

# Los dos sonetos italianos de Francisco de Quevedo

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Hispanica Helvetica**

Band (Jahr): **9 (1996)**

PDF erstellt am: **01.09.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## 8. LOS DOS SONETOS ITALIANOS DE FRANCISCO DE QUEVEDO

### 8.1. Introducción

En la ingente producción poética quevediana se encuentran también dos sonetos escritos en lengua italiana que hasta la fecha, en lo que se nos alcanza, no han sido estudiados. Fueron publicados por primera vez en la edición póstuma de sus obras poéticas, el *Parnaso español*, que vio la luz en Madrid el año 1648<sup>194</sup>. En época moderna, fueron reeditados por José Manuel Blecua en su edición crítica de la obra de Quevedo, cuyas versiones ligeramente revisadas por el propio Blecua en una edición posterior adoptamos para este estudio<sup>195</sup>.

Antes de entrar en el análisis sincrónico de los dos textos, nos parece importante hacer algunas observaciones acerca de los contactos de Quevedo con la lengua y la literatura italianas. Sobre este tema poseemos ahora el estudio exhaustivo y bien documentado de Encarnación Juárez, al que nos remitimos<sup>196</sup>.

Ante todo, como en la mayoría de los precedentes autores estudiados, el contacto de Quevedo con Italia procede de un conocimiento directo de la Península. En efecto, el poeta madrileño pasó seis años en suelo italiano, entre 1613 y 1619, en Palermo y en Nápoles, al servicio del duque de Osuna. De su buen conocimiento de la lengua italiana es testimonio la traducción que hizo de una biografía histórica —*Romolo*, 1629, compuesta por un escritor boloñés, el marqués Virgilio Malvezzi, a quien conoció en España—, traducción que Quevedo dedica al Duque de Medinaceli (*El Rómulo*, 1631). No se olvide, además, que el poeta español compuso un *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*, en cuyo título parecen estar fundidos los dos

---

<sup>194</sup> Hemos consultado la segunda edición de esta obra, publicada en Zaragoza, por Pedro Esquer, en 1649 [sigla: P2].

<sup>195</sup> Cfr. Francisco de Quevedo, *Obra poética*, ed. de José Manuel Blecua, tomo I, Madrid, Castalia, 1969, pp. 427 y 506-507. Los dos sonetos se encuentran en el primer tomo de dicha edición, y llevan los números 227 y 326. La edición posterior, en la que nos fundamos, es la que el propio Blecua publicó en la colección Autores Hispánicos de la editorial Planeta, con el título: Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, Barcelona, Planeta, Autores Hispánicos n. 22, 1990<sup>3</sup>, pp. 254-55; 337.

<sup>196</sup> Cfr. Encarnación Juárez, *Italia en la vida y obra de Quevedo*, Peter Lang, New York, Bern, Frankfurt am Main, Paris, 1990.

poemas épicos italianos, el *Orlando innamorato* de Boiardo y el *Orlando furioso* (es decir 'loco') del Ariosto<sup>197</sup>.

Entre las otras fuentes italianas de sus obras, aparte de las más o menos obvias como las de Dante y de Petrarca<sup>198</sup>, se han estudiado los contactos entre la obra de Quevedo y la de autores más modernos, como Frugoni, Marino, Berni, Boccacini, Groto y Ciro di Pers<sup>199</sup>, señal a la vez del buen conocimiento que tenía Quevedo de la literatura italiana moderna y de la influencia que ejerció su obra en Italia. No se olvide tampoco su participación activa en la Academia de los Ociosos, la asociación culta más prestigiosa en Nápoles, fundada por el Conde de Lemos y animada entre otros por su secretario, Lupercio Leonardo de Argensola. A ella pertenecieron todos los escritores napolitanos más importantes de la época, como Giovan Battista della Porta, Giulio Cesare Capaccio, Giovan Battista Basile, Giovan Battista Marino y Tommaso Campanella<sup>200</sup>. Por el lado español, destacan los nombres de los dos Argensola y de Juan de Tassis, es decir el Conde de Villamediana. Como anota Juárez, «este círculo era un lugar de intercambio cultural entre españoles e italianos» y en las publicaciones de la Academia «aparecen composiciones en español, algunas escritas por italianos»<sup>201</sup>. Por último, cabe mencionar la presencia de la lengua italiana en un entremés atribuido a Quevedo, y dado a

<sup>197</sup> La edición del poema, con abundantes notas y correspondencias con el de Boiardo, ha sido publicada por Maria Malfatti (Barcelona, 1965). Cfr. además los trabajos de E. Alarcos, «El poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado», en: *Mediterráneo*, IV (1946), pp. 25-63; G. Caravaggi, «Il poema eroico de *Las necedades...* de Quevedo», en: *Letterature moderne*, IV (Bologna, 1961), pp. 445 y ss. Sobre la influencia del Ariosto en Quevedo y en la literatura española en general, cfr. Oreste Macrì, «L'Ariosto e la letteratura spagnuola», en: *Letterature moderne*, III (1952), pp. 515-543.

<sup>198</sup> Sobre la influencia de Dante, principalmente en los *Sueños*, cfr. Eduard von Jan, «Die Hölle bei Dante und Quevedo», en: *Deutsches Dante-Jahrbuch*, Weimar, XXIX-XXX, 1951, pp. 19-40; J. M. Rodhe, «Dante en don Francisco de Quevedo» en: *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires, 39 (1974), pp. 101-220; sobre Petrarca y los petrarquistas, cfr. Joseph G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC, 1960, pp. 195-209.

<sup>199</sup> Sobre el contacto entre Quevedo y Frugoni, cfr. Antonio García Berrio, *España e Italia ante el conceptismo*, Madrid, 1968, pp. 201-230; para Marino, cfr. J. Fucilla, «Riflessi dell'Adone di G. B. Marino nelle poesie di Quevedo», en: *Romania. Scritti offerti a Francesco Piccolo*, Napoli, 1962, pp. 279-287; sobre la influencia de Francesco Berni en un pasaje de *El Buscón*, cfr. J. Fucilla, «A passage in Quevedo's *Buscón*», en: *Italica*, XXIII (1946), p. 102; de la rivalidad entre Quevedo y Traiano Boccacini da cuenta Robert H. Williams, *Boccacini in Spain. A Study of his Influence on Prose Fiction of the Seventeenth Century*, Menasha, Wisconsin, 1946, 139 pp.; la influencia esporádica, pero patente, del poeta véneto Luigi Groto, llamado también «il cieco d'Adria», es estudiada por J. Fucilla, «La fortuna d'un madrigale di Luigi Groto», en: *La Bibliofilia*, LVII (1955), pp. 42-46; para el poeta véneto Ciro di Pers, cfr. los trabajos de Mario Pinna, «Quevedo e Ciro di Pers», en: *Filología Moderna*, Madrid, 1965, pp. 211-221 e «Influenze della lirica di Quevedo nella tematica di Ciro di Pers», en: *Annali di Ca' Foscari*, Venezia, V, 1966, pp. 105-114.

<sup>200</sup> Sobre los contactos de Quevedo con el «herético» Campanella, cfr. las interesantes y novedosas observaciones de E. Juárez, op. cit. pp. 66-72.

<sup>201</sup> Cfr. E. Juárez, op. cit. p. 56.

conocer por Eugenio Asensio<sup>202</sup>. Sin embargo, el texto que se ha conservado está muy estragado por la copia, lo cual impide cualquier juicio crítico acerca de los efectivos conocimientos lingüísticos italianos de Quevedo.

## 8.2. El soneto contra el cardenal Richelieu

En el *Parnaso español* encontramos una serie de tres sonetos que tratan de Richelieu como cardenal y como valido de Luis XIII. La serie se abre con el soneto en italiano que vamos a estudiar a continuación (n. 227 de la edición Blecua), prosigue con el soneto titulado «Figurada contraposición de dos valimientos» (n. 228) y se cierra con otro soneto: «Parenética alegoría» (n. 230), ambos dirigidos a Luis XIII, exhortándole a desconfiar de su favorito.

Se trata, pues, de textos poéticos que se refieren a la realidad política del momento. En efecto, la oposición de los franceses a los Austrias alcanza en estos años su punto culminante, y se concretiza en el apoyo militar a los catalanes que desembocará en la conquista de la provincia del Rosellón en 1642.

Fundándose en estos datos, James O. Crosby establece para estos tres sonetos un *terminus a quo* en 1624, es decir cuando empezó la privanza de Richelieu y como *terminus ad quem* el 4 de diciembre de 1642, día de la muerte del cardenal francés<sup>203</sup>.

El primero de los tres sonetos, el que más nos interesa por estar escrito en italiano, lo sitúa Crosby con más precisión antes del 9 de septiembre de 1642, «día en que los franceses ganaron la provincia de Rosellón, y ya no se podía hablar propiamente de las amenazas de Francia»<sup>204</sup>.

Como se ve, el hecho de estar en italiano no guarda en principio ninguna relación con el destinatario, puesto que éste era de lengua materna francesa y no tenemos noticias de sus conocimientos de la lengua italiana<sup>205</sup>. Vamos a reproducir el texto del soneto fijado por José Manuel Blecua en la edición citada:

<sup>202</sup> Se trata del «Entremés de doña Bárbara», publicado por E. Asensio en apéndice a su estudio: *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 346-363.

<sup>203</sup> Cfr. James O. Crosby, *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967, p. 131.

<sup>204</sup> Cfr. op. cit. *ibid.*

<sup>205</sup> No se olvide, sin embargo, su largo trato con Maria de Medici, la reina de Francia, de origen florentino. Según un testimonio de la época, Vassal-Reig, el cardenal hablaba en cambio «un castillan très pur» (citado por Hanotaux, *Histoire du cardinal Richelieu*, Paris, 1932-1947, t. VI, p. 71).

227

AL CARDENAL DE RUCHELI,  
 MOVEDOR DE LAS ARMAS FRANCESAS,  
 CON ALUSION AL NOMBRE «RUCELI»  
 QUE ES «ARROYO» EN SIGNIFICACION ITALIANA,  
 POR ESTAR ESCRITO EN ESTA LENGUA

SONETO

Dove Ruceli andate col pie presto  
 Dove sangue, non purpura conviene;  
 per tributari il fiume, il mar vi tiene;  
 i Ruceli nel mar han fin funesto.

Et hor Ruceli, onde procede questo, 5  
 che senza il Rosignuolo il Gallo vene,  
 et rauco grida, et vol batere le pene  
 nel nido, che gli a stato mai infesto?

Credo che il Ciel ad ambi dui abassi,  
 che vi attende la mente di Scipioni 10  
 e gli occhi mai nelle vigilie lassi,

un'Ocha; se riguardi ai tempi buoni,  
 scacciò i galli de i tarpei Sassi,  
 hor che faranno l'Aquile e i Leoni.

Antes de entrar en el análisis propiamente literario, nos parecen necesarias algunas observaciones de tipo lingüístico y ecdótico. Como se ve, la lengua italiana sufre a veces de errores lingüísticos y gramaticales que no sabemos hasta qué punto hay que atribuir al propio Quevedo. En un caso no tenemos más remedio que imputárselos, y precisamente en el término *pene*, por rimar con *vene*. Ya Crosby había notado este desliz cuando afirma: «El lector observará que en el verso 7 [...] la palabra "pene", aunque impresa así en la edición príncipe de 1648, y en las de Astrana y Blecua, debe corregirse "penne"»<sup>206</sup>. Aunque concordamos con este juicio crítico —*pene* es el plural de *pena*, o sea esp. *penas*, mientras que aquí tiene el valor de 'plumas'— no hay que olvidar que la calidad fónica de la *e* no es la misma en sílaba abierta que en sílaba trabada, como en *penne*, en que la geminada abre de un grado la vocal, de manera que la rima *penne* : *vene* no es perfecta. La elección de la forma verbal de presente de indicativo sin diptongo *vene* en lugar del normativo *viene* se explica por su uso literario, difundido por los petrarquistas, puesto que fue empleada por Petrarca, en alternancia con la forma diptongada. Se podría conjeturar una forma verbal distinta, para recuperar la rima perfecta, concretamente la del «passato remoto» (indefinido): *venne*. Sin embargo, todas las demás formas verbales están en presente de indicativo (*procede, grida, vol,*

<sup>206</sup> Cfr. *ibid.* n.65.

etc.), lo cual hace muy improbable esta hipótesis. La misma despreocupación, tan hispánica, hacia el valor fonológico de las geminadas italianas, se advierte en el infinitivo apocopado *bater*, que hay por lo tanto que corregir en *batter*.

Aparte de estos casos palmarios, los demás «errores» plantean serios problemas ecdóticos. Empezando por el primer cuarteto, el tercer verso parece estar falto de una preposición entre *tributari* e *il fiume*, por ejemplo: «tributari del fiume». En efecto, el sustantivo *tributario* es empleado correctamente aquí en su acepción geográfica de 'afluente', compartida por las dos lenguas. Sin embargo, salta a la vista que el endecasílabo se alargaría en una sílaba. Como se ve, no es fácil encontrar una enmienda a este verso, que parece ser de responsabilidad del propio poeta.

Si pasamos al segundo cuarteto, los problemas se intensifican. El más grave es sin duda la acumulación de dos verbos principales que se refieren al mismo sujeto: *procede* y *vene*. Creemos que una posible explicación estaría en dar al pronombre demostrativo *questo* en el sintagma: «onde procede *questo*» una función de pronombre neutro, próximo al esp. *esto*, y que en italiano podríamos traducir con: «donde procede *il fatto / che*». Una última observación sobre el cuarto verso, en el que salta la vista la errata en *a stato*, que hay que enmendar en *è stato*; en cuanto al participio *infesto* en lugar de *infestato*, se trata de un uso posible en el lenguaje literario. Siempre en este mismo verso, plantea dificultad deslindar la función exacta del *che*. Volveremos sobre este punto concreto en el análisis del contenido del poema.

El primer terceto creemos que forma una unidad lógica cerrada, y por lo tanto habría que poner un punto después de *lassi* y empezar en mayúscula el segundo terceto. En éste, sería mejor poner un punto doble después de *sassi* y un signo de admiración después de *Leoni*. También habría que hacer la contracción en *de i tarpei sassi*, enmendando la preposición *de* en *da*, que expresa el origen, la procedencia. En este caso, *de* es probablemente un hispanismo. Se habrá notado, además, la falta de la concordancia plural en *attende*, verbo que posee dos objetos directos, uno de ellos además en plural (*la mente; gli occhi*). Podría tratarse de un anacoluto, es decir un acercamiento al lenguaje hablado, que sin embargo en el marco de un soneto no es muy probable. Por último, el *che* del primer terceto tiene exactamente el mismo valor causal que en el verso 6. Proponemos pues esta edición de los dos tercetos:

Credo che il ciel ad ambi dui abbassi,  
chè vi attende la mente di Scipioni  
e gli occhi mai nelle vigilie lassi.

Un'oca, se riguardi ai tempi buoni,  
scacciò i galli dai tarpei sassi:  
or che faranno l'Aquile e i Leoni!

Un rápido examen de la versificación muestra un Quevedo bastante seguro en el manejo del verso italiano. Aunque los encuentros vocálicos no son muy numerosos —se pueden calcular en un promedio de uno por verso— sin embargo se resuelven casi todos con normales sinalefas. Hemos dicho «casi» porque en un caso, en el v. 13, es más difícil establecer correctamente el ritmo del verso. En efecto, si leemos este verso en italiano correcto, no pasamos de las nueve sílabas. Probablemente, Quevedo hacía diéresis en *tarpei* y al no contraer *de i*, los contaba como dos sílabas.

Pasando ahora al análisis propiamente literario de este soneto, parece claro que todo él se funda en la figura del equívoco. Ya empezando por el título, Quevedo hace una serie de asociaciones a partir del apellido del cardenal francés: de *Richelieu* pasa al italiano *ruceli*, que probablemente es mal interpretado por el impresor, ya que seguramente Quevedo pensó en la forma correcta *ruscelli*, que contiene la misma consonante palatal africada sorda que el francés *Richelieu*. Es interesante notar que la deformación del apellido del odiado cardenal francés goza de una larga tradición que llega hasta bien entrado el siglo XIX. En efecto, en su novela *I promessi sposi* (1827-1840) ambientada en la segunda década del siglo XVII, el novelista milanés Alessandro Manzoni se complace en ironizar sobre dicho significante. En una discusión de sobremesa es llamado *Riciliù* (cap. V, §58), mientras que un mercader alude a él en estos términos: «quel cardinale là di Francia, sapete chi voglio dire, *che ha un certo nome mezzo turco*» (XVI, 54). No podemos excluir que detrás de estas deformaciones esté el estímulo de algún texto satírico de la época.

Volviendo al soneto de Quevedo, constatamos ante todo que este juego de palabras bilingüe es revelador de una pronunciación castellana bastante aproximativa del término francés. Además, este doble sentido es explotado por el poeta tan sólo en el primer cuarteto del soneto, donde se amplifica el campo semántico siguiendo la progresión conceptual de menor a mayor: *arroyo*, *río*, *mar*. En este contexto político, las metáforas manriqueñas del río como vida y del mar como muerte adquieren un valor adicional. En efecto, la bajada de los franceses de norte a sur sigue la misma dirección que los ríos, situándose España en la posición que le corresponde al mar. En otras palabras, *mar* es aquí un equivalente de España, por lo que este primer cuarteto tiene el valor de una advertencia a Richelieu, para que tenga cuidado en bajar hacia la mar, es decir hacia España, donde encontrará la muerte. Para terminar con el análisis literario de este primer cuarteto, notemos la alusión a la *purpura* (hispanismo o latinismo para el it. *porpora*) símbolo de los cardenales, en contraposición al *sangue*, de color afín y que alude a la crueldad del cardenal para con sus enemigos. El empleo de *presto* como adjetivo con el significado de 'rápido', procede de Petrarca y de la escuela petrarquista.

A partir del segundo cuarteto, el juego equívoco inicial es abandonado para dejar paso a otros, que tienen más desarrollo. El nuevo campo semántico aducido es el de las aves, y se mantiene hasta el final del soneto. Las dos

primeras que aparecen son el ruiseñor y los gallos. Si el valor simbólico de los segundos está claro, en cuanto se basa en el pueblo de los Galos, su asociación con el primero no deja de ser sorprendente. Creemos que está fundada en la oposición de la voz y del canto de las dos aves. En efecto, el gallo, es decir el francés, se dirige hacia España con su grito ronco y afónico, todo lo contrario del ruiseñor, con su voz elegante y refinada. Lo que plantea dificultad a esta lectura es la asociación del *gallo* con el *nido*, que más bien se adaptaría al ruiseñor. El hecho de *sacudir las plumas* denota agresividad, aunque el *nido* tendría que ser más bien un gallinero. Es posible que *nido* esté tomado en su valor simbólico de 'casa', en este sentido de 'patria'. La dificultad estriba en determinar de qué casa se trata, si de Francia o de España. Parecería más lógica la segunda solución, pero el *che* relativo del v. 8 nos inclina hacia la primera. En efecto, se nos dice que el nido en el cual aletea el gallo no ha sido nunca «infestado», mientras que este último se apresta a infestar el de los demás, es decir de los españoles. No podemos excluir del todo la presencia de un juego de palabras entre *Rosignuolo* y el topónimo Rossellón, que se fundaría en la semejanza de los dos étimos, LUSCINIOLU, diminutivo de LUSCINIUS, para el primer término, y RUSCINO, RUSCINONIS, nombre romano de esta ciudad de la Gallia Narbonense, que se extendió a toda la región. Efectivamente, el francés (*Gallo*) llega sin Rosellón (*rosignuolo*), puesto que quiere conquistar esta provincia. Además, la llegada del gallo es abrupta, puesto que no está anunciada por el canto del ruiseñor, que generalmente precedía al del gallo<sup>207</sup>. No se olvide además, que en la tradición poética francesa, el ruiseñor es a menudo un símbolo negativo, el del enamorado engañoso y por ende el de la falsa amistad. Esta tradición literaria había penetrado en el romancero español, como lo muestra claramente el romance de «Fontefrida», donde el ruiseñor quiere cortejar a la niña con palabras «llenas de traición», y ésta le rechaza violentamente llamándole «traidor», «enemigo», «malo», «falso», «engañador».

El primer terceto plantea un grado de dificultad comparable al que acabamos de experimentar, aunque aquí la lectura es más probable. El primer verso (v. 9) parece referirse a las dos aves mencionadas en la estrofa precedente, el ruiseñor y el gallo, aunque una de ellas, la primera, era declarada ausente. De todas formas, el sentido parece claro y podríamos traducir este verso de esta manera en español moderno: «el cielo, es decir la divina providencia, os hará a los dos bajar los humos». Los dos versos restantes explican el porqué de la derrota anunciada. Los dos se refieren a la habilidad y al valor militar de los españoles, cuya inteligencia es comparada a la de los Escipiones, famosos generales romanos, llamados comúnmente con el apodo de «africanos» y que se habían convertido en símbolos de inteligencia

<sup>207</sup> Recuérdese a este propósito las palabras de Julieta en la tragedia de Shakespeare *Romeo and Juliet* (III, 5): «Wilt thou be gone? It is not yet near day. / It was the nightingale, and not the lark, / That pierced the fearful hollow of thine ear. / Nightly she sings on yond pomegranate tree. / Believe me, love, it was the nightingale.» (cursiva nuestra).



estratégica por sus numerosos éxitos militares. Recordemos además que el primero de ellos, Publius Cornelius Scipio, fue el que conquistó España en 206 a.C. En el tercer verso de este primer terceto, es posible que esté escondida otra alusión a los «gallos», puesto que los españoles, al velar todas las noches sin cansarse, no necesitarán gallos para despertarse.

El segundo terceto continúa ensanchando el mismo campo semántico echando mano de nuevos elementos, como las ocas y las águilas. En esta parte final del soneto es habitual colocar la agudeza más llamativa y sorprendente, y así ocurre en éste. Efectivamente, Quevedo alcanza la cumbre de su sátira mencionando un episodio de la historia romana, en el que unas ocas consiguieron ahuyentar a los soldados galos que querían entrar en el Capitolio, al despertar con su ruido a Marcus Manlius Capitolinus. Quevedo, sin embargo, confunde el lugar en el que ocurrió este episodio, situándolo en la roca Tarpeya, probablemente porque es allí donde murió Marcus Manlius, que fue arrojado por dicha roca. Se capta muy bien el valor de este episodio en comparación con la situación presente: si unas ocas consiguieron ahuyentar a los gallos, tanto más fácil les será a las águilas y a los leones, es decir a los soldados imperiales, simbolizados por estos dos animales.

En conclusión, creemos que la principal motivación del empleo de la lengua italiana en éste soneto es de tipo esencialmente fonético. En efecto, esta lengua le proporciona al autor un término fónicamente afín al que quiere deformar y que no encuentra en su lengua materna. Sin embargo, hay que advertir que la elección de dicha palabra (*ruscelli*) no tiene en sí nada de satírico ni de burlesco: es el tratamiento que recibe el que define su función. En otras palabras, Quevedo, al querer componer un soneto satírico sobre Richelieu, y al no encontrar en su lengua materna un término comparable al apellido del cardenal francés, propende hacia la lengua que mejor conocía, el italiano, en la que encuentra una palabra afín y a partir de la cual teje su tela burlesco-satírica. El hecho de que el campo semántico relacionado con el término escogido se agote después de un solo cuarteto, es una señal de la prioridad del sonido sobre el sentido, cuyas posibilidades no había explorado de manera exhaustiva. Este soneto es interesante también desde el punto de vista de la evolución fonética del castellano, puesto que demuestra bien a las claras la desaparición del fonema prepalatal fricativo sordo, que hasta la segunda parte del *Quixote* de 1615 estaba aún vigente, como lo demuestran las traducciones de esta novela al francés (*Quichotte*) y al italiano (*Chisciotte*).

### 8.3. El soneto amoroso

En la primera sección de la «Musa IV» del *Parnaso español*, toda ella de tema amoroso, aparece el siguiente «soneto en toscano»:

## A UNOS OJOS HERMOSOS QUE VIO AL ANOCHECER

## SONETO EN TOSCANO

Diviso il sole partoriva il giorno,  
languido nella tomba d'occidente;  
risorse dal sepolcro il lume ardente  
di bionde stelle coronato intorno.

Era di maestà imperiosa adorno 5  
il mio signor, che co 'l pensier cocente  
la mia vita depreda egra, giacente,  
per far incinerir il suo soggiorno.

La vita che diè al giorno, a me la tolse,  
prodiga a lui di luce ed a me avara, 10  
donna la amai, e riverilla dea.

Ligommi il core il biondo crin, che sciolse,  
che dal suo sguardo ad esser crudo impara,  
e vedi fulminante Citherea.<sup>208</sup>

En opinión de Fernández Murga, es muy probable que este soneto lo escribiera Quevedo estando en Italia y que lo leyera en la Academia de los Ociosos, con una pronunciación no muy buena<sup>209</sup>. Por lo tanto, su composición es de varios años anterior a la del soneto precedentemente estudiado.

Ante todo algunas observaciones gramaticales. Hay dos puntos conflictivos: el uso enclítico en *riverilla* (v. 11) y la forma verbal *vedi* (v. 14). Empezando por esta última, parece evidente que es una errata, posiblemente de imprenta, en cuanto se trata a todas luces de la primera persona singular del «passato remoto» del verbo *vedere*, o sea: *vidi*. El propio Blecua edita *vedi* pero traduce *vi*. El primer caso, en cambio, es más complicado. La enclisis del pronombre personal átono es un fenómeno que existió en la antigua poesía italiana, donde estaba aún en vigor la ley de Tobler-Mussafia, según la cual al principio de la oración, después de las partículas *e* y

<sup>208</sup> Reproducimos, para mayor comodidad del lector, la traducción de este soneto llevada a cabo por José Manuel Blecua en nota a su edición. Tenemos que advertir, sin embargo, que se trata de una traducción literal, que no resuelve los puntos conflictivos:

«Dividido el sol paría el día / lánguido en la tumba de occidente; / resurgió del sepulcro el luminar ardiente / coronado de rubias estrellas alrededor. / Estaba adornado de imperiosa majestad / mi señor, que con el pensamiento abrasador, / asola mi vida, enferma, yaciente, / para hacer cenizas su morada. / La vida que dio al día, me la quitó a mí; / pródiga para él de luz y para mí avara, / la amé mujer y la veneré diosa. / Me ligó el corazón la rubia crin que ella soltó, / que aprende de su mirada a ser cruel, / y vi a Citerea, fulminante.» (trad. Blecua).

<sup>209</sup> Cfr. Fernández Murga, «Francisco de Quevedo, Académico Ocioso», en: *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Renacentista*, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 45-52, esp. p. 51.

*ma* y después de las subordinadas explícitas, es obligatoria la enclisis de los pronombres átonos. Así por ejemplo en Dante encontramos: «Ruppemi l'alto sonno ne la testa» (*Inf.IV* 1), «Poi si rivolse e ripassossi 'l guazzo» (*Inf.XXX* 11), etc. Pero, contrariamente al español, la observación de esta regla se limitó a los primeros siglos de la lengua, de manera que a estas alturas ya estaba prácticamente en desuso. Con todo, sería un error tomar como término de comparación para el italiano de Quevedo el italiano de su época. En efecto, la escuela petrarquista había recuperado muchas estructuras sintácticas y gramaticales propias de la lengua de Petrarca pero que ya no se usaban en la de los siglos XVI y XVII. Efectivamente, en Petrarca encontramos casos de enclisis con formas verbales en «passato remoto», como hace Quevedo, por ejemplo: *vidil* (RVF 128, 8), *mirommi* (*Trionfo di Amore*, 4, 16). La diferencia esencial con estos ejemplos, estriba en que la primera persona singular del «passato remoto» del verbo *riverire* toma dos *ies*: *riverii* o *riverî*, con lo cual la enclisis queda prácticamente excluida. Como se ve, si bien este uso peculiar se podría justificar en relación con el código petrarquesco, a la vista de la incorrección gramatical y del uso muy extendido en español, es mucho más probable que en Quevedo se trate de un hispanismo sintáctico.

En cuanto a la versificación, como en el soneto precedente es en general correcta, aunque en un caso Quevedo aplica las leyes de versificación españolas, al hacer el hiato en *maestà* (v. 5), cuando lo normal en italiano sería la sinéresis. En cambio, en *amai* (v. 11) hace sinéresis, conforme al uso español e italiano, igual que en la rima *dea* : *Citherea*, en que el hiato es obligatorio por la posición de las palabras en rima.

Pasando ahora al aspecto ecdótico, creemos que el texto, tal y como está editado, presenta graves problemas de comprensión, que pueden llegar hasta el contrasentido. Nos referimos especialmente al primer cuarteto, que en la versión actual, al relacionar el primer verso con el segundo mediante la coma, produce una contradicción, puesto que el sol que está pariendo al día no puede encontrarse en la tumba de occidente, lugar donde al contrario da muerte al día. Si en cambio ponemos un punto al final del primer verso, esto nos permite separar temporalmente las dos acciones del sol: la de parir al día, en el alba, y la de morir, en el anochecer. A partir del segundo verso se abriría una nueva oración que abarcaría los tres versos siguientes, de manera que el punto y coma introducido por Blecua al final del segundo verso no tiene ya motivos de ser. En la edición del *Parnaso español* que hemos consultado no hay signos de puntuación hasta el punto que cierra el cuarteto al final del v. 4. Proponemos pues esta lectura del primer cuarteto:

Diviso il sole partoriva il giorno.  
Languido nella tomba d'occidente  
risorse dal sepolcro il lume ardente,  
di bionde stelle coronato intorno.

De esta manera creemos que no sólo se resuelve dicha incoherencia, sino que se da también a entender la diferencia sustancial entre el sol del primer verso, que tiene valor denotativo —el astro— y el del segundo verso, que es usado en sentido metafórico y connota a la mujer. En concreto, *il lume ardente* viene a significar el rostro de la amada, que está «coronado» por las rubias estrellas, es decir la melena. Pero hay más: en efecto, al emplear el verbo *risorse* Quevedo alude claramente a la resurrección de Jesucristo, de manera que la aparición de la mujer en el anochecer es comparada con el dogma central de la fe cristiana. En este contexto, la corona de estrellas asume también un valor simbólico, puesto que la Virgen es frecuentemente representada con una aureola hecha de estrellas.

En resumen, el proceso mental en el que se funda este cuarteto es el siguiente: a partir del plano denotativo en que el sol como astro da la vida al día y muere cada noche, el poeta pasa al plano metafórico y, puesto que la mujer se le apareció al anochecer, afirma que es el propio sol que se ha levantado de su tumba de occidente. Como se puede apreciar, estamos en pleno conceptismo, y Quevedo lleva hasta sus extremas consecuencias las metáforas petrarquistas, fenómeno bien estudiado en su lírica amorosa<sup>210</sup>.

A partir del segundo cuarteto, el sujeto es la mujer, aunque recibe diversas apelaciones. En un principio es el equivalente del dios de Amor, si podemos dar este valor al sintagma *il mio signor* (v. 6), que en Petrarca siempre tiene esta significación. Aquí sin embargo, el hecho de que dicho «signor» aparezca adornado «di maestà imperiosa», clara alusión a la corona de rubias estrellas, parece prolongar el campo semántico religioso. No olvidemos, a este propósito, que *signor* con mayúscula es también el equivalente de Dios.

La segunda parte de este segundo cuarteto en cambio recupera la metáfora solar para expresar la crueldad de la mujer. Puesto que ésta se identifica con el sol, su actividad consiste en abrasar al amante, quitándole la vida poco a poco, enfermándole y obligándole a quedarse acostado, para terminar haciendo cenizas su existencia.

El primer terceto vuelve a recuperar la ambivalencia entre el sol como astro y como mujer, llegando a su fusión. En efecto, el que dio la vida al día, como queda dicho en el primer verso, es al mismo tiempo el que le quitó la vida al yo lírico. La concordancia femenina de los dos adjetivos antónimos *prodiga* y *avara* da a entender bien a las claras que se trata de la mujer-sol, cuyas acciones ahora se confunden con las del astro-sol. Es por esta razón que la mujer se convierte en diosa, apelación tópica de la mujer, pero que aquí recupera su significado primitivo. En efecto, las acciones que se le atribuyen tienen todos los rasgos propios de los dioses, como el dar y el quitar la vida a su antojo. Tenemos pues en este terceto una intensificación del proceso de

<sup>210</sup> Nos referimos esencialmente al libro de José María Pozuelo-Yvancos, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, 1979.

«desautomatización» de los tópicos más trillados de la lírica amorosa. Por esta razón, nos parecería más efectivo este terceto en última posición, con lo cual creemos que el soneto ganaría en intensidad, cerrándose en su punto culminante. En efecto, si miramos el contenido del segundo terceto, notamos una clara disminución de la tensión lírica. La descripción de la diosa de amor en esta actitud, es decir soltándose el cabello, es tópica y nos recuerda el cuadro de Botticelli que retrata «el nacimiento de Venus». Un soneto como el célebre «En tanto que de rosa y de azucena» de Garcilaso puede considerarse como la versión poética de aquel cuadro no menos famoso. Quevedo simplemente se limita en el último terceto a dar un nombre a la mujer-sol que se convierte en diosa solar y por último en diosa de Amor: Citherea.

No se olvide sin embargo que la primera descripción de la mujer contenía una clara alusión cristiana. Quevedo pasa pues del plano sagrado al profano, identificando a la mujer-Cristo, es decir la mujer-Dios, con la mujer-diosa, o sea Citherea. Como sabemos, la temática de la divinización de la mujer y de la «religio amoris» goza de una larga tradición en la lírica amorosa. Recuérdese que en Petrarca, Laura recibe con cierta frecuencia la apelación de *dea*. Pero al mismo tiempo, Laura es la *beatrice*, es decir la que le enseña al poeta «la vía de salir al cielo» (*RVF*, 68,4). En el ámbito hispánico, hay ejemplos de esta actitud en algunos poemas de Ausiàs March<sup>211</sup>, mientras que en prosa el ejemplo más famoso es sin duda el de la *Celestina*, en las palabras de Calisto cuando Sempronio le pregunta: «¿Tú no eres cristiano?» y él le contesta: «¿Yo? Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo». En la lírica amorosa de los petrarquistas, por ejemplo en la de un Gregorio Silvestre, esta fusión de lo sagrado con lo profano es bastante corriente<sup>212</sup>. Con todo, nos parece advertir en este soneto un proceso de profanación bastante atrevido, aunque quede parcialmente encubierto por el constante entrecruzamiento de los distintos planos metafóricos. Sin pretender ser exhaustivos, de un rápido sondeo en la poesía amorosa quevediana en castellano parece deducirse una actitud más tradicional en este campo. El propio Pozuelo-Yvancos, en el capítulo dedicado a la «desautomatización» del tópico del Dios de Amor, no trae a colación ningún texto comparable con este soneto en cuanto a intensidad provocativa, que se acerca a la de un Marino. No sería la primera vez que un autor se atreve a decir cosas en una lengua extranjera que no diría en la materna.

En conclusión, el empleo del italiano en este segundo soneto representa más bien un ejercicio de estilo en la lengua más importante de la tradición lírica amorosa, y concretamente la de la escuela petrarquista. A la vista del contenido antifrástico con respecto a los principales tópicos vehiculados por

<sup>211</sup> Cfr. el poema n. XXXVI, vv. 27-32, y el poema XXXVII, vv. 37-40 de la edición crítica de: *Les obres d'Auzias March*, a cargo de Amadeu Pagès, vol. I, Barcelona, 1912.

<sup>212</sup> Sobre este tema, cfr. el trabajo de Alberto Blecua, «¿Signos viejos o signos nuevos? ('fino amor' y 'religio amoris' en Gregorio Silvestre)», en: José Romera et al., *La literatura, signo histórico-literario*, Madrid, Playor, 1980, pp. 110-144.

esta escuela, el uso del italiano asume también una función irónica, puesto que Quevedo se vale del mismo código lingüístico de aquellos poetas cuyos tópicos pretende «desautomatizar». En este sentido, la utilización del italiano puede considerarse como un recurso adicional en el proceso de crítica de aquella tradición poética amorosa.

#### 8.4. Conclusión

Al terminar este análisis de los sonetos que Quevedo compuso en lengua italiana, podemos afirmar que, si bien no se esmera en demasía el autor en lo que a corrección lingüística y gramatical se refiere, dejando cojeante más de una vez a la lengua italiana, sin embargo sabe infundir incluso en una lengua extranjera su inconfundible vena satírico-burlesca y su peculiar tratamiento «desautomatizador» de los principales tópicos de la lírica amorosa.

Nuestra interpretación más bien negativa sobre la corrección de estos dos sonetos italianos de Quevedo encuentra una buena confirmación en la opinión de un autor italiano de la época, el genovés Francesco Fulvio Frugoni. En efecto, en su obra *Del cane di Diogene*, publicada póstumamente en Venecia en 1689, «Il tribunale della critica», tras ensalzar la obra española de Quevedo, decreta: «Ordinò che venissero cancellati dalle Poesie del lodato, due Sonetti Italiani, ch'erano due grossi nei, deformati di quelle fattezze così belle, che trasparavano l'ammirazione dalle Compositioni Hispane»<sup>213</sup>.

---

<sup>213</sup> *Del cane de Diogene*, Venezia, 1689, (Quinto latrato. Racconto decimo), p. 328. Para mayor comodidad del lector traducimos este pasaje al español: «Ordenó que se borrara de las Poesías del [poeta] elogiado, dos sonetos italianos, que eran dos gruesos lunares, deformadores de aquellas facciones tan bellas, que rezumaban la admiración de las composiciones hispanas». Debo esta información a Sofía Armanini, a quien doy las gracias públicamente.

