t. 1, 285-298.

González Quintas 2000

E. González Quintas, «La metáfora en poesía amorosa de Francisco de Quevedo», en F. Sevilla Arroyo - C. Alvar Ezquerro (eds.), *Actas del XIII Congreso Internacional de la AIH*, vol. I, 2000, 578-585.

Gracián 1648

B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Huesca, a costa de Juan Nogues, 1648.

Graciotti 2001

S. Graciotti, *Mito e antimito di Venezia nel bacino adriatico (secoli XV-XIX)*, Roma, Il Calamo, 2001.

Graf 1916

A. Graf, *Attraverso il Cinquecento. Petrarchismo e antipetrarchismo*, Torino, Loescher, 1916.

Green 1933

O. Green, «The Literary Court of the Conde de Lemos at Naples 1610-1616», *Hispanic Review* 1 (1933), 290-308.

Green 1955

O. Green, *El amor cortés en Quevedo*, Zaragoza, Librería General, 1955.

Groto 1610

L. Groto, *Rime*, Venezia, Ambrosio Dei, 1610.

Guillén 1988

C. Guillén, *El primer Siglo de oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988.

Haitsma 1955

E. Haitsma Mulier, *The Myth of Venice and Dutch Republican Thought in the Seventeenth Century*, Assen, Van Gorcum, 1955.

Hatzfeld 1973

H. Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1973.

Hendrix 1995

H. Hendrix, *Traiano Boccalini fra erudizione e polemica*, Firenze, Leo S. Olschki, 1995.

Hermosa Andújar 2010

A. Hermosa Andújar, «Machiavelli in Spagna. La Spagna in Machiavelli», *Quaderns d'Italia* 15 (2010).

<https://revistes.uab.cat/quadernsitalia/issue/view/v15/showToc> [10/05/2024]

Hernández Arias 2001

J.R. Hernández Arias, «*Política de Dios y gobierno de Cristo: Quevedo contra Maquiavelo*», en C. Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso Internacional de la AISO*, Madrid - Frankfurt-am-Main, Iberoamericana-Vervuert, 2001, 700-707.

Hernando Sánchez 1993

C.J. Hernando Sánchez, *Política de estado, clientelas y cultura en Nápoles bajo el Virrey Pedro de Toledo*, Madrid, Universidad Complutense, 1993.

Herrero García 1966

M. Herrero García, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966.

Howard 2012

K.D. Howard, «The Anti-Machiavellians of the Spanish Baroque: A Reassessment», *LATCH* 5 (2012), 106-119.

Howard 2014

K.D. Howard, *The Reception of Machiavelli in Early Modern Spain*, London, Tamesis, 2014.

Iffland 1982

J. Iffland, *Quevedo and the Grotesque*, London, Tamesis, 1982.

Iglesias 2010

R. Iglesias, «Cómo ha de ser el privado de Francisco de Quevedo y la tradición anti-maquiavélica española de los siglos XVI y XVII», *La Perinola* 14 (2010), 101-127.

Isasi 1993

C. Isasi Martínez, «Quevedo, ¿traductor negligente? Observaciones sobre el texto de El Rómulo», *Livius* 4 (1993), 89-96.

Jannaco 1969

C. Jannaco, «Traiano Boccalini», en *Letteratura italiana. I minori*, Milano, Marzorati, vol. I, 1969, 1471-1487.

Jauralde 1999

P. Jauralde Pou, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Editorial Castalia, 1999.

Jauralde 2007

P. Jauralde Pou, «Una carta autógrafa e inédita de Quevedo», *Revista de Erudición y Crítica* 2 (2007), 37-39.

Juárez 1989

E. Juárez, «Algunas notas más sobre Quevedo y Marino», *Rilce* V, 2 (1989), 285-280.

Juárez 1990

E. Juárez, *Italia en la vida y obra de Quevedo*, New York, Peter Lang, 1990.

Kluge 2014

S. Kluge, «Adonis at the Crossroads: Two (Three) Early Modern Versions of the Venus and Adonis Myth», *MLN* 129 (2014), 1149-1169.

Lefèvre 2006

M. Lefèvre, *Una poesia per l'impero. Lingua, editoria e tipologie del petrarchismo tra Spagna e Italia nell'epoca di Carlo V*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2006.

Lei 1699

G. Leti, *Vita di Don Pietro Giron, Duca d'Ossuna, Vicerè di Napoli e di Sicilia sotto il Regno di Filippo Terzo*, Amsterdam, Georgio Gallet, 1699.

Leo 1953

U. Leo, *Angelica e "i migliori plettri". Appunti allo stile della Controriforma*, Krefeld, Schriften und Vortrage des Petrarca-Instituts Köln, 1953.

Levi 1899

E. Levi, «Per la congiura contro Venezia nel 1618: una *relatione* di Fra' Paolo Sarpi», *Nuovo archivio veneto* 9, 17 (1899), 5-65.

Linde 2005

L. Linde, *Don Pedro Girón, duque de Osuna. La hegemonía española en Europa a comienzos del siglo XVII*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2005.

Lombardi 1993

C. Lombardi, *Enciclopedia e letteratura*, Arezzo, Mediateca del Barocco, 1993.

Lombó 2007

P. Lombó Mulliert, «Argumentación e hipótesis en los sonetos de Francisco de Quevedo», *La Perinola* 11 (2007), 97-114.

López Gutiérrez 2001

L. López Gutiérrez, «La parodia de la poesía amorosa culta en Quevedo: el romance XLI», *Rilce* 17, 2 (2001), 225-232.

López Ruiz 1985

A. López Ruiz, «La aventura veneciana de Quevedo», *Revista de Literatura* XLVII, 94 (1985), 167-178.

López Ruiz 2008

A. López Ruiz, *Tras las huellas de Quevedo (1971-2006)*, Universidad de Almería, 2008.

Luzio 1917

A. Luzio, *La congiura spagnola contro Venezia nel 1618 secondo i documenti dell'Archivio Gonzaga*, Venezia, R. Diputazione, 1917.

Machiavelli 2008

N. Machiavelli, *Il Principe*, Milano, Rizzoli, 2008.

Malato 1999

E. Malato, *Storia della letteratura italiana. La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno Editrice, 1999.

Malvezzi 1629

V. Malvezzi, *Il Romulo*, Bologna, presso Clemente Ferroni, 1629.

Malvezzi 1968

V. Malvezzi, *Historia de los primeros años del reinado de Felipe IV*, edición de D. Shaw, London, Tamesis, 1968.

Manero 1987

M.P. Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987.

Manero 1990

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

Mansau 1998

A. Mansau, «1618: ¿conjuración de los españoles contra Venecia o Venecia contra los españoles? Sarpi frente a Quevedo y Monod», en G. Bellini (ed.), *Actas del VII Congreso Internacional de la AIH*, University of Birmingham, 1998, 725-732.

Mantella 2001

L. Mantella, «Il poema eroicomico e la Secchia rapita di Alessandro Tassoni (I canto)», en M. Sarnelli (ed.), *Il poema eroicomico*, Torino, Tirrenia Stampatori, 2001, 75-84.

Marañón 2005

M. Marañón Ripoll, «La razón de Estado, el intelectual y el poder en un texto de Quevedo», *El Crítico* 93 (2005), 35-59.

Maravall 1955

J.A. Maravall, *La philosophie politique espagnole au XVII^e siècle dans ses rapports avec l'esprit de la Contre-Réforme*, Paris, Librairies philosophique J. Vrin, 1955.

Marino 1602a

G. Marino, *Rime amorose*, Venezia, Giovan Battista Ciotti, 1602.

Marino 1602b

G. Marino, *Rime boscherecce*, Venezia, Giovan Battista Ciotti, 1602.

Marino 1620

G. Marino, *La lira*, Venezia, Giovan Battista Ciotti, 1620.

Marino 1626

G. Marino, *Adone*, Venezia, dal Sarzina, 1626.

Marino 1633

G. Marino, *Poesie nuove del Cavalier Marino*, Roma, Giovanni Manelfi, 1633.

Martin 1997

F.J. Martin, «Más allá del soneto amoroso. Quevedo y la preocupación metafísica», *Romance Notes* XXVIII, 1 (1997), 25-35.

Martinengo 1992

A. Martinengo, *La astrología en la obra de Quevedo. Una clave de lectura*, Universidad de Navarra, Eunsa, 1992.

Martinengo 2007

A. Martinengo, «Quevedo en Italia: ¿nigromante u oculto consejero de príncipes?», en F.B. Pedraza Jiménez - E. Marcello (eds.), *Sobre Quevedo y su época. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, 107-124.

Martinengo 2015

A. Martinengo, «Vulcani mitologici, Alpi a lo divino», en A. Martinengo (ed.), *Al margen de Quevedo. Paisajes naturales. Paisajes textuales*, New York, Idea/Igas, 2015, 35-46.

Martínez 2010

E. Martínez Bogo, *Retórica y agudeza en la prosa satírico-burlesca de Quevedo*, Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2010.

Mastrototaro 2006

M. Mastrototaro, *Per l'orme impresse da Ariosto. Tecniche compositive e tipologie narrative nell'«Amadigi» di Bernardo Tasso*, Roma, Aracne Editrice, 2006.

Mata 2000

C. Mata Induráin, «Aspectos satíricos y carnealescos del *Poema heroico de las neceidades y locuras de Orlando el enamorado* de Quevedo», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 3 (2000), 225-248.

Méchoulan 1994

H. Méchoulan, «La raison d'Etat dans la pensée espagnole au siècle d'Or, 1550-1650», en Y.-C. Zarka (ed.), *Raison et déraison d'État. Théoriciens, et théories de la raison d'État au XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, 245-263.

Meinecke 1977

F. Meinecke, *L'idea della ragion di Stato nella storia moderna*, Firenze, Sansoni, 1977.

Meninni 1677

F. Meninni, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, Napoli, Giacinto Passaro, 1677.

Mérimée 1886

E. Mérimée, *Essai sur la vie et les oeuvres de Francisco de Quevedo*, Paris, Alphonse Picard éditeur, 1886.

Merino 2005

L. Merino Jérez, «En torno al soneto VII de Garcilaso, sus fuentes (Horacio, *carm.* 1, 5, y B. Tasso) y sus comentaristas (El Brocense y Fernando de Herrera)», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 25, 2 (2005), 101-122.

Micó 2006

J.M. Micó, «Il canzoniere di Quevedo», en L. Chines - R. Gigliucci - F. Calitti (eds.), *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, Roma, Bulzoni, 2006, 511-530.

Minieri-Riccio 1862

C. Minieri-Riccio, *Cenno storico intorno all'Accademia degli Oziosi in Napoli*, Napoli, Stamperia della Regia Università, 1862.

Mizzi 2008

M. Mizzi, *Hacia una nueva interpretación de «Canta sola a Lisi» desde la perspectiva de un diálogo platónico: «Lysis o de la amistad»*. *Retórica, ironía y sofisma en el soneto amoroso quevediano*, Tesis doctoral, University of Georgia, 2008.

Molina 2005

E. Molina Fernández, «Sobre el soneto “Miré los muros de la patria mía...” y sus imágenes de muerte mortal», *Signos literarios* 2 (2005), 47-65.

Morros 2014

B. Morros Mestres, «La Favola di Leandro e d'Ero de Bernardo Tasso: fuentes y contaminaciones con otras fábulas», *Studi Rinascimentali. Rivista internazionale di letteratura italiana* 12 (2014), 131-156.

Mosse 1957

G. Mosse, *The Holy Pretence: A Study in Christianity and Reason of State from William Perkinfs to John Winthrop*, Oxford, Basil Blackwell, 1957.

Moya del Baño 1966

F. Moya del Baño, *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 1966.

Muir 2005

K. Muir, *Shakespeare's Sources: Comedies and Tragedies*, London, Routledge Library Editions, 2005.

Musi 2000

A. Musi, *L'Italia dei viceré. Integrazione e resistenza nel sistema imperiale spagnolo*, Napoli, Avagliano, 2000.

Muto 2003

G. Muto, «L'impero come impossibile identità comune», en A. Musi (ed.), *Alle origini di una nazione. Antispagnolismo e identità italiana*, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati, 2003, 371-394.

Negri 1909

P. Negri, «La política veneta contro gli Uscocchi in relazione alla congiura del 1618», *Nuovo archivio veneto* IX, 17 (1909), 338-385.

Nigro 1993

S. Nigro, «Il cunto de li cunti di Giovan Battista Basile», en A. Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana. Le opere. Dal Cinquecento al Settecento*, Torino, Einaudi, vol. II, 1993, 867-891.

Olivares 1983

J. Olivares, *The Love Poetry of Francisco de Quevedo: An Aesthetic and Existential Study*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

Ortalli - Schmitt 2009

G. Ortalli - O.J. Schmitt, *Balceni occidentali, Adriatico e Venezia fra XIII e XVIII secolo*, Venezia - Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2009.

Ortega 1997

M.-L. Ortega, *La poésie amoureuse de Quevedo*, Lyons, ENS Éditions, 1997.

Ovidio 2017

P. Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, edición de C. Álvarez y R.M. Iglesias, Madrid, Cátedra, 2017.

Peña 1998

J. Peña Echevarría, *La razón de Estado en España. Siglos XVI XVII (antología de textos)*, Madrid, Tecnos, 1998.

Panarese 1935

L. Panarese, *Lope de Vega e Giambattista Marino*, Maglie, A. Donadeo, 1935.

Peraita 1997

C. Peraita, *Quevedo y el joven Felipe IV. El príncipe cristiano y el arte del consejo*, Kassel, Edition Reichenberger, 1997.

Pérez-Abadín 1993

S. Pérez-Abadín Barro, «Bernardo Tasso en la poesía de Herrera», *Bulletin Hispanique* XCV, 2 (1993), 513-523.

Pérez-Abadín 1994

S. Pérez-Abadín Barro, «Horacio y Bernardo Tasso en la poesía de Fray Luis de León», *Castilla. Estudios de Literatura* XIX (1994), 103-112.

Pérez-Abadín 1996

S. Pérez-Abadín Barro, «La influencia de Bernardo Tasso en Francisco de la Torre», *Bulletin of Hispanic Studies* 1 (1996), 13-18.

Pérez Bustamante 1945

C. Pérez Bustamante, «Quevedo diplomático», *Revista de Estudios Políticos* XIII (1945), 159-183.

Pérez Bustamante 1953

C. Pérez Bustamante, «El dominio del Adriático y la política española en los comienzos del siglo XVII», *Revista de la Universidad de Madrid* 2 (1953), 57-80.

Pérez Carnero 1970

C. Pérez Carnero, *Moral y política en Quevedo*, Tesis doctoral, Pontificia Universidad Eclesiástica de Salamanca, 1970.

Pérez Priego 2013

M.Á. Pérez Priego, «La égloga dramática», en B. López Bueno (ed.), *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Universidad de Sevilla, 2008, 77-89.

Petrarca 2013

F. Petrarca, *Canzoniere*, Milano, Feltrinelli, 2013.

Petrarca 1956

F. Petrarca, *Trionfi*, Milano, Rizzoli, 1956.

Picone 2004

M. Picone, «La cornice novellistica dal *Decameron* al *Pentamerone*», en M. Picone - A. Messerli (eds.), *Giovanni Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, Ravenna, Longo Editore, 2004, 105-122.

Pike 1898

R. Pike, «The Image of the Genoese in Golden Age of Literature», *Hispania* 46 (1963), 705-714.

Pintor 1898

F. Pintor, *Delle liriche di Bernardo Tasso*, Pisa, Estratti dagli Annali della Regia Scuola Normale di Pisa, 1898.

Poggi 2004

G. Poggi, «Quevedo con/sin Petrarca: apuntes para un debate», *La Perinola* 8 (2004), 359-374.

Poggi 2006

G. Poggi, «Ruisefiores y otros músicos naturales: Quevedo entre Góngora y Marino», *La Perinola* 10 (2006), 257-269.

Poggi 2017

G. Poggi, «Quevedo heroicómico: algo más sobre el *Poema heroico de las necesidades de Orlando*», en M.J. Alonso Veloso (ed.), *Quevedo en Europa, Europa en Quevedo*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2017, 203-218.

Pozuelo 1979

J.M. Pozuelo Yvancos, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones, 1979.

Preto 1996

P. Preto, «La congiura di Bedmar a Venezia nel 1618: colpo di stato o provocazione?», en Y.-M. Bercé - E. Fasano Guarini (eds.), *Complots et conjurations dans l'Europe moderne*. Actes du Colloque International de Rome, Roma, École française de Rome, 1996, 289-315.

Pulci 1984

L. Pulci, *Morgante e lettere*, edición de D. De Robertis, Firenze, Sansoni, 1984.

Quevedo 1670

F. de Quevedo, *Las tres musas últimas castellanas, segunda cumbre del Parnaso español*, Madrid, Imprenta Real, 1670.

Quevedo 1946

F. de Quevedo, *Epistolario completo de don Francisco de Quevedo*, edición de L. Astrana Marín, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946.

Quevedo 1964

F. de Quevedo, *Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado*, edición de M.E. Malfatti, Barcelona, Sociedad Alianza de Artes Gráficas, 1964.

Quevedo 1980

F. de Quevedo, *L'heure de tous et la fortune raisonnable*, edición de J. Bourg, P. Dupont y P. Geneste, Paris, Aubier, 1980.

Quevedo 1993a

F. de Quevedo, *El Rómulo*, edición de C. Isasi, Universidad de Deusto, 1993.

Quevedo 1993b

F. de Quevedo, *Premática y aranceles generales*, en C.C. García Valdés (ed.), *Prosa festiva completa*, Madrid, Cátedra, 1993.

Quevedo 2000

F. de Quevedo, *Mundo caduco*, edición de J. Biurrun Lizarazu, Universidad de Navarra, Eunsa, 2000.

Quevedo 2002

F. de Quevedo, *Lince de Italia u zaborí español*, edición de I. Pérez Ibáñez, Universidad de Navarra, Eunsa, 2002.

Quevedo 2003

F. de Quevedo, *Sueños y discursos*, edición de I. Arellano, en A. Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid, Editorial Castalia, vol. I, t. 1, 2003, 185-467.

Quevedo 2004a

F. de Quevedo, *Cuento de cuentos*, edición de A. Azaustre Galiana, en A. Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid, Editorial Castalia, vol. I, 2004, 19-77.

Quevedo 2004b

F. de Quevedo, *Poesía original completa*, edición de J.M. Blecua, Barcelona, Editorial Planeta, 2004.

Quevedo 2005a

F. de Quevedo, *Carta del rey don Fernando el Católico*, edición de C. Peraita, en A. Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid, Editorial Castalia, vol. III, 2005, 5-41.

Quevedo 2005b

F. de Quevedo, *Grandes anales de quince días*, edición de V. Roncero, en A. Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid, Castalia, vol. III, 2005, 45-115.

Quevedo 2007

F. de Quevedo, *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos*, edición de P. Jauralde, en A. Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid, Editorial Castalia, vol. II, t. 2, 2007.

Quevedo 2009

F. de Quevedo, *La hora de todos y la fortuna con seso*, edición de L. Schwartz, Madrid, Editorial Castalia, 2009.

Quevedo 2010

F. de Quevedo, *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo: invidia, ingratitude, soberbia, avaricia*, edición de A. Rey, en A. Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid, Editorial Castalia, vol. IV, t. 2, 2010, 447-565.

Quevedo 2011

F. de Quevedo, *Poesía amorosa (Erato, sección primera)*, edición de A. Rey y M.J. Alonso Veloso, Universidad de Navarra, Eunsa, 2011.

Quevedo 2012a

F. de Quevedo, *Parte segunda póstuma de la Política de Dios y gobierno de Cristo*, edición de R. Cacho Casal, en A. Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid, Editorial Castalia, vol. V, t. 1, 2012, 327-642.

Quevedo 2012b

F. de Quevedo, *Primera parte de la vida de Marco Bruto*, edición de M.J. Alonso Veloso, en A. Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid, Editorial Castalia, vol. V, t. 2, 2012, 643-986.

Quevedo 2013

F. de Quevedo, *Poesía amorosa, canta sola a Lisi (Erato: sección segunda)*, edición de A. Rey y M.J. Alonso Veloso, Universidad de Navarra, Eunsa, 2013.

Quevedo 2016

F. de Quevedo, *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*, edición de P. Lombó Mulliert, Torino, Nuova Trauben editrice, 2016.

Quevedo 2018

F. de Quevedo, *Providencia de Dios*, edición de A. Rey, en A. Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid, Editorial Castalia, vol. VII, 2018, 427-572.

Quondam 2004

A. Quondam, *Petrarca in Barocco*, Roma, Bulzoni, 2004.

Raimondi 1999

E. Raimondi, «Marino, Gongora e la metafora», *The Italianist* 19 (1999), 77-85.

Rak 2004

M. Rak, «Il sistema dei racconti nel *Cunto de li cunti* di Basile», en A. Messerli - M. Picone (eds.), *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, Ravenna, Longo Editore, 2004, 13-40.

Raulich 1893

I. Raulich, «La congiura spagnola contro Venezia (contributo di documenti inediti)», *Nuovo archivio veneto* 3 (1893), 5-86.

Raulich 1898

I. Raulich, «Una relazione inedita del marchese di Bedmar sui veneziani», *Nuovo archivio veneto* 11 (1898), 5-32.

Rey 2013a

A. Rey, «Sobre el pensamiento amoroso de Quevedo», *La Perinola* 17 (2013), 301-334.

Rey 2013b

A. Rey, «Quevedo ante Maquiavelo», en M.J. Alonso Veloso - A. Rey (eds.), *Italia en la obra Quevedo. Roma antigua y moderna*, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2013, 17-34.

Riandière 2004

J. Riandière de la Roche, «Quevedo y la Santa Sede: problemas de coherencia ideológica y de edición», *La Perinola* 8 (2004), 397-443.

Ricco 2009

A. Ricco, «El mito de Hero y Leandro y sus representaciones en la *Floresta de varia poesía* de Diego Ramírez Pagán», *Monteaquedo* 14 (2009), 121-134.

Riga 2015

P.G. Riga, *Giovan Battista Manso e la cultura letteraria a Napoli nel primo Seicento. Tasso, Marino, gli Oziosi*, Bologna, I libri di Emile, 2015.

Rivers 1989

E.L. Rivers, «Nota sobre Bernardo Tasso y el manifiesto de Boscán», en M.C. Carbonell - A. Sotelo Vázquez, *Homenaje al profesor Antonio Vilanova. Estudios de Literatura española (Edad Media y Edad de Oro)*, Universidad de Barcelona, vol. I, 1989, 601-605.

Roig 2005

M. Roig Miranda, «La poesía amorosa de Quevedo y su originalidad», *La Perinola* 9 (2005), 171-181.

Romero 1943

J.L. Romero, *Maquiavelo historiador*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1943.

Roncero 1991

V. Roncero, *Historia y política en la obra de Quevedo*, Madrid, Editorial Pliegos, 1991.

Roncero 1994

V. Roncero, «Sátira contra los venecianos de Francisco de Quevedo», *El Crotalón* 1 (1994), 359-372.

Roncero 2014

V. Roncero, «El discurso histórico quevediano y el inicio de la Guerra de los Treinta años: *Mundo caduco y desvaríos de la edad*», *La Perinola* 18 (2014), 161-179.

Rozas 1975

J.M. Rozas López, «Marino frente a Góngora en la lírica de Soto de Rojas», en A. Rodríguez-Moñino, *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez-Moñino: 1910-1970*, Madrid, Castalia, 1975, 583-593.

Rozas 1978

J.M. Rozas López, *Sobre Marino y España*, Madrid, Editora Nacional, 1978.

Saavedra 2008

D. de Saavedra Fajardo, *República literaria*, edición de F.J. Díez de Revenga, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2008.

Sabor de Cortázar 1987

C. Sabor de Cortázar, *Para una relectura de los clásicos españoles*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1987.

Salvador 2010

V. Salvador, «Literary Language and Diatopic Variation», en F. Cabo Aseguinolaza - A. Abuín González - C. Domínguez (eds.), *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, Amsterdam - Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2010, vol. I, 429-444.

Sánchez Garrido 2014

P. Sánchez Garrido, *España maquiaveliana. La fortuna de El Príncipe en el Barroco político español*, Madrid, CEU Ediciones, 2014.

Sánchez Robayna 2018

A. Sánchez Robayna, «“Oh claro honor del líquido elemento” de Luís de Góngora, y la tradición traducida», *Fortvnatae* 28 (2017-2018), 365-373.

Sanmartí 1951

F. Sanmartí Boncompte, *Tácito en España*, Barcelona, Ariel, 1951.

Santagata 1999

M. Santagata, *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1999.

Sarnelli 2001

M. Sarnelli, «Commistioni dei generi e polemiche poetico-religiose nel classicismo tardorinascimentale e barocco», en M. Sarnelli (ed.), *Il poema eroicomico*, Torino, Tirrenia Stampatori, 2001, 9-36.

Sarpi 2010

P. Sarpi, *Breve relazione di Valtellina*, Tirano, Museo Etnografico Tiranese, 2010.

Sbriziolo 2013

C. Sbriziolo, «La presencia de Groto en la poesía amorosa de Quevedo: tres poemas de argumento mitológico», *Acta literaria* 47 (2013), 117-133.

Scamuzzi 2001

I. Scamuzzi, «Lope e Marino: un nuovo punto della situazione sui rapporti fra i due poeti, sulle tracce di un ritratto di Lope», *Giornale Storico della letteratura italiana* 188 (2001), 523-535.

Schipa 1910

M. Schipa, «La pretesa felonía del duca di Ossuna (1619-1620)», *Archivio Storico per le Province Napoletane* 35 (1910), 459-484 y 637-660.

Schwartz 1992

L. Schwartz, «*Prisión y desengaño de amor*: dos *topoi* de la retórica amorosa en Quevedo y Soto de Rojas», *Criticón* 56 (1992), 21-39.

Schwartz 2017

L. Schwartz, «Notas sobre el discurso amoroso de Quevedo desde la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián», en A. Pérez - L. Sánchez Laílla - R. Pellicer - Á. Ezama Gil - J.E. Laplana Gil - M.C. Marín Pina (eds.), «*La razón es Aurora*». *Estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2017, 441-454.

Sebastián Perdices 2015

I. Sebastián Perdices, «Leandro y Hero: de la Edad Media al Renacimiento», *Medievalia* 18, 1 (2015), 209-216.

Seco Santos 1985

E. Seco Santos, *Historia de las traducciones literarias del italiano al español durante el Siglo de Oro. Influencias*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1985.

Seco Serrano 1955

C. Seco Serrano, «El marqués de Bedmar y la Conjuración de Venecia», *Revista de la Universidad de Madrid* 4 (1955), 259-273.

Senellart 1989

M. Senellart, *Machiavélisme et raison d'état XII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

Senesi 1903

I. Senesi, «Per la storia dell'ode», en *Miscellanea di studi edita in onore di Arturo Graf*, Bergamo, Istituto italiano di arti grafiche, 1903, 603-619.

Silió 1941

C. Silió Cortés, *Maquiavelo y maquiavelismo en España (Mariana, Quevedo, Saavedra Fajardo y Gracián)*, Madrid, Espasa Calpe, 1941.

Siri 1677

V. Siri, *Memorie recondite*, Paris, Sebastiano Mabre-Cramoisy, vol. IV, 1677.

Smith 1987

P.J. Smith, *Quevedo on Parnassus: Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric*, London, The Modern Humanities Research Association, 1987.

Sobejano 1982

G. Sobejano, «La imaginación nocturna de Quevedo y su *Himno a las estrellas*», en J. Iffland (ed.), *Quevedo in Perspective*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 1982, 33-56.

Spaggiari 2009

B. Spaggiari, «La presenza di Luigi Groto in Shakespeare e negli autori elisabettiani», *Italique* 12 (2009), 173-202.

Spagnoletti 1996

A. Spagnoletti, *Principi italiani e Spagna nell'età barocca*, Milano, Mondadori, 1996.

Spini 1949

G. Spini, «La congiura degli Spagnoli contro Venezia del 1618», *Archivio storico italiano* 107 (1949), 17-53.

Spini 1950

G. Spini, «La congiura degli Spagnoli contro Venezia del 1618», *Archivio storico italiano* 108 (1950), 159-174.

Steffani 1865

L. Steffani, *La congiura di Ossuna. Documenti inediti*, Livorno, Tipografia di Francesco Vigo, 1865.

Stolleis 1998

M. Stolleis, *Stato e ragion di Stato nella prima età moderna*, Bologna, il Mulino, 1998.

Suárez Miramón 2009

A. Suárez Miramón, *La construcción de la modernidad en la literatura española*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2009.

Tabacchi 2003

S. Tabacchi, «Lucca e Carlo V. Tra difesa della *libertas* e adesione al sistema imperiale», en F. Cantù - M.A. Visceglia (eds.), *L'Italia di Carlo V. Guerra, religione e politica nel primo Cinquecento*, Roma, Viella, 2003, 411-432.

Tasso 1560

B. Tasso, *Rime*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1560.

Tasso 1592

T. Tasso, *Delle rime*, Brescia, presso Pietro Maria Marchetti, 1592.

Tasso 1608

T. Tasso, *Rime*, Venezia, presso Evangelista Deuchino e Giovanni Battista Pulciani, 1608.

Tasso 1964

T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, edición de L. Poma, Bari, Laterza, 1964.

Tasso 2009

T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, edición de F. Tomasi, Milano, Rizzoli, 2009.

Tebaldi 1992

A. Tebaldi, *Rime*, edición de T. Basile y J.J. Marchand, Modena, Franco Cosimo Panini, 1992.

Tenenti 1967

A. Tenenti, *Piracy and the Decline of Venice: 1580-1615*, Berkley, University of California Press, 1967.

Thuau 1966

É. Thuau, *Raison d'Etat et pensé politique à l'époque de Richelieu*, Paris, Armand Colin, 1966.

Ticknor 1849

G. Ticknor, *History of Spanish Literature*, London, John Murray, vol. II, 1849.

Tierno Galván 1948

E. Tierno Galván, «El tacitismo en las doctrinas políticas del siglo de oro español», *Anales de la Universidad de Murcia* 6 (1947-1948), 895-988.

Tobar 2013

M.J. Tobar Quintanar, «La autoridad de *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas castellanas*: criterio editorial para la poesía de Quevedo», *La Perinola* 17 (2013), 335-356.

Toffanin 1921

G. Toffanin, *Machiavelli e il «Tacitismo». La «politica storica» al tempo della Controriforma*, Padova, Draghi, 1921.

Tornari 1907

G. Tornari, *Del pensiero politico e delle dottrine economiche di Giovanni Botero*, Torino, Grafica Editrice Politecnica, 1907.

Tortosa 1996

M.D. Tortosa Linde, «Posible paralelismo en el tratamiento burlesco del mito de Hero y Leandro en Mira de Amescua y Góngora», en A. de la Granja - J.A. Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en el candelero*, Universidad de Granada, 1996, vol. I, 567-577.

Truyol 1960

A. Truyol Serra, «Razón de Estado y Derecho de gentes en tiempos de Carlos V», en H. Soly (ed.), *Karl V, der Kaiser und Seine Zeit*, Köln - Graz, Böhlau Verlag, 1960, 189-210.

Vaganay 1915

H. Vaganay, *Les romans de chevalerie italiens d'inspiration espagnole. Essai de bibliographie: Amadis de Gaula*, Firenze, Leo S. Olschki, 1915.

Valer 2014

E. Valer Sanz, *La mitología en la poesía de Francisco de Quevedo. Estudio de los mitos según cuatro vértices modales*, Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Zaragoza, 2014.

Vasoli 1994

C. Vasoli, *Machiavel inventeur de la raison d'État?*, en Y.-C. Zarka (ed.), *Raison et déraison d'État. Théoriciens, et théories de la raison d'État au XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, 43-66.

Vichard 1681

C. Vichard, *La congiura degli spagnuoli contro la Repubblica di Venezia nell'anno 1618*, Colonia, Pietro del Martello, 1681.

Villari 1987

R. Villari, *Elogio della dissimulazione. La lotta politica nel Seicento*, Roma - Bari, Laterza, 1987.

Viroli 2010

M. Viroli, *Dalla politica alla ragion di Stato. La scienza del governo tra XIII e XVII secolo*, Roma, Donzelli Editore, 1994.

Viroli - Shugaar 2010

M. Viroli - A. Shugaar, *Machiavelli's God*, Princeton, Princeton University Press, 2010.

Visceglia 2003

M.A. Visceglia, «Mito/antimito, spagnolismo/antispagnolismo: note per una conclusione provvisoria», en A. Musi (ed.), *Alle origini di una nazione. Antispagnolismo e identità italiana*, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati, 2003, 407-429.

Vitrián 1643

J. de Vitrián, *Las memorias de Felipe de Comines con escolios propios*, Amberes, en la imprenta de Juan Meursio, 1643.

Von Ranke 1838

L. Von Ranke, *Storia critica della congiura contro Venezia del 1618. Tratta da documenti originali e finora sconosciuti. Tradotta dal tedesco*, Capolago, Tipografia Elvetica, 1838 (edición original: *Die Verschwörung gegen Venedig im Jahre 1618*, Berlin, 1831).

Walters 1981

D.G. Walters, «Three examples of Petrarchism in Quevedo's *Heráclito cristiano*», *Bulletin of Hispanic Studies* 58 (1981), 21-30.

Walters 2002

D.G. Walters, «El derecho a no escoger: lector y amada en el soneto "Dejad que a voces diga el bien que pierdo"», *La Perinola* 6 (2002), 263-271.

Williams 1946

R.H. Williams, *Boccalini in Spain: A Study of His Influence on Prose Fiction of the Seventeenth Century*, Menasha (WI), George Banta Publishing Company, 1946.

Williamson 1950

E. Williamson, «Form and Content in the Development of the Italian Renaissance Ode», *PMLA* 4 (1950), 550-567.

Woods 1978

M. Woods, *The Poet and the Natural World in the Age of Góngora*, Oxford, Oxford University Press, 1978.

Zambler 1896

A. Zambler, «Contributo alla storia della congiura spagnola contro Venezia (Studio dell'archivio degli Inquisitori di Stato)», *Nuovo archivio veneto* 11 (1896), 15-121.

Zarka 1995

Y.-C. Zarka, «Raison d'Etat et figure du prince chez Botero», en Y.-C. Zarka (ed.), *Raison et déraison d'État. Théoriciens, et théories de la raison d'État au XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, 101-120.

ÍNDICE

DE PRIMEROS VERSOS CITADOS

FRANCISCO DE QUEVEDO

- A fugitivas sombras doy abrazos (B 358)
¿Aguardas por ventura (B 384)
Alimenté tu saña con la vida (B 467)
Alma es del mundo Amor; Amor es mente (B 332)
Aminta, si a tu pecho y a tu cuello (B 305)
Aquí, donde su curso retorciendo (B 463)
A tus ojos y a tu boca (B 684)
A vosotras estrellas (B 401)
Bastábale al clavel verse vencido (B 303)
Bien puede alargar la vida al día (B 476)
Canto los disparates, las locuras (B 875)
Cargado voy de mí; veo delante (B 478)
Colora abril el campo que mancilla (B 481)
¿Cómo es tan largo en mí dolor tan fuerte (B 451)
¿Cómo pudiera ser hecho piadoso (B 385)
Crespas hebras sin ley desenlazadas (B 443)
Cuando al espejo miras (B 408)
¿Cuándo aquel fin a mí vendrá forzoso (B 492)
Cuando me vuelvo atrás a ver los años (B 21)
Cuando tuvo Floralba tu hermosura (B 338)
Dejad que a voces diga el bien que pierdo (B 360)
Del sol huyendo el mismo sol buscaba (B 369)
Descansa en sueño, ¡oh tierno y dulce pecho! (B 477)
Después de tantos ratos mal gastado (B 38)
Detén tu curso, Henares, tan crecido (B 362)
El día que me aborreces, ese día (B 410)

- En breve cárcel traigo aprisionado (B 465)
En crespa tempestad del oro undoso (B 449)
En este incendio hermoso que, partido (B 362)
En una vida de tan larga pena (B 469)
érase un hombre a una nariz pegado (B 513)
Esforzaron mis ojos la corriente (B 318)
Esforzóse pobre luz (B 210)
Está la ave en el aire con sosiego (B 406)
Estando solo un día (*Las tres musas*, pp. 304-307)
Esta que duramente enamorado (B 470)
Estas son y serán ya las postreras (B 473)
Esta víbora ardiente, que, enlazada (B 464)
Este cordero, Lisis, que tus yerros (B 494)
Este de los demás sitios Narciso (B 202)
Flor con voz, volante flor (B 208)
Flor que cantas, flor que vuelas (B 206)
Flota de cuantos rayos y centellas (B 311)
Frena el corriente, ¡oh Tajo retorcido! (B 319)
Fuego a quien tanto mar ha respetado (B 292)
Hermosísimo invierno de mi vida (B 328)
Hoy cumple amor en mis ardientes venas (B 491)
Huye sin percibirse lento el día (B 6)
Júpiter, si venganza tan severa (B 411)
La lumbre, que murió de convencida (B 309)
Las rosas que no cortas te dan quejas (B 504)
Lloro mientras el sol alumbra y cuando (B 372)
Lo que me quita en fuego me da en nieve (B 306)
Los que ciego me ven de haber llorado (B 444)
Más solitario pájaro, ¿en cuál techo (B 359)
Miré ligera nave (B 279)
¡Mucho de valeroso y esforzado (B 341)
Músico llanto en lágrimas sonoras (B 298)
No es artífice, no, la simetría (B 321)
No lo entendéis, mis ojos, que ese cebo (B 340)
¡Oh dulces, frescas aguas, transparentes (*Las tres musas*, p. 43)
¡Oh tú, que inadvertido peregrinas (B 12)
Ostentas, de prodigios coronado (B 293)

Pecosa en las costumbres y en la cara (B 585)
Por ser mayor el cerco de oro ardiente (B 458)
Puedo estar apartado, mas no ausente (B 490)
¿Qué buscas, porfiado pensamiento (B 474)
Quien nueva sciencia y arte (B 387)
Roma, hablando con perdón (B 803)
Señor don Leandro (B 771)
Si alguna vez en lazos de oro bello (B 409)
Si el abismo, en diluvios desatado (B 299)
Si fueras tú mi Eurídice, oh señora (B 407)
Si hermoso el lazo fue, si dulce el cebo (B 483)
Si hija de mi amor mi fuerte fuese (B 460)
Si quien ha de pintaros ha de veros (B 307)
Si mis párpados, Lisi, labios fueran (B 448)
También tiene el Amor su astrología (B 482)
¿Temes, ¡oh Lisi!, a Júpiter Tonante (B 453)
Tiempo que todo lo mudas (B 422)
Torcido, desigual, blando y sonoro (B 296)
¿Tú dios, tirano y ciego Amor? Primero (B 327)
Un famoso escultor, Lisis esquivia (B 507)
Voyme por altos montes paso a paso (B 509)
Ya formidable y espantoso suena (B 8)
Ya que no puedo l'alma, los dos ojos (B 300)
Ya que pasó mi verde primavera (B 487)
Ya tituló el verano ronca seña (B 466)

FRANCESCO PETRARCA

Amor, con sue promesse lusingando (RVF 76)
Amor, quando fioria (RVF 324)
Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo anticho (RVF 270)
Beato in sogno e di languir contento (RVF 112)
Ben mi credea passar mio tempo omai (RVF 207)
“— Che fai, alma? che pensi? avrem mai pace?” (RVF 150)
Chiare, fresche et dolci acque (RVF 126)
De l'aureo albergo co l'aurora inanzi (*Triumphus Temporis*)
Di pensier in pensier, di monte in monte (RVF 129)
D'un bel chiaro polito et vivo ghiaccio (RVF 202)

Era il giorno ch'al sol si scoloraro (RVF 3)
Erano i capei d'oro a l'aura sparsi (RVF 90)
Fuggendo la pregione ove Amor m'ebbe (RVF 89)
Gentil mia donna, i' veggio (RVF 72)
I'l piansi, or canto, ché 'l celeste lume (RVF 230)
Il cantar novo e 'l pianger delli augelli (RVF 119)
Il mio adversario in cui veder solete (RVF 45)
In mezzo di duo amanti honesta altera (RVF 115)
In quel bel viso ch'i sospiro et bramo (RVF 257)
Io mi rivolgo indietro a ciascun passo (RVF 15)
Io non fu' d'amar voi lassato unquanto (RVF 82)
Io son sì stanco sotto 'l fascio antico (RVF 81)
I' vidi in terra angelici costumi (RVF 156)
I' vo piangengo i miei passati tempi (RVF 365)
La donna che 'l mio cor nel viso porta (RVF 111)
L'aere gravato, et l'importuna nebbia (RVF 66)
Lassare il velo o per sole o per ombra (RVF 11)
Lasso, ben so che dolorose prede (RVF 101)
Lasso, quante fiate Amor m'assale (RVF 109)
La vita fugge e non s'arresta un'ora (RVF 272)
Mai non vo' piú cantar com'io soleva (RVF 105)
Mia benigna fortuna et 'l lieto vivere (RVF 332)
Movesi il vecchierel canuto et bianco (RVF 16)
Né per sereno ciel ir vaghe stelle (RVF 312)
Non po' far Morte il dolce viso amaro (RVF 358)
Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro (RVF 14)
Orso, e' non furon mai fiumi né stagni (RVF 38)
Pace non trovo, e non ó da far guerra (RVF 134)
Padre del ciel, dopo i perduti giorni (RVF 62)
Pasco la mente d'un sí nobil cibo (RVF 193)
Passer mai solitario in alcun tetto (RVF 226)
Poi che mia speme è lunga a venir troppo (RVF 88)
Qual piú diversa et nova (RVF 135)
Quando 'l pianeta che distingue l'ore (RVF 9)
Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni (RVF 298)
Questa humil fera, un cor di tigre o d'orsa (RVF 152)
Quel foco ch'i' pensai che fosse spento (RVF 55)

Quel sempre acerbo et honorato giorno (RVF 157)
Quella leggiadra e gloriosa donna (*Triumphus Mortis*)
Rapido fiume che d'alpestra vena (RVF 208)
Se lamentar augelli, o verdi fronde (RVF 279)
Standomi un giorno solo alla fenestra (RVF 323)
Tutto 'l dí piango e poi la notte, cuando (RVF 216)
Valle che de' lamenti miei se' piena (RVF 301)
Zephìro torna, e 'l bel tempo rimena (RVF 310)

LUIGI GROTO

Astrologo notturno, che le luci (*Rime*, I, f. 54v)
Dolce, bramato, avventuroso pianto (*Rime*, I, f. 28v)
Giove, se tal vendetta (*Rime*, II, f. 18v)
Gli elementi, ond'ha vita ognun di noi (*Rime*, I, f. 22r)
Madonna, ho tanta gioia (*Rime*, I, f. 29r)
Mentre in begli horti i più bei fiori ho colto (*Rime*, I, f. 39r)
Nell'acqua i pesci stanno (*Rime*, II, f. 53r)
Non ti bastaba, o Fior l'astro natio (*Rime*, II, p. 121r)
S'alcun nou'arte vuole (*Rime*, I, f. 23v-25v)
S'avien, che reticella, aurea circonde (*Rime*, I, f. 8r)
Se'l diluvio da Giove in terra steso (*Rime*, I, f. 18r)
Se'l dotto Orfeo, die gran segno d'amore (*Rime*, I, f. 52v)
S'io de l'inferno a la tomba acre, ed atra (*Rime*, I, f. 22v)
Sono i begli occhi tuoi (*Rime*, I, f. 35v)
Un nobile scoltore ha di te fatto (*Rime*, I, f. 29v)

BERNARDO TASSO

Cantate meco homai Sesto e et Abido (*Amori*, III, p. 355)
O puro, o dolce, o fiumicel d'argento (*Rime*, I, p. 6)

TORQUATO TASSO

Amai vicino, hor ardo, e le faville (*Rime*, I, pp. 319-320)
Amore alma è del mondo, Amore è mente (*Rime*, I, p. 335)
Anima errante, a quel sereno intorno (*Rime*, I, p. 105)
Aprite gli occhi, o gente egra mortale (*Rime*, I, p. 330)
Chiaro cristallo a la mia Donna offersi (*Rime*, I, p. 15)
Dipinto havevi l'or de biondi crini (*Rime*, II, p. 20)

- Donna, perch'io le chiome habbia ripiene (*Rime*, II, p. 51)
Era de l'età mia nel lieto Aprile (*Delle rime*, I, p. 5)
Il bel crin d'or che con soavi nodi (*Rime*, I, p. 135)
L'alma con voi mandai (*Rime*, III, p. 105)
L'alma vaga di luce, e di bellezza (*Rime*, I p. 103)
Livia legando i fiori (*Rime*, III, p. 126)
Non fra parole, e baci invido muro (*Rime*, I, p. 61)
Non potea dotta man ritrar in carte (*Rime*, I, p. 88)
Non più crespo oro, o ombra tersa, e pura (*Rime*, I, pp. 160-161)
Non sarà mai ch'impresa in me non reste (*Rime*, I, p. 97)
Passa la nave mia, che porta il core (*Rime*, I, p. 144-145)
Per darci eterna gloria Amore scrisse (*Rime*, II, pp. 124-125)
Qual da cristallo lampeggiar si vede (*Rime*, I, p. 253)
Quando havran queste luci, e queste chiome (*Rime*, I, p. 119)
Questa rara bellezza opra è de l'alma (*Rime*, I, pp. 59-60)
Saggio Pittore, hai colorita in parte (*Rime*, II, p. 19)
Sovra d'un carro di rossore tinto (*Rime*, I, p. 139)
Stavasi il mio bel Sole al Sole assiso (*Rime*, II, p. 173)
Vedrò da gli anni, in mia vendetta, ancora (*Rime*, I, pp. 117-118)
Vissi; e la prima etate Amore, e speme (*Rime*, I, p. 115)

GIAMBATTISTA MARINO

- A che pur Donna il volto (*Rime*, II, 74, p. 75)
Musica e poesia son due sorelle (*Adone*, VII)
Donna, siam rei di morte (*Lira*, III, p. 3)
I'arsi, et ardo, e la celeste e pura (*Rime amorose*, p. 3)
Onde dorate, e l'onde eran capelli (*Lira, Amori*, III, p. 34)
Or l'ingegno e le rime (*Poesie nuove*, pp. 55-59)
Questa, che 'l bianco piè di Citherea (*Rime boscherecce*, p. 95)
Questa, delle cui polpe opra vitale (*Lira*, III, p. 236)
Sovra l'orlo di un rio lucido e netto (*Rime boscherecce*, p. 66)

LINGUE E CULTURE

LANGUAGES AND CULTURES – LANGUES ET CULTURES

*Collana diretta da / Series edited by / Collection dirigée par
Anna Bonola, Marisa Verna et Giovanni Gobber*

Questa collana del Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere dell'Università Cattolica intende offrire una riflessione scientifica organica sulle lingue e le letterature europee ed extra-europee, di cui si professa l'insegnamento nella Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere della medesima Università. La collana fonda le radici in una tradizione di studi caratterizzata da due filoni – uno filologico letterario, l'altro linguistico – colti nella loro reciprocità. I temi della collana si incentrano su studi linguistici, stilistici e letterari relativi alle culture europee ed extra-europee. La collana accoglierà studi monografici.

This series, edited by the Department of Language Sciences and Foreign Literatures of the Università Cattolica del Sacro Cuore, intends to publish scholarly reflections on the languages and literatures taught within this Languages and Literatures Faculty. The series is rooted in a tradition of studies which are both philologico-literary and linguistic – a combination of approaches designed to be both rigorous and complementary. The themes of the series will focus on linguistic, stylistic and literary studies related to both European and extra-European cultures. The series will include monographs.

La collection du Département de Sciences Linguistiques et Littératures Etrangères de l'Université Catholique vise à offrir une réflexion scientifique organique sur les langues et les littératures européennes et extra-européennes. La collection se fonde sur une tradition d'études caractérisée par deux approches – l'une philologique et littéraire, l'autre linguistique – prises en compte dans leur réciprocity. Les sujets de la collection se concentrent sur des études linguistiques, stylistiques et littéraires. La collection accueillera des études monographiques.

7. Sonia Bailini · *La interlengua de lenguas afines. El español de los italianos, el italiano de los españoles*
8. Francesca Costa · *CLIL (Content and Language Integrated Learning) through English in Italian Higher Education*
9. Benedetta Belloni · *La figura del "morisco" nella drammaturgia spagnola dei secoli XVI e XVII. Tra storia ed evoluzione letteraria*
10. Francesca L. Seracini · *The Translation of European Union Legislation: A Corpus-based Study of Norms and Modality*
11. Valentina Varinelli · *Italian Impromptus: A Study of P.B. Shelley's Writings in Italian with an Annotated Edition*
12. Alessandra Ceribelli · *Ecos de Italia. Estudio de las influencias literarias y políticas en la obra de Quevedo*

Volumi precedentemente pubblicati presso l'editore Peter Lang:

1. Pierfranca Forchini · *Movie Language Revisited. Evidence from Multi-Dimensional Analysis and Corpora*
2. Francesca Crippa · *Il ritratto di un dongiovanni "feo, católico y sentimental". Le Sonatas di Ramón del Valle-Inclán*
3. Gloria Colombo · *Goethe e la trasmissione delle anime*
4. Marisa Verna · *Le sens du plaisir. Des synesthésies proustiennes*
5. Alice Crosta · *Alessandro Manzoni nei paesi anglosassoni*
6. Federica Locatelli · *Une figure de l'expansion. La périphrase chez Charles Baudelaire*

Il catalogo aggiornato di LED - Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto è consultabile all'indirizzo web <https://www.lededizioni.com>, dove si possono trovare anche informazioni dettagliate sui volumi sopra citati: di tutti si può consultare il sommario, di alcuni vengono proposte diverse pagine in lettura, di altri è disponibile il testo integrale. Tutti i volumi possono essere ordinati online.