Zeitschrift: Hispanica Helvetica

Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos

Band: 9 (1996)

Artikel: Estudios de poesía translingüe : versos italianos de poetas españoles desde la edad media hasta el siglo de oro

Autor: Canonica, Elvezio

Kapitel: 7.: Una octava italiana en La Filomena de Lope de Vega

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840955

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

7. UNA OCTAVA ITALIANA EN *LA FILOMENA* DE LOPE DE VEGA

7.1. Introducción

Dentro de la inmensa producción dramática de Lope de Vega, la lengua italiana está presente, con diversos grados cuantitativos y cualitativos, en veinticinco obras. Como hemos señalado en nuestro estudio sobre este tema, aparte de los clásicos, Lope conocía bien la literatura italiana de su tiempo y no sólo la impresa sino también la que oía de viva voz en las representaciones de los cómicos «dell'arte», durante sus estancias en suelo español. Lope, en efecto, no estuvo nunca en Italia, aunque de sus relaciones amorosas y profesionales con personajes vinculados al reino de Nápoles (principalmente la actriz Lucía de Salcedo, la «loca de Nápoles» y el Duque de Sessa, uno de los grandes de aquel reino) aprovecharía para hacerse una idea más concreta de Italia, de su lengua y de sus dialectos, así como de sus costumbres[177].

En su producción propiamente lírica, Lope utiliza también de vez en cuando la lengua italiana, aunque en una proporción netamente inferior que en su teatro. En las *Rimas* de 1609 aparecen dos sonetos en los que está presente la lengua italiana, aunque con funciones distintas. El primero lleva el número 112 y es el ya citado «centón» plurilingüe «de versos diferentes, tomados de Horacio, Ariosto, Petrarca, Camoes, Tasso, el Serafino, Boscán y Garcilaso»[178]. Como vimos, Góngora reaccionó prontamente a este texto componiendo el famoso soneto de cabo roto «Hermano Lope bórrame el sone». Lope escoge a autores muy famosos y afirmados, aunque dentro de los italianos la presencia de Serafino Aquilano, al lado de tres figuras indiscutibles como las de Petrarca, de Ariosto y de Tasso, puede parecer algo sorprendente desde nuestra perspectiva actual. En realidad, si bien hoy en día el nombre de este

---

177 Para todos estos datos, cfr. nuestro estudio: *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 107-115. Para una visión de conjunto de los vínculos de la obra de Lope con el ambiente cultural e histórico italiano, sigue siendo imprescindible la monografía de Ezio Levi, *Lope de Vega e l'Italia*, Firenze, 1935.

178 Otro ejemplo de «centón plurilingüe» nos lo ofrece Manuel de Faria y Sousa, autor portugués bilingüe «sacado de catorze autores diferentes» (n. 100 de las *Divinas y humanas flores* de 1624), que publicamos en el «Apéndice II» (n. 47). Más ejemplos de «centones» en épocas posteriores se pueden ver en el libro de Agustín Aguilar y Tejera, *Las poesías más extravagantes de la lengua castellana*, Madrid, 1923, pp. 55-58.

poeta cortesano del siglo XV no goza de la fama que tienen los otros tres, su mención en este soneto de Lope es una buena muestra de la gran reputación que había adquirido en la época[179]. De los cuatro autores italianos, el más citado es Petrarca (tres versos), seguido por el Ariosto (dos versos), por Tasso y Serafino (un verso cada uno). La elección de los versos —cuyas referencias pone Lope en nota— es también muy previsible, puesto que Lope cita versos muy conocidos: de Ariosto, el primero y el quinto de la primera estrofa de su *Orlando furioso*; asimismo, de Tasso cita un verso inicial de su *Gerusalemme liberata*, sacado de la segunda octava del primer canto. De Serafino Aquilano toma un verso de la tercera de sus *Epistole amorose* (1502).

El segundo soneto, en cambio, es de cosecha propia, y lo escribió Lope «al casamiento del Duque de Saboya y Doña Catalina de Austria, Infanta de España», evento que tuvo lugar en 1585[180]. En este soneto, Lope alterna versos en las mismas cuatro lenguas que en el soneto anterior. Sin embargo, el italiano posee una importancia mayor con respecto al español y al portugués, puesto que estas dos lenguas ocupan tres versos cada una, mientras que el italiano se sitúa al mismo nivel del latín, con cuatro versos[181].

En las *Rimas de Tomé de Burguillos* publicadas en 1634, un año antes de la muerte del poeta, en la jocosa *Gatomaquia* encontramos algunas frases en italiano. En una ocasión, Lope se hace eco de un refrán relacionado con la ciudad de Venecia, según el cual «chi non la vede non la precia» (v. 64); en otro pasaje de esta misma obra, Lope reelabora en tono burlesco un verso de Petrarca, que fue muy famoso en la poesía española de la época y que ha dejado sus huellas en la cultura hispánica hasta nuestros días, puesto que el narrador colombiano Álvaro Mutis lo eligió como título de una de sus novelas y de uno de sus poemas[182]: «un bel morir tutta la vita honora» (RVF 207,65). Lope, en cambio, transforma este verso en un irónico «Un bel fugir tutta la vita scampa» (v. 243).

7.2. La descripción de la Tapada

En aquella inmensa obra miscelánea de prosa y verso que es la *Filomena*, publicada en Madrid en 1621, aparece un poema en noventa y una octavas reales en el que Lope se propone hacer «la descripción de la Tapada,

179 Recuérdese que unos versos suyos aparecen, traducidos, en la segunda parte del *Quijote* (II, 38).

180 Es interesante señalar que la figura de la infanta Catalina Micaela, hija de Felipe II, sigue ejerciendo una fascinación en los poetas de nuestra época: el colombiano Álvaro Mutis, en efecto, compuso un poema a su retrato, obra del pintor de la corte Sánchez Coello (en: *Crónica regia y alabanza del Reino*, Madrid, Cátedra, 1985).

181 Estudia con mucho detenimiento este soneto Otto Jörder: «Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega», *Beiheft zur Zeitschrift für romanische Philologie*, 86 (1936), pp. 262-267.

182 Publicado en el poemario: *Los trabajos perdidos*, Ciudad de México, 1965.

insigne monte y recreación del excelentísimo señor Duque de Braganza», es decir de Teodosio II, séptimo Duque de Braganza, riguroso contemporáneo de Lope (1568-1630). Notemos ante todo el sutil juego de palabras del título, en cuanto el término *tapada* tiene en portugués el significado de 'cercado, parque'. Como afirman Rennert y Castro en su biografía de Lope, éste «quizá no vio dicha quinta, y cubre su desconocimiento con gran caudal de mitología; da rienda suelta a sus preferencias botánicas, y sitúa en *La Tapada* cuantas flores y frutas conocía»[183].

El hijo de Teodosio II, D. João II, octavo duque de Braganza, será el futuro rey de Portugal, con el nombre de João IV, cuando Portugal, después de los sesenta años de incorporación a la corona de Castilla (1580-1640) —período que coincide prácticamente con la vida de Lope de Vega (1562-1635)— recobrará su independencia. Como es bien conocido, la razón principal de esta situación está en la falta de descendencia de la familia reinante de Aviz, como consecuencia de la descabellada empresa del rey Sebastião, quien se propuso atacar a los moros en sus propios territorios. Como sabemos, fue vencido en la batalla de Alcazarquivir en 1578 (en la que perdió la vida también Francisco de Aldana, como se recordará) y su cuerpo no fue hallado nunca, lo que dio pie a uno de los mitos históricos más arraigados en la cultura portuguesa, el del «sebastianismo», fundado en la esperanza de un posible regreso del monarca.

En este contexto histórico, el séptimo duque de Braganza, Teodosio II, al que Lope dedica su poema, desempeñó un papel importante. En efecto, contando con apenas 10 años, formó parte de la expedición del rey Sebastião. Resultó herido y cayó en poder de los moros, los cuales le dejaron libre sin exigir rescate. Se trata pues de un personaje que, *a priori*, no debía tener una gran simpatía hacia los españoles, puesto que fueron los que se aprovecharon de la derrota de Alcazarquivir. Aunque desconozcamos las relaciones entre el duque y nuestro poeta, es probable que esta obra la escribiera Lope por encargo del propio duque. En efecto, como ha señalado Edward Glaser, Lope se dirige al duque en «un tono que bien pudiera halagar la vanidad de un rey»[184]. Además, introduce en la trama de su obra un panegírico de la casa de Braganza, y augura al duque un porvenir de monarca. Se trata, a todas luces, de un elogio retórico e impuesto por las circunstancias. De hecho, sabemos que Lope tenía una actitud mucho más crítica hacia los portugueses, que se expresa en el terreno privado del epistolario. Como afirma Glaser, «el que los lusitanos se negaran a abrazar el ideal de la unidad peninsular bajo la Casa de Habsburgo irritó a Lope tanto como a otros escritores»[185].

---

183 Cfr. A. Castro - H. A. Rennert, *Vida de Lope de Vega*, Madrid, Anaya, 1969, p. 255.

184 Cfr. E. Glaser, «El lusitanismo de Lope de Vega», en: *Boletín de la Real Academia española*, XXXIV (1954), pp. 387-411 (cit. p. 401).

185 Cfr. art. cit. p. 411.

7.3. Las octavas plurilingües

Después de una larga y minuciosa descripción de las bellezas naturales del parque que rodea la quinta del duque, Lope imagina que cuatro ninfas llegan a orillas del río Borba. Éste sale de su lecho en la figura de un anciano y entabla un diálogo con las ninfas. Se trata de un tópico bien asentado desde la poesía renacentista: piénsese tan sólo en la «Profecía del Tajo» de Fray Luis de León y en el papel narrativo que asume el río Tormes en la segunda égloga de Garcilaso. El viejo Borba se admira al ver llegar a las cuatro ninfas, de las cuales «tres de sus valles extranjeras». En efecto, sólo la ninfa Lucinda es portuguesa, mientras que las otras son: Finarda, florentina; Laudomira, latina y Belisa castellana. Se habrá notado que los nombres de las ninfas portuguesa y castellana son sendos «senhales» de las mujeres de Lope alrededor de 1595: «Camila Lucinda» es el de su amante Micaela de Luján y «Belisa» el de su esposa Isabel de Urbina, es decir el conocido anagrama que empleara Garcilaso para su propia amada Isabel Freire.

Borba les pregunta por qué razón han venido de tan lejos, y ellas le explican en discurso indirecto que quieren participar de la gloria universal del duque. El viejo entonces les pide que canten las alabanzas del duque, pronosticándole «alegres bodas». Las ninfas aceptan y recitan una octava, cada una en su lengua. Empieza la latina, seguida por la italiana, la portuguesa y la española. Esta última no se limita a una octava, sino que en muchas estrofas narra la historia gloriosa de la casa de Braganza. Si observamos el orden de aparición de las lenguas, nos damos cuenta que el italiano está en segunda posición, inmediatamente después del latín, antes del portugués y del español. Tenemos pues casi la misma valoración que la que encontrábamos en el soneto cuatrilingüe, en que el italiano compartía con el latín el primer lugar de importancia. Creemos pues que este orden se corresponde con el prestigio que Lope otorga a cada una de las lenguas, haciendo caso omiso del español que, por ser su lengua materna, deja en última posición para poder explayarse a sus anchas en el panegírico final.

Laudomira, la ninfa latina, en su intervención se expresa en versos latinos, que respetan sin embargo todas las reglas versificatorias de la métrica castellana: son endecasílabos con rima consonante, abrazada en los versos pares y pareada en el dístico final de la octava real. Es una típica estrofa preliminar en la que la ninfa invoca a las Musas para que le sean favorables en aquel trance. Su discurso lo resume el narrador en la octava siguiente, y pasa a anunciar a la segunda ninfa, la italiana. Antes de reproducir la octava italiana, quisiéramos detenernos algunos momentos en la descripción física de Finarda, que interviene algunas octavas antes. En efecto, Lope describe a cada una de las cuatro ninfas con rasgos específicos. Lucinda, la portuguesa, va vestida con un «velo azul» que cubre «la nieve cándida» de su cuerpo, «siendo ella luna, y el vestido, cielo». Tiene pelo rubio y una melena que llega «hasta el suelo», tan resplandeciente que, al mezclarse con los «aljófares» del rocío, «las flores la

aclamaron por aurora». Laudomira, la ninfa latina, va cubierta por una «verde tela» y está embozada con «un teristro o cendal»; al compás de sus pasos, «al aire por la espalda el velo vuela», dándole un aspecto a la vez de «dulzura urbana y gravedad latina». Belisa, la ninfa castellana, es la que se describe de la forma más sensual: su cabellera suelta forma ondas en las que se mete el «lascivo» viento; echa su «fuego» amoroso por sus dos «arcos de amor», es decir las cejas, y por sus «dos más bellos luceros», o sea los ojos, que se sitúan en «campos de jazmín, nieve y grana», figurantes del color del rostro, blanco y rojo.

Confrontemos ahora estas descripciones, de un barroquismo digno de un Góngora, con la de la ninfa italiana. Finarda aparece ante todo como «florentina», lo cual bien concuerda con su nombre, que procede de las obras pastoriles de los autores toscanos. A continuación, a diferencia de las otras ninfas, su pelo aparece cubierto por un «tocado / tejido a mariposas de colores» en el cual «puso un pequeño Amor el arco armado»; la segunda mitad de la octava se dedica a la descripción de su vestido, que consiste en un «manto» adornado de «varios laberintos y labores» y que al estar algo desceñido, «un pecho descubrió». La combinación entre las armas guerreras y la sensualidad femenina provoca en Lope la asociación con las «amazonas», mito clásico de las fabulosas vírgenes que guerreaban y montaban a caballo, viviendo sin hombres en la más absoluta castidad. Conocemos las varias expediciones de los conquistadores españoles para encontrar la ubicación exacta de su territorio: Orellana bajó todo un inmenso río para buscarlas, que se llamó por ello el Río de las Amazonas. La confrontación de la descripción de la ninfa italiana con la de las otras ninfas, nos muestra ante todo que la primera es sin duda la más visual y pictórica, como vemos en la minuciosa presentación de los detalles ornamentales de sus prendas, el tocado y el manto. Es en cambio la única ninfa que no presenta el pelo suelto, mientras que su sensualismo delicado la distingue del erotismo más vehemente de la castellana. Como se ve, Lope hace converger en la ninfa italiana algunos de los rasgos de las otras, de manera que el cuadro general que surge de estas cuatro descripciones deja traslucir unos modelos pictóricos claramente italianos, y diríamos mejor florentinos. Pensamos especialmente en un pintor como Sandro Botticelli, activo en la Florencia de la segunda mitad del s. XV, y en particular en sus cuadros más famosos, como «El nacimiento de Venus» y «La primavera». En el segundo, Venus aparece con un manto rojo bordado que es efectivamente «por los hombros derribado», y que por ello hace visibles los dos senos; además, por encima de su cabeza, que está cubierta por un tocado que recoge el pelo, va volando un Cupido con el arco y la flecha armada. Hay además otras vinculaciones con la pintura de Botticelli, especialmente en la descripción de las cabelleras al viento que caracterizan a las otras ninfas. En efecto, en muchos cuadros de este pintor, los personajes femeninos presentan unas melenas abundantes y casi siempre flotantes. Quizás el mejor ejemplo de esta actitud lo tenemos en el más célebre de sus cuadros, «El nacimiento de Venus»,

en el que la diosa del Amor aparece desnuda y, por la acción del soplo de Céfiro, su pelo está flotando en el aire con un movimiento ondulado. Las semejanzas con la descripción de las ninfas que hace Lope son realmente muy llamativas, señal de que el Fénix probablemente vio algunas reproducciones de estas pinturas. Sabemos que estuvo en contacto con los artistas italianos que trabajaban en la decoración del Escorial, especialmente con los «Carduchos», o sea los dos hermanos florentinos Bartolomeo y Vincenzo Carducci, este último autor además de un importante tratado teórico: *Diálogos de la pintura* (Madrid, 1633), donde encontramos una silva de Lope en defensa del arte italiano[186]. Dejamos para los historiadores del arte la averiguación de estas relaciones entre la obra poética de Lope y los cuadros de Botticelli aquí aducidos, pero no cabe duda de que, aunque Lope no hubiese visto estas obras pictóricas, su descripción encaja perfectamente con la representación visual de la mujer ideal en la pintura renacentista florentina.

7.4. La octava italiana

Podemos pasar ahora al aspecto propiamente filológico y lingüístico de esta obra poética, que consiste en el análisis de la octava que Finarda pronuncia en su lengua materna, es decir en italiano. Reproducimos el texto fijado por José Manuel Blecua en su edición de la obra poética de Lope[187], que hemos cotejado con una edición de *La Filomena* del mismo año que la «editio princeps» de Madrid (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1621, Biblioteca Nacional, R 3256):

Chiaro signor, che como sole sgombra
ogni nebbia di me, porgi tua mano,
e al suon di l'acqua, in questo lauro a l'ombra,
farò cantar l' muse in plectro humano,
non tanto lume ignudo stile adombra 5
gloria felice al regno lusitano,
e così canterò del Borba a l'onde,
infra bianche rugiade e verdi fronde.

Pocas son las variantes significativas. La más importante se sitúa en el primer verso, en la conjunción *como*, que la edición de Barcelona que hemos consultado lee correctamente: *come*. Otras enmiendas que podrían introducirse en una edición crítica son las siguientes: abolición de la elisión del artículo determinativo en *l' muse*, puesto que de todas formas este artículo cuenta como

186 Sobre la presencia de los artistas italianos en la época de la construcción del Escorial, y sus relaciones con Lope, cfr. E. Levi, op. cit., pp. 17-20.

187 Cfr. Lope de Vega, *Obras poéticas*, Barcelona, Planeta, 1983, p. 719.

una sílaba, y no altera el cómputo total, por lo que nos parecería mejor editar normalmente: *le muse*. Otras enmiendas se refieren a lecciones probablemente autógrafas. Es sobre todo en el uso de las preposiciones donde Lope muestra ciertas inseguridades, que se encuentran igualmente en su teatro. La ausencia en español de la alternancia entre *de, di* y *da* provoca la equivocación en el empleo de esta preposición en *di me* (*da me*), *di l'acqua* (*dell'acqua*). Otra tergiversación común en el italiano de los hispanófonos es el empleo del posesivo sin artículo: *porgi tua mano* en lugar de *la tua mano*. En este caso, sin embargo, no se puede excluir del todo una voluntad de estilo, en cuanto en la obra de Petrarca y de los petrarquistas hay una alternancia entre las dos formas.

Pasando ahora al aspecto métrico, a nivel puramente rítmico constatamos cierta variación en los acentos principales: los tres primeros versos presentan una acentuación distinta (en primera, tercera y segunda posición); los tres versos siguientes ofrecen el mismo período rítmico (acentos constantes en cuarta y sexta sílaba), mientras que los dos últimos versos, ya ligados por la rima, van también emparejados rítmicamente (acentos de tercera y sexta). Es significativo que el único acento en primera sílaba (endecasílabo enfático) sea precisamente el del primer verso. Los encuentros vocálicos, todos ellos resueltos con normales sinalefas, se sitúan en un porcentaje moderado (diez en ocho versos), pero su distribución es menos equilibrada, puesto que en los dos primeros versos no hay ninguno, mientras que en el tercero encontramos tres y en los siguientes dos en cada verso. Es como si Lope de golpe se hubiera dado cuenta, después de dos versos más bien martilleantes, de la importancia rítmica de los encuentros vocálicos en italiano.

Desde el punto de vista de la selección del léxico, aparece claramente el fondo petrarquesco de esta octava, lo cual explica la elección de algunas voces alejadas del caudal léxico común a las dos lenguas. La vinculación más llamativa en este contexto es sin duda la serie de palabras-rima: *sgombra : ombra : adombra*, que encontramos en uno de los primeros textos del *Canzoniere*, la «ballata» XI (vv. 1,4,14), y que se repite en el soneto CCCXXVII (vv. 1,4,5). Asimismo, la rima pareada del dístico final: *onde : fronde*, es bastante frecuente en esta misma obra de Petrarca (XXXIV, 2-7; LXVII, 2-3, etc.). También la asociación del verbo *sgombra* con el sustantivo *nebbia* procede de un poema petrarquesco, la canción 270. En la tercera estrofa, Petrarca invoca la voz de Laura para que consiga «serenar la tempestosa mente, / e *sgombrar* d'ogni *nebbia* oscura e vile» (vv. 35-36). Además, en esta misma estrofa aparece otro término usado por Lope, el sustantivo *stile* (v. 37). Otro sintagma típicamente petrarquesco es el que cierra la octava: *verdi fronde*, combinación que encontramos en el *Canzoniere* nada menos que seis veces. Por último, otros dos términos relativamente alejados del castellano, como el adjetivo *ignudo* y el sustantivo *rugiada* aparecen en la obra de Petrarca, el primero con mucha frecuencia, el segundo en cambio sólo una vez (CXXVII, 59). Notemos además que la asociación del

adjetivo *ignudo* con el sustantivo *stile*, si bien no aparece como tal literalmente en el *Canzoniere*, sin embargo en varias ocasiones está expresada con términos casi equivalentes: «Parlo in *rime* aspre e di dolcezza *ignude*» (CXXV, 16); «Nel mio *stil frale* assai poco rimbomba» (CXXXVII, 8); «A voi rivolgo il mio *debile stile*» (71, 8), etc. Para terminar con estas correspondencias con la obra lírica del cantor de Laura, se habrá notado la presencia del famoso «senhal» con el que el poeta aretino alude a su amada: el juego equívoco entre *lauro* (v. 3), el símbolo de la poesía por excelencia, y el nombre propio *Laura*.

Podemos emprender ahora el estudio del contenido de estos ocho versos, pasando por el análisis sintáctico. Empezando por los dos primeros versos, unidos por un fuerte encabalgamiento, tenemos que destacar una concordancia «ad sensum» entre *sol* y *sgombra*, puesto que el verdadero sujeto de la oración es el *Chiaro signor*, al cual se dirige en tono vocativo la ninfa, lo cual implicaría que el verbo de la subordinada relativa presentase un acuerdo de segunda persona (*sgombri*). Se trata de una construcción bastante común en la lengua del Siglo de Oro, en la que es frecuente la concordancia con un sujeto mental, y de ella tenemos varios ejemplos en el *Quijote*[188]. A continuación, la pausa sintáctica al final del cuarto verso nos parece más fuerte que la simple coma que trae el texto original. Si miramos las demás octavas, en esta posición la pausa está siempre bien marcada, generalmente por un punto y coma o con un punto firme. En efecto, los cuatro primeros versos presentan una unidad de sentido cerrada: la ninfa se dirige al duque (vv. 1-2) pidiéndole que se acerque para escuchar su alabanza (vv. 3-4). Asimismo, la segunda mitad de la octava puede leerse como otra unidad significativa, aunque con más dificultad. Ante todo, tenemos que dejar constancia de la incongruencia de la traducción de los vv. 5-6 de Blecua que, al ser puramente literal, no ofrece sentido: «no tanta luz desnudo estilo da gloria feliz al reino lusitano». Hay que admitir la presencia de un fuerte hipérbato en el v. 5, cuyo orden lógico sería éste: «ignudo stile non adombra tanto lume». La principal dificultad en este verso se sitúa en el verbo *adombrare*, que aquí no tiene su acepción más común, es decir la de 'sombrear'. En efecto, a pesar de la presencia del juego antitético entre los conceptos de 'luz' y de 'sombra', no ofrece sentido el que el «ignudo stile» *no* eche sombra a tan alta lumbre. Nos esperaríamos más bien lo contrario, o sea que un estilo pobre sí ensombrezca, es decir desdiga, la descripción de una persona tan encumbrada. Como se ve, la partícula negativa parece desautorizar esta lectura. Si en cambio adoptamos la segunda acepción que este verbo posee en la obra lírica de Petrarca, las cosas toman un rumbo más coherente. En efecto, es muy probable que Lope asumiera esta segunda

188 Cfr. p. ej. en la canción de Grisóstomo: «Y al par de mi deseo, que se esfuerza / a decir mi dolor y tus hazañas, / de la espantable voz irá el acento, / y en él *mezcladas* [las entrañas] por mayor tormento, / pedazos de las míseras entrañas» (*Quijote*, I, 14, ed. M. de Riquer, Barcelona, Planeta, 1992, p. 136); «y procurando subirse sobra *una alta encina*, no fue posible; antes, estando ya a mitad *dél* [árbol], etc.» (II, 34); «porque nunca salga de su encanto esta tan amada tuya Dulcinea, ni tú *lo* goces [el desencanto]» (II, 46); etc.

acepción de un pasaje de la famosa canción «Di pensier in pensier, di monte in monte», en el que Petrarca está alejado de Laura en un lugar solitario y se figura mentalmente las facciones de su amada:

> e quanto in più selvaggio
> loco mi trovo e 'n più deserto lido,
> tanto più bella il mio pensier l'*adombra*. (*RVF*, 129, 46-48)

Los principales comentaristas del *Canzoniere* interpretan este verbo como un tecnicismo del lenguaje de los pintores, y traducen con *dipinge*, *raffigura*[189], trayendo a colación un verso de esta misma canción: «disegno co la mente il suo bel viso» (v. 29). Por su parte, los más importantes diccionarios históricos explican esta segunda acepción, que fundamentan precisamente en este pasaje petrarquesco, con las siguientes definiciones: 'esprimere o rappresentare in modo adeguato'[190] y 'delineare, raffigurare, rappresentare (per accenno, per abbozzo, per similitudine)'[191]. Creemos, por lo tanto, que hay que entender el verso de Lope de la siguiente manera: el estilo desnudo, es decir pobre, de la ninfa que canta no puede expresar de manera adecuada la grandeza de la lumbre, o sea el duque mismo, que en precedencia era el sol que despejaba la niebla. El v. 6 tiene pues, según esta lectura, un valor puramente apositivo. Los vv. 7-8 contienen efectivamente aquellos elementos que permiten ennoblecer el canto, para que el desnudo estilo se vista de las galas naturales (*l'onde*, *le bianche rugiade* y las *verdi fronde*) dignas de tan importante personaje. El enlace entre estas dos partes se materializa en el uso de la conjunción consecutiva *così*, cuyo valor es el de resolver una subordinada causal implícita: *puesto que* este estilo desnudo no consigue expresar plenamente la alta lumbre, *así* pues la ninfa cantará acompañada por las ondas, el rocío y las ramas.

En cuanto al aspecto retórico de esta octava, se puede destacar la bimembración del verso final, fenómeno típico de la poesía petrarquista, y que está bien estudiado[192]. Otro punto estilísticamente interesante es el empleo del adjetivo, en sus dos variantes, antepuesto y pospuesto. Como sabemos, en este aspecto el italiano y el español gozan prácticamente de la misma movilidad, y por lo tanto apuntan hacia funciones semejantes. En esta octava, la proporción de las dos modalidades es muy equilibrada: contamos cuatro ejemplos del tipo antepuesto y tres del pospuesto, dos de los cuales se concentran en el verso

---

189 Cfr. el más importante comentario, por su extensión y su calidad, del Cancionero de Petrarca llevado a cabo por Nicola Zingarelli en su edición crítica de: *Le rime di Francesco Petrarca*, Bologna, Zanichelli, 1964, p. 776: «*l'adombra*, risponde a 'disegno' v. 29, ed è del linguaggio dei pittori, come *ombreggiare* di CCCVIII, 11.»

190 Cfr. G. Devoto - G. C. Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, 1971, s.v.

191 Cfr. Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-, s.v.

192 Cfr. especialmente los estudios de Dámaso Alonso en su *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1976.

conclusivo[193]. Esta observación encaja perfectamente dentro de aquella variación y moderación que hemos constatado a los otros niveles de análisis. Las metáforas son también muy usuales, y presentan un nivel de concentración igualmente muy moderado, que en un caso se diluye en simple comparación, mediante la introducción del modalizador *come* (v. 1); notemos también la ambivalencia semántica del adjetivo *chiaro*, que es a la vez el latinismo 'famoso' y el más corriente 'claro, luminoso'. Otra figura empleada es la de la perífrasis, como vemos en *plectro humano*, para significar simplemente la 'voz sola, sin acompañamiento de otros instrumentos de cuerda'. Por último, constatamos el uso de la inversión sintáctica, que en algunos casos se acerca a la densidad del hipérbato, como en el ya citado v. 5, en el que es necesario reconstruir el orden lógico; en otros casos, el fenómeno es más moderado: «in questo lauro a l'ombra», «canterò del Borba a l'onde».

7.5. Conclusión

En esta octava italiana, Lope muestra tener un buen conocimiento de la tradición lírica petrarquesca. En efecto, la vinculación con este modelo es patente a todos los niveles de análisis. Por otra parte, el hecho de encontrarse esta octava en un contexto plurilingüe y encomiástico, hace que los contenidos pasen a un segundo plano con respecto a la función principal que es la de acrecentar la alabanza mediante el empleo de otras lenguas. En otras palabras, el contenido retórico y altamente previsible de esta octava puede dispensar de un examen riguroso de la lengua italiana por parte del lector medio, y sobre todo de su principal destinatario, el duque de Braganza. Con todo, Lope cumple no sólo con su objetivo encomiástico, sino también con el propiamente literario y lingüístico. En efecto, sin brillar por su originalidad, esta octava puede considerarse correcta, tanto métrica como lingüísticamente.

193 Para el estudio del adjetivo en varias épocas de la literatura española, nos remitimos al trabajo fundamental de Gonzalo Sobejano, *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos, 1970.