

Los versos italianos de Gabriel Bocángel y Unzueta

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.

9. LOS VERSOS ITALIANOS DE GABRIEL BOCÁNGEL Y UNZUETA

9.1. Introducción

Contemporáneo de Quevedo, el poeta madrileño Gabriel Bocángel y Unzueta procedía de una familia genovesa, los Bocangelino, que se había trasladado a España en la primera mitad del s. XVI. Nuestro poeta, nacido en 1603, pertenecía pues a la tercera generación de emigrantes, y es de suponer que ya no hablaba el italiano o el dialecto genovés²¹⁴. Como sabemos, la emigración genovesa a España gozaba ya de una larga tradición, favorecida por la relativa proximidad geográfica. Recordemos tan sólo a un poeta como Francisco Imperial, hijo de un joyero genovés emigrado a Sevilla en la segunda mitad del s. XIV, que sin embargo no nos dejó nada escrito en italiano, aunque compuso una estrofa en francés²¹⁵; al más famoso de todos, Cristóbal Colón, cuyo aprendizaje del castellano y del portugués pasó a través del filtro de su dialecto nativo²¹⁶; por último, mencionemos a otro poeta genovés quien, sin quedarse a vivir en España, llegó a conocerla muy bien y a adquirir un excelente dominio de su lengua, como nos muestran sus escritos, en los que aparecen constantemente frases y expresiones españolas: nos referimos a Francesco Fulvio Frugoni²¹⁷. Tan hondo caló el elemento genovés en la sociedad española de los siglos XVI y XVII, que el adjetivo pasó a ser sinónimo de banquero, actividad en la que se especializaron los genoveses y, satíricamente, de tacaño.

²¹⁴ Sobre la biografía de Bocángel, cfr. la introducción de Trevor J. Dadson a su edición de *La lira de las musas*, Madrid, 1985, Cátedra, Letras Hispánicas, n. 226. Se trata de un resumen de su más extensa biografía: *The Genoese in Spain: Gabriel Bocángel y Unzueta (1603 -1658). A Biography*, Londres, 1983.

²¹⁵ Se encuentra en el «decir»: «Por Guadalquivir arribando», n. 248 del *Cancionero de Baena*, t. II, Madrid, CSIC, 1966, pp. 492-95.

²¹⁶ Se ocupa de este aspecto Joaquín Arce en el capítulo: «Un genovés en la cultura literaria española: Cristóbal Colón», de su: *Literaturas italiana y española frente a frente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pp. 53-89.

²¹⁷ Sobre los contactos de Frugoni con la lengua y la literatura españolas, el principal estudio es el de Antonio García Berrio, *España e Italia ante el conceptismo*, Madrid, CSIC, 1968, pp. 141-235. Véase también el estudio de Mario Puppo, «Vita e poesia di Spagna nell'opera di uno scrittore barocco italiano: Francesco Fulvio Frugoni», en: *Filologia Moderna*, VII-VIII (1967-68), pp. 3-24.

Gabriel Bocángel, sin embargo, ejerció un oficio distinto. En efecto, después de los estudios en derecho canónico en Alcalá, entró al servicio del Cardenal Infante don Fernando de Austria, hermano menor de Felipe IV. En 1629 fue nombrado bibliotecario oficial del príncipe. Con la salida de don Fernando a Flandes y más aún con su muerte repentina en 1614, la carrera de Bocángel sufrió serios reveses. Sin embargo, logró el puesto de Contador de libros, gracias en parte a unas composiciones adulatorias compuestas con ocasión de la muerte de la reina Isabel de Borbón en 1644. Se había casado en 1637 con otra descendiente de genoveses, Eugenia Bolero, y cuando ésta murió de sobrepeso, se volvió a casar con una española, Luisa de Urbina Pimentel. Tuvo siete hijos, de los cuales Eugenia, la mayor, se casó con un alto cargo del estado, lo que le permitió subvenir a las necesidades de sus hermanos. Murió el poeta a los 55 años, en 1658, siendo enterrado en el madrileño Convento de las Carmelitas Descalzas de Santa Ana, donde la familia poseía un panteón.

Según Trevor Dadson, el mejor conocedor de Bocángel en la actualidad, la motivación principal que movió al poeta a escribir versos fue, en un principio, de tipo oportunístico. En efecto, utilizó su pluma y su ingenio poético para adquirir una posición social y económica estable, y para ello no desdeñó la composición de varios poemas claramente adulatorios²¹⁸. Si ésta es la situación de prácticamente todos los poetas líricos de esta época —a diferencia de los dramáticos, que ganaban bien su vida si sus obras tenían éxito—, lo peculiar en Bocángel está en la calidad de su poesía, incluso en la oportunista. Claramente influido por Góngora y Jáuregui, fue sin embargo buen amigo de Lope, quien le dedicó una estrofa elogiosa en su *Laurel de Apolo*, lo cual prueba que la contienda, tan traída y llevada, entre los culteranos y los cultos no fue más que una «riña entre parientes», como afirmó acertadamente Croce. Después de un primer volumen de *Rimas y prosas, junto con la fábula de Leandro y Ero*, publicado en Madrid en 1627, y de un *Retrato panegírico del Serenísimo Señor Carlos de Austria, Infante de España*, que vio la luz en esta misma ciudad en 1633, Bocángel reúne estas dos obras, añadiendo otras composiciones, en *La lira de las musas, de humanas y sagradas voces*, publicada en Madrid en 1637. A pesar del éxito que tuvieron en su época, las obras de Bocángel cayeron en el olvido y no volvieron a publicarse hasta nuestro siglo, en el que contamos seis ediciones, totales y parciales, de su producción poética²¹⁹. La más importante, por su rigor y escrúpulo filológico,

²¹⁸ «Para un joven poeta, sin rentas y apoyo familiar, no había más salida que un puesto en la administración estatal o eclesiástica o el mecenazgo de algún noble, o, con suerte, ambas cosas a la vez. Y para conseguir esto, su pluma podía serle de enorme ayuda» (ed. cit. pp. 25).

²¹⁹ Después de la edición a cargo de R. Benítez Claros en dos tomos de las *Obras de don Gabriel Bocángel y Unzueta*, Madrid, CSIC, 1946, meritoria por su amplitud, pero filológicamente poco fiable, se publicaron algunas antologías, como la de Francisco Salvá Miquel (Barcelona, 1948), la de Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1982), la de Esther Bartolomé Pons (Barcelona, 1984) y la de Ramón Andrés (Barcelona, 1986).

es la de Trevor J. Dadson, a la que nos remitimos²²⁰.

En *La lira de las musas* aparecen dos sonetos escritos total y parcialmente en italiano. En efecto, uno de ellos está compuesto alternando las dos lenguas, al igual que lo hicieron Cosme de Aldana y Francisco de Figueroa, como vimos. Puede sorprender la presencia de versos italianos en un poeta que, si bien de remotos orígenes italianos, no salió prácticamente nunca de España. Sin embargo, precisamente el primer soneto que vamos a estudiar hace alusión a su estancia en Roma, ciudad en la que mantuvo contactos con la academia de los «Pronti», de la cual sin embargo no tenemos noticia. En su obra poética las alusiones a obras de la literatura italiana son muy escasas y se limitan a dos autores muy afirmados, el Ariosto y el Tasso. Del primero saca el argumento para la composición de dos romances (nn. 73 y 153 de la edición citada) sobre el episodio de los amores de Angélica y Medoro, narrados en el *Orlando furioso* (XIX, 1-43); del segundo nos ofrece una traducción (n. 171) de dos octavas de la *Gerusalemme liberata*, quizás las más famosas, sobre el tema del «carpe diem» («Deh mira, egli cantò, spuntar la rosa», XVI 14-15). Si comparamos a Bocángel con Lope, vemos que este último, sin haber pisado nunca suelo italiano, escribió bastantes más versos en la lengua de Dante que Bocángel. Éste, en cambio, como Quevedo, se atrevió a componer en italiano una parte de su obra lírica, por muy reducida que ésta sea. Por ello merece la pena analizar en detalle estas composiciones, nunca estudiadas, máxime cuando su edición en las más recientes publicaciones deja aún mucho que desear.

9.2. El soneto en italiano «A la Academia de los Prontos de Roma»

En el folio 16v. de *La lira de las musas*, de 1637²²¹, aparece el siguiente soneto, que Trevor J. Dadson edita así:

41

A la Academia de los Prontos de Roma,
que ya cursó el autor, escribió en lengua toscana
este soneto, en memoria de la muerte de
doña Teresa de Unzueta y Ribera, su madre,
clara por todos méritos

²²⁰ Se trata de la edición citada en la nota 1.

²²¹ Tenemos a la vista la lección de la *princeps*, consultada en la Biblioteca Nacional de Madrid (R 15.248). En esta emisión, el soneto lleva el número 40 («XXXX»).

Soneto

Se cento voci di metal fiammanti
avessi per chiarir il mio dolore,
o come son presenti i danni al cuore,
sussurrò le sue voci, ormai sonanti.

Farebbe che le strali che ho davanti, 5
con le pene di amor, cinte all'amore,
volassero così, che, al tuo splendore,
accostassero i giri adesso erranti.

Ma tu felice ingegno (già beato),
rara beltà nel femminile stuolo, 10
se eri dal ciel, perchè onorasti il mondo?

Ma ben toccasti il tuo centro bramato,
che l'ingegno e beltà diedero il volo,
e solo il mio dolor resta profondo.

Empezando por los problemas textuales más evidentes, tenemos que replantearnos la edición del primer cuarteto en cuanto, tal y como figura en la edición moderna, no ofrece sentido. Seguimos en parte la lectura de Ramón Andrés, quien edita este primer cuarteto de la siguiente manera:

Se cento voci di metal fiammanti
avessi per chiarir il mio dolore,
o, come son presenti i danni al cuore,
fossero le sue voci omai sonanti,

Concordamos con las principales enmiendas que mejoran notablemente el texto fijado por Dadson, quien se ha fundado exclusivamente en la edición de Benítez Claros, de la que reproduce las principales erratas: *sussurrò* en vez de *fussero*, por confusión de la *f* con la *s* larga de la imprenta de la época, lo cual da como resultado la lección *susserò*, que no tiene sentido, y que Dadson enmienda en *sussurrò*. El significado es claramente concesivo: «aunque fuesen sus voces ya sonantes», como queda bien claro en la *princeps*.

Como se ve, esta lectura implica que el primero y el segundo cuarteto estén estrechamente relacionados, lo que es confirmado por la concordancia de los tiempos. En efecto, la oración condicional que se abre en el primer verso con la prótasis (*se... avessi*) se completa con la apódosis del inicio del segundo cuarteto (*farebbe che...*).

Pasando ahora al segundo cuarteto, hay que notar ante todo una mala lectura introducida por Dadson en el v. 6, en el que edita: *pene d'Amor*, cuando el contexto da claramente a entender que se trata de *penne d'Amor* (esp. 'plumas'), como traen la *princeps* y mantienen Benítez Claros y Ramón Andrés. En efecto, en la descripción tradicional de Cupido éste va acompañado

de sus flechas (*strali*) que tienen en sus extremidades las plumas (*penne*) para que puedan volar derechas al corazón de los amantes. Aquí también se recupera esta metáfora del vuelo, que es especialmente largo y dificultoso, pues tiene que llegar hasta las esferas celestes. Por lo tanto, las flechas necesitan *a fortiori* de buenas plumas. Es probable además que en este punto haya una relación con el famoso soneto de Tansillo «Amor m'impenna l'ali, e tanto in alto», tan imitado por los poetas españoles del Siglo de Oro y que es la fuente directa y explícita del segundo soneto hispanoitaliano que vamos a estudiar a continuación. Es evidente que la importancia de las plumas en aquel soneto es fundamental, puesto que son las que permiten ganar altura, exactamente como en el pasaje que venimos comentando. Otro punto que tendría que enmendarse en una edición crítica está en el artículo femenino en *le strali*, que es una equivocación probablemente de responsabilidad del autor, puesto que *strale* es masculino en italiano y por lo tanto habría que editar *gli strali*, como efectivamente hace Ramón Andrés. De esta inseguridad con el manejo de los artículos tenemos otra prueba en el v. 13, cuando Bocángel escribe: *il ingegno*, ignorando por lo tanto la regla de la elisión: *l'ingegno*.

En el primer terceto hay también que hacer un par de salvedades a la edición de Dadson, quien enmienda el sustantivo *beltade* que aparece en la *princeps* y que es mantenido por Benítez Claros y por Ramón Andrés, por *beltà*, haciendo pues diéresis en *femineo* para salvar el endecasílabo. Creemos sin embargo que la lectura de la *princeps* es la correcta, en cuanto *beltade* es una forma literaria muy común que coexiste con la forma apocopada *beltà*, como lo confirma el propio Bocángel eligiendo esta segunda variante en el v. 13. La sinéresis en *femineo* corresponde al uso métrico italiano, que reserva la diéresis sólo para la palabra en rima. En este verso, por lo tanto, la edición moderna de Dadson simplifica en exceso, quitándole a Bocángel el mérito de haber compuesto un verso italiano impecable. Otra enmienda que habría que introducir en este primer terceto está en la preposición *dal* del v. 11, que es claramente un genitivo: *del Ciel*, como lee correctamente Andrés. Se trata de una confusión muy común en el italiano de los hispanohablantes, que carecen de esta forma doble, y es por lo tanto atribuible al autor.

En el segundo terceto, se podrían hacer un par de enmiendas que nos parecen que mejorarían la comprensión del texto. Ante todo en el primer verso la conjunción *ma*, acompañada por el adverbio *ben*, no parece tener un sentido adversativo, sino más bien interjetivo. En efecto, la *princeps* pone un punto y coma después de estos dos adverbios: «*Ma ben; tocasti il tuo centro bramato*». Creemos que se trata de un hispanismo sintáctico que estriba en la expresión española *pues bien*, que se suele usar precisamente después de una frase interrogativa, como aquí. En este punto concreto discrepamos de la lectura de Andrés, quien mantiene la lectura de Dadson. Otro punto conflictivo en este segundo terceto se sitúa en el valor que hay que atribuir al *che* del v. 13. Tal y como aparece en la *princeps* y en las ediciones posteriores, tiene un valor de pronombre relativo, que se referiría al sustantivo *centro*. Sin embargo, esta

lectura carece de sentido, puesto que los dos nuevos sujetos de la oración relativa (*ingegno y beltà*) no pueden «dar el vuelo» al «centro». Se trata probablemente de un *che* causal, que habría que editar con acento *chè* (abreviatura de *perchè*), con lo cual se resuelve dicha contradicción, puesto que se explica la causa por la cual la madre ha encontrado su *centro bramato*, que está en su muerte (*il volo*). Es lo que hace Andrés en su edición, que hay por lo tanto que considerar notablemente mejor que la de Dadson.

Una vez terminado este recorrido, a veces tortuoso, a través de las variantes textuales, podemos pasar a la fase interpretativa. Gabriel Bocángel compone un soneto en italiano «en memoria de la muerte» de su madre, como reza el epígrafe. Esta formulación nos tendría que llamar la atención acerca del momento de la composición. En efecto, el poeta no dice «en memoria de su madre», sino «en memoria de la muerte de su madre», lo cual parecería conllevar un lapso de tiempo mayor entre la muerte de la madre y la composición del soneto. Como sabemos, doña Teresa de Unzueta y Ribera falleció el 10 de septiembre de 1634 y el soneto apareció tres años más tarde en *La Lira de la musas* en 1637. Estos datos nos parecen de cierto interés en relación precisamente con el tema que nos ocupa, que es la lengua italiana. En efecto, es difícilmente concebible que el hijo compusiera un soneto en italiano en el fuego vivo de la emoción por la pérdida de la madre, la cual no tenía nada de italiano, que sepamos: era natural de Toledo y su primer apellido indica claramente un origen vasco. En cambio, es más fácil pensar en la elección de esta lengua «a toro pasado», es decir cuando ya la emoción se había cristalizado con el paso del tiempo. Estas observaciones encuentran una confirmación en el texto, especialmente en la curiosa mezcla de Amor literario (la alusión a Cupido) y amor filial. De hecho, nos parece casi irrespetuoso acudir al amor de los poetas líricos para expresar el amor filial. Ello encaja en cambio mejor en el contexto del ejercicio de estilo que implica el empleo de la lengua italiana en este soneto que va dirigido a los académicos «prontos» de Roma. Parece ser por lo tanto una obra de encargo, que el autor escribió para complacer a sus antiguos correligionarios romanos, lo cual explicaría también el porqué de la elección de la lengua italiana. Desgraciadamente nada sabemos de esta estancia romana de Bocángel. Parece sin embargo indudable que Bocángel estuvo en la ciudad eterna, como lo confirma el soneto que precede a éste en *La Lira de las musas*, cuyo incipit reza: «Escrito en Roma está, yo lo he notado». Tampoco sabemos nada acerca de la mentada «Academia de los prontos», que no figura en la más amplia recopilación de las Academias literarias de Italia, la de Michele Maylender²²². Benítez Claros cree que esta academia estaba vinculada con otras que existieron en España, concretamente la de los «Ociosos» de Zaragoza, de los cuales los «prontos» constituirían un

²²² Cfr. M. Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, 5 vols., Bologna, 1926-30. La única academia que lleva este nombre es la de Reggio Emilia y fue fundada en el siglo XVIII (cfr. op. cit. vol IV, pp. 345-346).

bando contrario, que se agrupó en 1608 en torno al lema «La pítima contra la ociosidad»²²³. Por otra parte, este uso «artificial» de la lengua italiana es confirmado por la existencia de un soneto escrito enteramente en castellano «al tñmulo de don Nicolás Bocángel, mi señor y padre» (n. 143), que apareció en la primera recopilación de sus obras, las *Rimas y prosas* de 1627. Mayor razón tendría de escribir en italiano para el padre, de origen genovés, que para la madre. Añádase a esto, el hecho de que sea éste el único soneto que escribió para la muerte de su madre.

Volviendo ahora al contenido del soneto, podemos afirmar que la primera parte, que ocupa los dos cuartetos, se funda toda ella en una sinestesia, puesto que la dimensión acústica evocada en el primero se transforma en visual en el segundo. Evidentemente hay que considerar el valor metafórico de los objetos aducidos: las «cento voci di metal fiammanti» son las trompetas, con la sinécdoque *metallo* por *tromba* ampliamente atestiguada en la poesía italiana²²⁴; las flechas y las plumas, como queda dicho, son los tradicionales atributos de Cupido, y representan aquí al amor del hijo que se elevaría hasta las esferas errantes en las que mora el alma de la madre. Tenemos pues una transposición de lo acústico a lo visual, cuyo elemento común está en la elevación del sonido, símbolo del dolor y por lo tanto del amor del hijo hacia la madre. Otra perspectiva que abre esta lectura es la que considera la alusión al amor profano y literario como una alusión a su propia obra. En otras palabras, Bocángel renegaría de sus versos amorosos, ofreciéndoselos a la madre. En efecto, se ha notado un cambio significativo en su producción a partir de 1641, año de la muerte de su protector, y en su segunda etapa (1645-1658) prácticamente no se encuentran versos amorosos.

Los dos tercetos se refieren en cambio a la madre. En el primero el poeta acude a la interrogación retórica para realzar la alabanza de su madre, que alcanza un nivel hiperbólico. En efecto, el poeta le pregunta por qué se tomó la molestia de venir a este mundo, si por su ingenio y su hermosura probó que era una criatura más divina que humana. El segundo terceto concluye que, puesto que el ingenio y la hermosura tomaron el vuelo, ella regresó a su centro, es decir de donde procedía, del Cielo, dejándole a él en la profundidad de su dolor. Nótese el juego equívoco con el adjetivo *profondo*, que por un lado se refiere a la intensidad del dolor y por el otro se contrapone a la altura de las esferas celestes en las que se encuentra la madre.

Por último, quisiéramos hacer algunas observaciones acerca del léxico empleado por Bocángel en este soneto, y su relación con la tradición lírica italiana. Es evidente que todo el vocabulario pertenece a un registro poético tradicional, y en esto muestra el autor un buen conocimiento de la poesía italiana. No se encuentran casi hispanismos, aparte del caso de la expresión *Ma ben*, probable calco del español *pues bien*, como se ha visto. Otro posible

²²³ Cfr. ed. cit. p. 141.

²²⁴ Cfr. Ariosto, *OF XXXI* 87; Tasso, *GL XIX* 58.

s larga con la *f*. El contexto confirma plenamente la lección de la *princeps*, puesto que *sorte* es el equivalente del esp. *destino*. Otra mala lectura del editor moderno está en el v. 14, en que lee *visione*, cuando tanto la *princeps* como Benítez Claros leen correctamente *visoño*, es decir el italiano *bisogno*, esp. *necesidad*. Aquí también esta lectura es perfectamente coherente. Otro punto conflictivo se sitúa en el v. 6, que tal como lo edita Dadson resulta hipémetro de dos sílabas. En este caso, el editor ha optado por la corrección gramatical, a costa de la exactitud métrica. Se trata de una opción que por nuestra parte no compartimos. En efecto, en este verso Bocángel se preocupó ante todo por la corrección métrica, que consiguió con menoscabo de la gramatical —lo cual es un importante indicio del nivel de sus conocimientos del italiano— cuando escribió:

mi acorgo al ver (se amor si acorge a il vero)

Esta lección de la *princeps* podría enmendarse haciendo la contracción de *a il* en *al*, fenómeno normal en italiano, mientras que al enmendar dos veces *al* y *a il* en *del*, Dadson hace la operación inversa que la del propio poeta: recuperar la corrección gramatical con menoscabo de la métrica. Es un procedimiento que quizás se justificaría en prosa, pero no en poesía. De hecho, se trata de una operación de «cosmética textual», en el sentido de que, para encubrir unas «arrugas» lingüísticas se contradice el objetivo esencial de una edición crítica, que es el de la mayor fidelidad posible a la voluntad del autor. Es reconfortante constatar que todas estas malas lecturas quedan subsanadas por Ramón Andrés en su edición, que muestra una vez más su superioridad.

Pasando ahora a observar cómo se realiza la alternancia lingüística, tenemos que convenir que Bocángel no teme el aspecto técnicamente más difícil en la composición de un soneto en dos lenguas, es decir las rimas bilingües. Al no hacer corresponder la alternancia de las rimas con la de las lenguas, en cada uno de los dos cuartetos las rimas son bilingües, mientras que entre un cuarteto y otro son monolingües, como queda más claro a través del siguiente esquema:

I^{er} cuarteto

A (esp.)

B (it.)

B (esp.)

A (it)

II^o cuarteto

A (esp.)

B (it.)

B (esp.)

A (it.)

En los tercetos, en cambio, sólo una de las tres rimas (la rima D) es bilingüe:

I^{er} terceto

C (esp.)

D (it.)

E (it.)

II^o terceto

C (esp.)

D (esp.)

E (it.)

En otras palabras, Bocángel concibe los dos cuartetos como entidades cerradas en las que la fusión de las dos lenguas, en lo que se refiere las rimas, es perfecta. En los tercetos, al optar por el soneto de cinco rimas, no puede repetir la misma operación. Sin embargo, logra mantener una simetría perfecta entre las dos lenguas al escoger como rima bilingüe la rima D, o sea la que se encuentra en la posición central. Se puede observar además que cada una de las cuatro estrofas se abre y se cierra con sendos versos en las dos lenguas, y que esta estructura se reproduce a nivel del soneto, cuyo primer verso es español y el último italiano. Este esfuerzo de fusión se nota también en la sintaxis. En efecto, los encabalgamientos unen siempre versos de las dos lenguas, pero que tienen una rima diferente. Es el caso de los cuartetos, que podríamos partir en dos mitades bilingües según la lógica sintáctica. En los tercetos se reproduce parcialmente este mismo esquema, puesto que observamos dos parejas de versos de las dos lenguas unidos por sendos encabalgamientos (vv. 9-10; 13-14), mientras que los dos versos que quedan sueltos (vv. 11 y 12) pertenecen también cada uno a una lengua distinta. Como se puede apreciar, a nivel puramente formal la fusión entre las dos lenguas alcanza un grado realmente impresionante.

Creemos que dicha fusión formal es el reflejo de la que aparece en el plano del contenido. En efecto, como anota Dadson, este soneto se inspira de uno italiano, el famoso «Amor m'impenna l'ale, e tanto in alto» de Luigi Tansillo, del que encontrábamos un eco en una composición de Francisco de Figueroa, como se recordará. Si la referencia a esta fuente puede ser la causa principal que movió a Bocángel a optar por el italiano, hay que admitir que la idea de alternar las dos lenguas se aviene perfectamente con la situación de un autor español que quiere imitar a un autor italiano. Por ello, creemos que es importante observar con más detenimiento las relaciones entre la fuente y la imitación.

Ante todo, quisiéramos dejar en claro cuál es el significado de la palabra —y de la operación— de la imitación en esta época. Es evidente que no tiene nada que ver con la noción de originalidad, a la que nos tienen acostumbrados las categorías estéticas heredadas principalmente del Romanticismo. Imitar significaba entonces hacer revivir el texto imitado a través de una nueva versión, lo cual era un claro homenaje a la fuente y una prueba a la vez de su éxito y de sus grandes potencialidades literarias. Por ello, en la gran mayoría de los casos los autores no encubrían su fuentes, antes todo lo contrario: procuraban que se viera desde un principio de qué texto procedía su imitación. Es evidente que si el lector no percibía dicha fuente todo el

trabajo del autor se venía abajo, puesto que precisamente de la confrontación con el modelo imitado procedía su principal valor, y casi el fundamento mismo de su existencia. En otras palabras, lo que el lector apreciaba era la manera en que un autor sabía aprovecharse de materiales ya elaborados para recrear una nueva obra. No importaba tanto el qué, sino más bien el cómo. Exactamente esto es lo que ocurre en este soneto de Bocángel que, desde el primer verso da a conocer a todos el texto imitado. De hecho, en el soneto de Bocángel la imitación propiamente dicha se limita al primer cuarteto, lo cual es una buena ilustración de lo que venimos afirmando. Para mayor comodidad del lector vamos a reproducir el primer cuarteto del soneto de Tansillo seguido por el primero de Bocángel:

Tansillo

Amor m'impenna l'ali, e tanto in alto
le spiega l'animoso mio pensiero,
che d'ora in hora sormontando spero
a le porte del ciel far novo assalto.²²⁵

Bocángel

Préstame amor sus alas, y tan alto
mi leva l'amoroso mio pensiero
que, cual Icaro nuevo, al sol espero
di Clori bella far novello assalto.

Ante todo una observación sobre las rimas: Bocángel opta justamente por el mantenimiento de las mismas palabras-rima que Tansillo, para que se transparente claramente este texto. Ello le impone, por lo tanto, componer el v. 2 en italiano, puesto que es el único cuya palabra-rima (*pensiero*) no se puede trasponer de forma idéntica al español, como en cambio sí ocurre con las demás palabras-rima. Como lógica consecuencia, el v. 4 será también italiano, puesto que Bocángel respeta también el esquema de rimas alternantes de Tansillo.

Como en toda imitación, el sentido surge de la confrontación entre los elementos constantes y los variables, cuya relación es inversamente proporcional. En efecto, cuanto más estables son los primeros tanto más destacan los segundos. Es lo que ocurre con el caso que nos ocupa. En cada verso hay un elemento nuevo cuya presencia es llamativa precisamente por el entorno, que ofrece un alto grado de proximidad con la fuente. En el primer

²²⁵ Citamos de: Luigi Tansillo, *Il Canzoniere, edito ed inedito*, ed. E. Percopo, vol. I, Napoli, 1926, p. 4. Sobre la influencia de Tansillo en España remitimos a los ya citados trabajos de Fucilla, Sugranyes de Franch y González Miguel.

verso, el elemento que destaca es sin duda el verbo *préstame*; en el segundo, el cambio de *animoso* a *amoroso pensiero*, típico sintagma petrarquesco; en el tercero, la mención de *Icaro*, presente en el texto de Tansillo pero de forma indirecta en el primer terceto, y la intervención del *sol*, que sustituye al *Ciel* de Tansillo, y que adquiere un valor amoroso. De hecho, el paso de «le porte del Ciel» a «sol... / di Clori» supone una fuerte humanización del tema del vuelo platónico del alma, que adquiere en Bocángel un valor erótico.

Dadson, en su nota, circunscribe la imitación al primer cuarteto. De hecho, aunque es efectivamente en esta parte inicial donde ésta mejor se percibe, el segundo cuarteto presenta también una vinculación conceptual bastante estrecha con los versos correspondientes del poema de Tansillo. Vamos a reproducirlos a continuación:

Tansillo

Temo, qualhor giù guardo, il vol troppo alto
 ond'ei mi grida e mi promette altero
 che se da nobil corso io cado e pero
 l'honor sia eterno se mortal è il salto.

Bocángel

Pero después, de atrevimiento falto,
 mi accorgo al ver (se amor si accorge a il vero),
 y en mar de llanto, fulminado, muero;
 mancandomi l'ardir ond'io mi esalto.

En estos versos se advierte claramente el cambio de rumbo que da Bocángel con respecto a su fuente. En ésta, hay una exaltación del valor moral en la elevación, que no teme la caída («il salto mortale»), puesto que el «honor» será eterno. En el autor español, al revés, el atrevimiento falta, y el sujeto cae en un «mar de llanto», siguiendo el destino de Ícaro, puesto que se ha acercado demasiado al «Sol di Clori». Nótese que el concepto-clave del *ardir*, palabra final en el soneto de Tansillo, está repetido dos veces, en español («de *atrevimiento* falto») y en italiano («mancandomi l'*ardir*»). Bocángel reinterpreta pues el mito de Ícaro en el que se funda el soneto italiano, en clave claramente conceptista, llevando a sus extremos los tópicos tradicionales de la lírica amorosa: el *sol* es el equivalente de la amada, el *mar* es un «mar de llanto» y la caída del yo lírico es la consecuencia del tradicional rechazo de la amada. Por ello, en los tercetos, Bocángel abandona el mito de Ícaro para dar paso al del ave fénix, que renace de sus cenizas y que expresa la «eternidad» del tormento amoroso. Aquí también, la metáfora es muy apropiada, en cuanto las llamas en las que arde el ave fénix representan el fuego amoroso en el que se quema el amante.

En resumen, podemos afirmar que Bocángel realiza una nueva composición a partir de una fuente ya famosa, y sabe explotar el material temático en función de los gustos de su época. En efecto, la serie de asociaciones mentales que se encuentran en su soneto son mucho más condensadas que en su texto-fuente. En este último, teníamos tan sólo la identificación de Cupido con Ícaro, por otra parte bastante descontada. En el autor español, esta primera asociación se descompone en sus varios elementos, cada uno de los cuales recibe un valor metafórico fundado en la lírica amorosa tradicional, y desemboca en una segunda asociación, la del ave fénix, que a su vez posee una connotación amorosa. En otras palabras: el amante en Bocángel es Ícaro, porque Cupido le ha prestado sus alas, y se convierte en el ave fénix, porque se ha quemado al contacto con el sol, es decir que ha sufrido la repulsa de su amada. Además, esta última asociación implica también la repetición al infinito del proceso amoroso y de su doloroso fracaso. Como se ve, si comparamos el punto de partida (Tansillo) con el de llegada (Bocángel) percibimos un cambio de signo total. En aquél, el Amor era un concepto claramente neoplatónico, o sea la inclinación hacia lo Bello, que es lo que nos permite elevarnos hacia las esferas superiores, donde se encuentran las Ideas; en éste, el Amor es un concepto claramente físico, y la elevación es la metáfora del proceso amoroso tradicional, en el que el hombre está siempre en una posición de inferioridad con respecto a la mujer. El desenlace opone también claramente a las dos composiciones: en la primera, éste queda en suspenso, porque lo que importa es más la actuación que el cumplimiento, mientras que en el segundo el fracaso final es explícito, y está condenado a repetirse en la eternidad.

A modo de complemento sobre la procedencia del léxico italiano de este soneto, es probable que exista además una vinculación con un soneto de Petrarca, cuya marca lingüística estaría en la imagen del *pelo*. En efecto, el soneto 122 de los *Rerum vulgarium fragmenta*, presenta una situación parecida: el poeta se queja de los largos años (*dicesette anni*) de su pena amorosa, que no cesa, y trae a colación, como resumen de su estado, el siguiente «proverbio»: «altri cangia il pelo / anzi che il vezzo» (vv. 5-6), refrán aún muy corriente en italiano en la forma: «il lupo cambia il pelo ma non il vizio». No hemos encontrado este refrán en las colecciones españolas (Santillana, Núñez, Correas, Covarrubias), lo que refuerza nuestra hipótesis intertextual aquí aducida. Además, en el texto petrarquesco el campo semántico del fuego ocupa con creces el lugar más importante.

En conclusión, creemos que este experimento de Bocángel es un buen ejemplo para la ilustración de los mecanismos de la imitación poética, tan importante en esta época. De hecho, el bilingüismo simultáneo adquiere un estatuto comparable con el de la imitación, puesto que ésta también distorsiona la expectativa del lector, al dar a un material conocido un rumbo totalmente distinto e imprevisto. Como se ve, en el fondo el bilingüismo participa de la poética conceptista —y barroca en el sentido más amplio— que se funda en la

«maravilla»: no cabe duda de que un soneto en dos lenguas causa maravilla y estupor en el lector a la par de los cultismos y de los hipérbatos de Góngora.

9.4. Conclusiones

El estudio de las dos composiciones total y parcialmente en italiano compuestas por Gabriel Bocángel nos ha mostrado otras facetas del fenómeno del bilingüismo literario. Por un lado, nos ha revelado la artificiosidad de este procedimiento, al comprobar la posibilidad de desvincular la lengua del objeto poético, en este caso la madre difunta. Por otro lado, nos ha confirmado la estrecha relación que existe entre el bilingüismo y las poéticas en las que se manifiesta. Como en el caso de los experimentos de los petrarquistas renacentistas, en los que dicho recurso era asimilable a las figuras binarias sobre las que descansa en buena parte el estilo petrarquista, en este caso también el empleo de un registro doble —asociado con el diálogo a distancia con otro texto— se conviene perfectamente con la poética barroca, en la que, como bien dijo Marino, «è del poeta il fin la meraviglia».