

BEATRICE GARZELLI

TRADUCIR EL SIGLO DE ORO:
QUEVEDO
Y SUS CONTEMPORÁNEOS



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2018

TRADUCIR EL SIGLO DE ORO:
QUEVEDO Y SUS CONTEMPORÁNEOS

BEATRICE GARZELLI

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)
COLECCIÓN «BATHIHOJA»

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW
YORK-SUNY AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE
CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ES-
PAÑA / REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: Ulzama digital.

© De los autores

ISBN: 978-1-938795-44-2

Depósito Legal: M-2592-2018

New York, IDEA/IGAS, 2018

TRADUCIR EL SIGLO DE ORO:
QUEVEDO Y SUS CONTEMPORÁNEOS

BEATRICE GARZELLI

*Para mi hija Angelica,
bailarina y curiosa lectora digital*

Volumen publicado con la contribución del DADR (Dipartimento di Ateneo per la didattica e la ricerca, Università per Stranieri di Siena)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
PARTE PRIMERA. LA TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA EN LA OBRA QUEVEDIANA	17
Il ritratto nel ritratto: metapitture burlesche nella galleria di Quevedo	19
<i>Bien con argucia rara y generosa</i> : Pedro Díaz Morante visto da Quevedo	31
Pinturas infernales y retratos grotescos: viaje por la iconografía de los <i>Sueños</i>	47
<i>A la ballena y a Jonás, muy mal pintados</i> : Quevedo coleccionista y crítico de arte	67
PARTE SEGUNDA. QUEVEDO Y SU (IM)POSIBLE TRADUCCIÓN AL ITALIANO	81
Traducción y mundos posibles. Los <i>sueños</i> de Quevedo traducidos al italiano	83
Quevedo traducido al italiano: notas sobre <i>El Buscón</i>	97
Los mecanismos de traducción al italiano de la sátira breve de Quevedo. Pérdidas y compensaciones en las <i>Cartas del Caballero de la Tenaza</i>	111
PARTE TERCERA. CARLOS GARCÍA Y BALTASAR GRACIÁN EN SUS VERSIONES ITALIANAS	129
La traduzione multiforme: note su <i>La desordenada codicia de los bienes ajenos</i> di Carlos García	131
Tradurre Gracián: la <i>Verdad de parto</i> e i significati negoziati	143
BIBLIOGRAFÍA Y ABREVIATURAS	157

INTRODUCCIÓN

Este volumen recoge nueve ensayos, la mayoría en español y el resto redactados en italiano, pertenecientes a momentos diferentes de mi trayectoria de hispanista. El menos reciente («*Bien con argucia rara y generosa: Pedro Díaz Morante visto da Quevedo*») se remonta a 1998, mientras que el más nuevo («Los mecanismos de traducción al italiano de la sátira breve de Quevedo. Pérdidas y compensaciones en las *Cartas del Caballero de la Tenaza*») salió en el 2015. Se trata de un lapso de tiempo de casi veinte años: un período que reúne artículos publicados en revistas y colecciones nacionales e internacionales que presentan como hilo conductor el motivo de la traducción —ya sea intersemiótica o interlingüística— relativa a textos literarios del Siglo de Oro, especialmente obras de Francisco de Quevedo.

Sometidos a mínimos retoques, algunos debidos simplemente a los criterios editoriales de *Batihoja* (por ejemplo la modernización de la grafía de algunos fragmentos), para conservar sus rasgos originales los ensayos evidencian contenidos y estructura de su primitiva colocación editorial. Al contrario, en esta introducción, sobre todo en los estudios menos recientes, se proponen eventuales integraciones críticas o bibliográficas, con la finalidad de participar —de manera más convincente— en el debate actual. Así también la bibliografía final del volumen muestra, no solo la sede originaria de publicación de cada uno de los artículos con sus referencias originales, sino también una serie de nuevas entradas actualizadas.

Varios ensayos dedicados a Quevedo aparecen enriquecidos por un aparato iconográfico, útil para interpretar profundamente la palabra del autor con el fin de poderla traducir al italiano restituyéndola, del modo más coherente y respetuoso posible, a otra lengua y cultura.

Partiendo del título del volumen (*Traducir el Siglo de Oro*), podemos destacar que el *leitmotiv* de la reflexión es la acción y el proceso de traducción, ambos entendidos no solo como «saber hacer», es decir realizar en concreto la traducción de textos del Siglo de Oro al italiano, sino también como «saber sobre», o sea sin prescindir de los conocimientos teóricos sobre la traductología (Hurtado Albir, 2001), especialmente los mecanismos y las estrategias traductorales. En consecuencia, el enfoque de los artículos —no obstante la diversidad de época de composición, autores y obras analizadas— se basa en dos tipologías de traducción que siguen la célebre clasificación de Roman Jakobson (1963). Por un lado, la traducción interlingüística que implica el paso de un idioma a otro (en este caso del español al italiano), por otro, la traducción intersemiótica, interpretada en el libro como trasvase de un sistema de signos verbales a otro, no verbal. Nos referimos esencialmente a la interpretación de poemas o textos en prosa a través del empleo de la imagen; trátase, en otras palabras, de la alusión a obras artísticas (pinturas, grabados, esculturas) mencionadas directamente (écfrasis), o de manera más oculta, por la pluma quevediana.

La primera categoría de traducción (interlingüística) atañe de manera concreta a la perspectiva de los *Translation Studies* (Bassnett, 1980), remarcando a la vez la escasez de traducciones al italiano y de estudios sobre estas, relativas a autores españoles del Siglo de Oro: Quevedo, junto a contemporáneos como Carlos García y Baltasar Gracián. La traducción intersemiótica, en cambio, aquí se interesa únicamente de la figura de Francisco de Quevedo.

Por lo que respecta a la división en partes del volumen, la primera («La traducción intersemiótica en la obra quevediana») constituye el núcleo menos reciente relacionado con la lectura e interpretación de algunos textos quevedianos a través de la lupa de la iconografía: son mis trabajos como doctoranda y, posteriormente, investigadora en la *Università di Pisa*.

El núcleo más nuevo lo constituye la segunda parte, titulada «Quevedo y su (im)posible traducción al italiano», en la que, algo provocativamente, reflexiono sobre la dificultad de traducir al italiano obras quevedianas en prosa de diferentes épocas y éxito: desde *Los sueños* al *Buscón*,

hasta arribar a las *Cartas del Caballero de la Tenaza*. Estos ensayos reflejan mi experiencia como docente de Lengua y Traducción Española en la *Università per Stranieri di Siena*.

La última parte de *Traducir el Siglo de Oro* alarga la perspectiva de investigación, concentrándose en la problemática de traducción al italiano de dos contemporáneos de Quevedo, realizando un análisis traductor de dos novelas, firmadas respectivamente por Carlos García y Baltasar Gracián (*La desordenada codicia de los bienes ajenos* y *El Criticón*).

Partiendo de la traducción intersemiótica, entendida como relación inescindible entre palabra quevediana y artes visuales (Garzelli, 2008), debemos destacar que, después de mis ensayos que se refieren a sonetos serios y burlescos o a obras en prosa de don Francisco, nuevos estudios se han concentrado en el motivo de la iconografía (Marigno, 2008 y 2011; Sáez, 2015a, 2015b, 2015c, 2017a y 2017b). Estos críticos remarcan la importancia del connubio entre pluma y pincel y la dificultad de disociar, en Quevedo, la invención verbal de la perspectiva visual, confirmando, por lo tanto, mi tesis de partida.

Por lo que respecta a la traducción interlingüística, cabe decir que en el volumen hay ensayos que afrontan el motivo de la ‘restitución’ más o menos fiel y coherente del texto español a la lengua italiana a través del cotejo entre traducciones preexistentes, antiguas o modernas. Véanse, por ejemplo, las traducciones del *Buscón* del siglo xx (de 1917 a 1992) en «Quevedo traducido al italiano. Notas sobre *El Buscón*». En la misma línea de investigación el artículo «Traducción y mundos posibles. Los sueños de Quevedo traducidos al italiano», en el cual se analizan las traducciones modernas de los *Sueños* a partir de 1941, con la realizada por Carlo Emilio Gadda de *El mundo por de dentro*, hasta estudiar las de la serie completa que firman otros traductores en 1959 y 1988. La segunda categoría de ejemplos, en cambio, revela casos en los que no existen traducciones modernas al italiano de obras del Siglo de Oro, por consiguiente se presentan soluciones traductorales personales de palabras o fragmentos especialmente complejos. Trátase de las *Cartas del Caballero de la Tenaza* en «Los mecanismos de traducción al italiano de la sátira breve de Quevedo» y del *Criticón* en «Tradurre Gracián: la *Verdad de parto* e i significati negoziati».

La última categoría abarca otra posibilidad de análisis: muestra concretamente mi reciente actividad de traductora —junto a Alessandro Martinengo— de una novela de Carlos García, traducida por primera vez al italiano («La traduzione multiforme: note su *La desordenada codicia*

de los bienes ajenos di C. García»). En esta ocasión se discuten las dificultades encontradas y las diferentes estrategias de reproducción en italiano que se mueven entre dos polos opuestos: del patinado antiguo (Rega, 2001) a la más evidente modernización de términos o expresiones.

También con respecto al amplio apartado de la traducción interlingüística destacaría la necesidad de dar a conocer unos datos nuevos: por un lado, la publicación de estudios sobre la primeras traducciones al italiano de los *Sueños* (Cappelli, 2013) y del *Criticón* (Gambin, 2007), por otro, la salida de la primera traducción a la lengua italiana moderna de la novela graciana (Serpentini, 2008). Al último ensayo de mi volumen, si bien actual por la reflexión sobre las pérdidas y las compensaciones lingüísticas del episodio de *La verdad de parto*, tuve que añadir una nota sobre la traducción de Serpentinini, manteniendo al mismo tiempo la indicación de un proyecto de traducción al italiano del *Criticón* por un equipo de hispanistas —que me incluye— todavía bajo la forma de trabajo futuro.

Para terminar, y tomando en consideración el aparato iconográfico del libro, que quiere dialogar idealmente con los autores del Siglo de Oro propuestos, señalamos que las figuras contenidas en los ensayos son las mismas de los originales. Solo se añaden dos: la primera en «*Bien argucia rara y generosa: Pedro Díaz Morante visto da Quevedo*», trabajo que se funda en el comentario del soneto quevediano sobre el retrato de Felipe IV, que dibuja el calígrafo Díaz Morante. La inserción del grabado trazado por el artista con ambas manos y sin quitar la pluma del papel, constituía, a mi parecer, una ayuda extraordinaria para acompañar al lector en la comparación de la palabra escrita del poeta con la obra de arte del calígrafo.

La segunda imagen añadida se refiere a «Los mecanismos de traducción al italiano de la sátira breve de Quevedo»: aquí, hablando de las *Cartas del Caballero de la Tenaza*, se analiza la palabra «tenaza» y sus posibilidades traductoras, especialmente en relación con la tradición iconográfica del descendimiento de Cristo de la cruz, gracias a Nicodemo. El texto del artículo ya contenía cinco representaciones de derivación española e italiana. Añadí la sexta después de visitar, en un pueblito cerca de Pisa, la iglesia de Santa María en Vicopisano: sobre el altar mayor se encuentra una gran escultura en madera del siglo XIII que contribuye, por la imagen del fariseo con las tenazas en la mano, a completar la galería de obras de arte sobre el tema y a animar el debate a propósito de la traducción de «tenazas».

Para concluir, quisiera destacar que el libro permite una cuidadosa reflexión acerca del hecho traductor en sus diversas manifestaciones, comentando desde diferentes perspectivas los mecanismos de compensación de algunas pérdidas a través de la negociación lingüística y cultural (Eco, 2003). En muchas obras presentadas, en particular de Quevedo, emerge el *fil rouge* de la ironía, a veces relacionado con el código de la risa (Rey, 2006; Gargano, 2016): es así como se reflexiona sobre la modalidad de devolver la palabra de la fuente a distancia de cuatro siglos, y en otra lengua y cultura, con la intención de dar un efecto parecido (o casi) al metatexto.

En este itinerario sobresale la figura del traductor de textos españoles del Siglo de Oro, cuyo papel llega a tener cierto reconocimiento y consideración solo en los últimos años (Buffagni, Garzelli, Zanotti, 2011), y cuyo trabajo resulta imprescindible para poder sintonizarse en el pensamiento del autor, acompañando al receptor nuevo en un recorrido de desciframiento de la doctrina de la dificultad, que marca el imaginario barroco.

En conclusión, podemos afirmar que en este volumen la traducción llega a ser cifra interpretativa por excelencia; tratase, en otros términos, de un aporte crítico relevante acerca de textos literarios de gran atractivo y complejidad. Por otro lado, cabe recordar que la traducción al italiano ofrece a un amplio público de italófonos, no hispanistas, la oportunidad de conocer autores extraordinarios, que, de otro modo, serían casi completamente ignorados.

Antes de despedirme, quisiera dar las gracias a mi maestro Alessandro Martinengo, a Ignacio Arellano, director del GRISO, y a mis lectoras María Eugenia Granata y Nora Elsa Valenti. Sin su generosa colaboración y amistad este libro no hubiera visto la luz.

Beatrice Garzelli
Siena, diciembre de 2017

PARTE PRIMERA

LA TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA
EN LA OBRA QUEVEDIANA

IL RITRATTO NEL RITRATTO:
METAPITTURE BURLESCHE NELLA
GALLERIA DI QUEVEDO

L'interesse quevediano per il mondo delle arti figurative si misura nella sua poesia anche in rapporto al frequente ricorso al motivo del ritratto, presentato dalle più diverse sfaccettature ed espressione di un'ampia gamma di modelli e soggetti, che contribuiscono a creare un'affollata galleria di personaggi. L'inclinazione di don Francisco verso la pittura è da mettere in primo luogo in relazione con la sua passione per il collezionismo di quadri¹, resa nota anche dalle pagine del suo testamento², a cui si aggiungono i timidi e poco conosciuti suoi tentativi pittorici, che pare non ebbero alcun seguito. Un suo nemico, probabilmente Góngora, volle prendersi gioco dei goffi virtuosismi artistici del collega, lanciando strali velenosi:

¿Quién se podrá poner contigo en quintas,
después que de pintar, Quevedo, tratas?
Tú escribiendo ni atas, ni desatas,
y así haces lo mismo cuando pintas.

¹ Una predilezione per il collezionismo rivelata, fra l'altro, dal sonetto BL, 602, nel quale l'autore rivolge un'invettiva contro il pittore Cajés. L'epigrafe di González de Salas («A la ballena y a Jonás, muy mal pintados, que se compraron caros y se vendieron baratos») ci informa dell'acquisto di un quadro del menzionato artista da parte di Quevedo, qui nei panni di uno scontento collezionista. Tutti i riferimenti alla poesia di Quevedo sono tratti dall'edizione che segue: Quevedo, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua = [BL].

² Da alcuni frammenti del documento, pubblicati da Jauralde Pou (Pou, 1998, pp. 855-858), si desume l'importanza che Quevedo, ormai prossimo alla morte, attribuiva agli oggetti d'arte ed ai quadri in suo possesso: ci sorprende, in questo caso, che sia molto più scarso il riferimento ai libri della sua preziosa biblioteca.

Poesía y pintura son distintas,
y ambas cosas en ti son poco gratas,
pidiendo tuertos ojos, cojas patas,
sátiras varias y diversas tintas.

Imita al mismo Ovidio, al mismo Apeles;
tu pintura será cual tu poesía:
bajos los versos, tristes los colores.

Veremos en tus tablas y papeles
ser igual el poder y la osadía
de los malos poetas y pintores³.

Dato il gran numero di ritratti che la poesia di Quevedo offre al lettore e l'ambiguità stessa di una parola con cui modernamente designiamo qualsiasi opera, visiva o letteraria, che riproduca l'aspetto di una data persona, è forse necessaria una breve premessa terminologica che possa illuminare il valore polisemico di «ritratto». La definizione del *Tesoro de la Lengua Castellana* di Covarrubias ci fornisce degli spunti interessanti, perché perfettamente calati nel periodo storico di cui ci occupiamo:

La figura contrahecha de alguna persona principal y de cuenta, cuya efigie y semejanza es justo quede por memoria a los siglos venideros. Esto se hacía con más perpetuidad en las estatuas de metal y piedra, por las cuales y por los reversos de las monedas, tenemos hoy día noticia de las efigies de muchos príncipes y personas señaladas⁴.

I due concetti fondamentali che emergono sono, da un lato, la capacità del ritratto non tanto letterario, quanto visivo, di prolungare la memoria del personaggio rappresentato, dall'altro, il fatto che quest'ultimo appartenga al rango delle «personas señaladas».

³ Góngora, *Sonetos*, pp. 657-658. (Modernizzo la grafia e al v. 1 introduco il punto interrogativo di apertura). Orozco Díaz commenta a tal proposito: «Y, por otra parte, encontramos al poeta que se ensaya en el arte de la pintura, como Quevedo, de cuyos intentos pictóricos se burlaba Góngora, y sobre todo Lope, que como pintor de oficio hasta tuvo su estudio para practicarla» (Orozco Díaz, 1989, p. 40). L'informazione è riportata anche da José María Balcels nel suo commento della *silva* «Al pincel»: «don Francisco gozó del arte pictórico hasta el punto de ejercitarse repetidamente en él» (Quevedo, *Antología Poética*, ed. José María Balcels, p. 64).

⁴ Covarrubias Orozco, 1994, s. v. = [Cov.].

L'interesse sull'argomento era assai vivace nel *Siglo de Oro*, soprattutto se teniamo conto che molti esponenti della cultura presero parte ad una serie di *pleitos* in favore della pittura, indirizzati alla difesa del valore di questa disciplina, da annoverare tra le arti liberali, e polemici verso l'obbligo imposto ai pittori di pagare la cosiddetta *alcabala*⁵.

Passiamo allora in rassegna, partendo un po' più da lontano, alcune tra le opinioni di quei trattatisti-artefici —ragguardevole esempio del connubio scrittura-arti figurative— che rappresentarono dei punti di riferimento per molti autori spagnoli barocchi e poterono influenzare lo stesso Quevedo⁶.

Ricordiamo in primo luogo il merito che nel Cinquecento Giorgio Vasari e Francisco de Hollanda, quest'ultimo artista amico di Michelangelo, riconoscono al ritratto: il primo ne decreta l'importanza a partire dall'impostazione data alle sue celebri *Vite*⁷; il secondo gli dedica un intero dialogo («Del sacar por el natural»)⁸, specificamente legato allo studio ed alla definizione della «dotrina del retratar». Tuttavia, pur conferendo immenso valore a questo strumento d'arte, Hollanda manifesta la convinzione, più tardi riproposta da Vicencio Carducho, ed evidente nella definizione di ritratto data da Covarrubias, che «solamente los claros Príncipes y Reyes o Emperadores merecen ser pintados»⁹. In palese contrasto con la posizione di Carducho, rafforzata dall'opinione ancora più estrema dell'artista fiorentino, secondo cui «los grandes y eminentes Pintores no fueron retratadores»¹⁰, appare l'ideologia del contemporaneo Francisco Pacheco (celebre per la parentela acquisita con il pittore Velázquez e per essere stato suo illuminato maestro), il cui pensiero, no-

⁵ Il termine indica un tipo specifico di tassa applicabile ai contratti di compravendita. Sulla dibattuta questione giuridico-culturale si faccia riferimento a Butrón, 1626 e Carducho, 1865, pp. 369 e ss.

⁶ Si legga, a tal proposito, l'articolo di Paul Aström in cui si dimostra che una delle copie a stampa di «De veri precetti della pittura» (1587), opera del pittore e trattatista faentino Giambattista Armenini, era stata acquisita nella biblioteca quevediana. Si tratta di un raro esemplare della *princeps*, conservato al Museo di Belle Arti di Budapest, che mostra sotto il titolo della pagina di apertura, la firma ben visibile di don Francisco de Quevedo y Villegas (Aström, 1959, pp. 34-38).

⁷ Vasari, *Le vite de' piu eccellenti Pittori, Scultori e Architettori* (1568, II vols).

⁸ Il dialogo è contenuto in *Da pintura antigua*, del 1548. La versione castigliana, realizzata dal pittore Manuel Denis, risale al 1563. L'edizione moderna che utilizziamo è: Hollanda, *De la pintura antigua*, ed. Elías Tormo, 1921, 1, p. 253.

⁹ Hollanda, *Del sacar por el natural*, 1, p. 255.

¹⁰ Carducho, *Diálogos de la pintura*, IV, p. 127.

nostante una componente tradizionalista espressa in alcuni suoi quadri, si mostra in effetti estremamente aperto alle potenzialità espressive del ritratto in tutte le sue sfaccettature, sia grafiche sia letterarie, grazie alla contemplazione di una gamma infinita di soggetti¹¹.

È su questa strada che si indirizzano le scelte letterario-iconografiche di Quevedo che, in linea con la direzione seguita pochi anni dopo, in campo pittorico, da Diego Velázquez, e contro quei teorizzatori del suo tempo che riservavano questa modalità espressiva ai soli personaggi di spicco ed autorità, coltiva accanto a ritratti di personaggi illustri elogiati con stile iperbolico, 'pitture' e caricature di sconosciuti plebei. In molte zone della sua poesia, come in diverse opere in prosa, prime fra tutti il *Buscón*, i *Sueños*, *La Hora de todos*, assistiamo alla compenetrazione tra elementi letterari e visivi del ritratto¹² ed al netto rifiuto del principio secondo cui questa tecnica stia al servizio dei soli personaggi degni di nota. È così che nel campo specifico dell'espressione satirica, seguendo l'innovazione narrativa dell'anonimo autore del *Lazarillo*, Quevedo rompe con il canone dell'autorità del soggetto, lasciando spazio a modelli privi di rango e di fama: il ritratto diviene allora per l'autore lo strumento per eccellenza della sua satira pungente¹³, mezzo appropriato per denunciare in modo dissacratorio alcune categorie di personaggi, per la verità non sempre di basso grado sociale, e momento per comunicare al lettore la sua volontà di deformazione 'esperpentica' *ante litteram*¹⁴.

¹¹ Così come Carducho, anche Francisco Pacheco rientra a pieno titolo nel paradigma del pittore-letterato. Tra le sue opere la più rinomata è proprio il *Libro de descripción de verdaderos retratos*, nella quale l'intento di redigere una concisa biografia degli spagnoli più illustri del suo tempo si associa al desiderio di rappresentare, attraverso un geniale ritratto grafico, le fattezze fisiche di quei protagonisti. Tra di essi, il n. 48, è molto probabilmente il ritratto di Francisco de Quevedo: purtroppo esso risulta carente di elogio scritto, presente in altri casi (Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ed. Pedro Manuel Piñero Rogelio, 1985, p. 345). Quevedo ricorda Pacheco in un frammento della *silva* «Al pincel», nel quale elogia proprio la tecnica impiegata dall'artista nel *Libro de retratos*: «Pacheco, con el lápiz ingenioso, / guarda aquellos borrones, / que honraron las naciones, / sin que la semejanza / a los colores deba su alabanza, / que del carbón y plomo parecida / reciben semejanza y alma y vida» (BL, 205, versione D).

¹² Sull'argomento si può far ricorso a Orozco Díaz, 1982, pp. 417-454.

¹³ Il tema è trattato con dovizia di riferimenti testuali da Iffland, 1978.

¹⁴ L'«esperpento», divenuto vero e proprio genere letterario agli inizi del Novecento con Ramón del Valle Inclán, aveva — detta dello stesso drammaturgo — in Quevedo per

Aggiungiamo che nel *Siglo de Oro* il ritratto è paragonabile ad un sistema di segni, un linguaggio intelligibile superficialmente anche dalla massa, la cui decodifica a livello più profondo, tuttavia, permette agli iniziati di aggiungervi il significato di cui sono portatori alcuni oggetti-simbolo, che sogliono corredare la rappresentazione di base. Lo si può affermare pure dell'opera di Quevedo, in cui un piccolo dettaglio, un colore, un accessorio forniscono al destinatario indizi di lettura per conoscere l'età del soggetto, la classe di appartenenza, la condizione economica, l'atteggiamento, nello scrittore, di elogio o di satira¹⁵.

L'operazione 'pittorica' compiuta da don Francisco appare assai complessa e sfaccettata, dal momento che le numerose modalità di esecuzione tecnica gli danno l'opportunità di esprimersi attraverso esperienze multiformi, coincidenti e contraddittorie: il ritratto può allora valere come esaltazione dell'individualità regia, come mezzo per conservare la memoria di un personaggio illustre e prolungarne la fama dopo la morte (si faccia riferimento, in particolare alle muse *Clío* e *Melpómene* del *Parnaso Español*, 1648), in molti casi diviene espediente letterario per creare una tipologia, sovente in negativo, in altri si trasfigura in vera e propria essenza vitale, sulla linea del *topos* del *living portrait*¹⁶, di antica

il campo letterario, ed in Goya per quello pittorico, i due più autentici precursori (si confronti, a tal proposito, l'intervista rilasciata da Valle Inclán a Gregorio Martínez Sierra e riportata, attraverso alcuni frammenti, da Carrilla, 1986, p. 23). Sulle peculiarità della tecnica esperpentica, applicabile a molti ritratti satirici quevediani, sono gli stessi personaggi di *Luces de Bohemia* (1920) a parlare: «El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato [...]. Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada [...]. Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas» (Valle Inclán, *Luces de Bohemia*, pp. 168-169).

¹⁵ Per dare un esempio, scegliamo il sonetto 215 («A un retrato de don Pedro Girón, Duque de Osuna, que hizo Guido Boloñés, armado y grabadas de oro las armas»), nel quale l'immagine di Osuna, amico e protettore di Quevedo, viene dotata dal poeta, quasi in competizione con il ritrattista, del cromatismo e degli attributi descrittivi già tradotti iconograficamente da Guido Reni, al momento della realizzazione del quadro. Fin dall'epigrafe si desume l'atteggiamento di encomio dello scrittore ed il riferimento alle qualità di valoroso combattente per la corona, possedute dal duca.

¹⁶ Il topico del ritratto che prende vita, che si lega all'immagine del «pincel, competidor valiente de la Naturaleza», protagonista della *silva* «Al pincel» (BL, 205), è in particolare modo impiegato dal nostro autore in una serie di sonetti eroico-celebrativi appartenenti, secondo l'originaria partizione del *Parnaso*, alla musa *Clío* (BL, 211, 212, 215, 220); è inoltre diffuso in altre importanti sezioni, da quella religiosa (BL, 199), a

memoria; può infine trasformarsi in autoritratto, strumento di finzione autobiografica per la scoperta delle varietà del mondo.

Ma veniamo al sottogenere del ritratto letterario satirico, che occupa nella produzione in verso quevediana un posto di assoluto rilievo. Data la vastità di questo ambito ed i numerosi studi su di essa compiuti e avviati, limitiamo ulteriormente la scelta a quei ritratti satirici, che oltre a svelare il connubio tra parola ed immagine, popolano un piccolo *corpus* di testi poetici (BL, 630, 631, 632, 633, 634) —ancora poco studiato nella sua unità e coesione— in cui l'autore inscena un doppio ritratto, uno poetico ed uno realmente pittorico, quest'ultimo inteso come una sorta di metaritratto con funzione burlesca.

Questi componimenti riflettono in pieno, e dall'ironica prospettiva del poeta, la moda imperante del ritratto, che arrivò a trasformarsi, come accennato, in una costante del costume, anche presso i gradini più umili della gerarchia sociale¹⁷. Ci accorgiamo subito che i soggetti sono ben assortiti: da un lato Quevedo ritrae alcuni rappresentanti di una professione: dal fornitore d'olio (630) al pasticciere (631), all'oste (634), dall'altro, e comunque non in contrapposizione, presenta due figure più genericamente delineate, un vecchio dai capelli tinti con velleità giovanili (632) ed una dama dalle dubbie origini (633), pezzi forti, questi ultimi, del suo repertorio satirico-burlesco. Una volta messi in campo i personaggi e crea una piccola galleria di 'pitture', la volontà dell'autore appare quella di deriderne con cinismo i tentativi, veri o presunti¹⁸, di farsi immortalare per tramandare ai posteri un'immagine falsa di sé.

In quanto alla tecnica compositiva del primo ritratto, quello tracciato dalla penna dello scrittore, si nota che Quevedo realizza la gamma di

quella amorosa (BL, 364, 507), oltre che, come vedremo, in quella satirica. Per ampliare il tema da una prospettiva storica si possono leggere: Bettini, 1992; Ferrari, 1998.

¹⁷ «[...] el hecho [...] de gustar de retratarse, debió de partir de actitudes estéticas intelectualistas y de minorías sociales selectas de nobles y alta burguesía hasta hacerse moda, y como toda moda ir descendiendo e imponiéndose, por seguir a la clase dominante, hasta invadir sectores sociales más modestos [...]. Se creó una actitud psicológica que se recreaba en la contemplación de sí mismo viéndose personaje del cuadro. A la misma razón se debe la importancia del autorretrato en el Barroco, y de la biografía y autobiografía en Literatura» (Orozco Díaz, 1977, p. 24 e p. 180).

¹⁸ A proposito della poesia 630, dedicata ad un *pastelero*, Fernando Gómez Redondo sostiene che «el poema finge la descripción de un retrato» (Quevedo, *Obra poética (Antología comentada)*, p. 171): in questa sede non ci interessa dimostrare se il ritratto pittorico sia reale o inventato, quanto al contrario sottolineare la trovata ingegnosa di tratteggiare un metaritratto costituito di elementi a contrasto.

soggetti utilizzando un procedimento simile a quello della poesia seria: in particolare, il tratteggio della figura parte dalle sue prerogative fisiche, per arrivare a definirne, più o meno dettagliatamente, gli elementi del carattere. La differenza sta nei risultati: il processo di degradazione qui impiegato per raffigurare, sia gli aspetti fisici sia quelli morali, si contrappone, nei componimenti seri, a quello di incondizionata celebrazione, anche se in alcuni momenti dettata dalla circostanza.

Nella serie si registrano poi due costanti di contenuto che contrappongono le immagini in questione a quelle della poesia seria: del pittore del secondo ritratto non si rivela mai il nome o l'identità, come rimangono pressoché anonimi i personaggi immortalati, modelli tipologici senza vita propria. Nei ritratti pittorici o scultorei della poesia eroica Quevedo menziona, al contrario, artisti del calibro di Tiziano, Giambologna, Pietro Tacca, Guido Reni, Pedro Díaz Morante¹⁹, i cui corrispettivi modelli rispondono ai nomi di sovrani o importanti favoriti: da Filippo III a Filippo IV, fino al duca di Osuna.

Tornando al nostro *corpus*, notevoli sono i punti di contatto tra i versi di apertura e quelli finali: nell'*incipit* Quevedo utilizza in successione, e contrariamente a molte altre poesie di natura burlesca, un serie di deitici improntati alla visualità²⁰ (630: «Este que, cejjunto y barbinegro», v. 1; 631: «Éste, cuya caraza mesurada», v. 1; 632: «Este que veis leonado de cabeza», v. 1; 633: «Esta que está debajo de cortina», v. 1; 634: «Este que veis hinchado como cuero», v. 1) che richiamano in modo diretto l'attenzione del destinatario, come se questi vedesse già conclusi ed appesi alla parete i ritratti. Nei versi conclusivi si allude, invece, attraverso una gamma variegata di sentenze acute e concentrate, alla falsità delle immagini deputate ai pittori, giocando sul tema dell'illusorietà dell'apparenza. Vediamo più in dettaglio alcuni di questi parallelismi strutturali.

¹⁹ I componimenti in questione sono i seguenti: 205, intitolato «Al pincel», in cui, tra i tanti pittori, si menziona Tiziano ed il suo ritratto della sultana Rosa Solimana; 211 e 212, dedicati alla statua equestre di Filippo III, iniziata da Giambologna e portata a termine da Pietro Tacca; 215, intitolato al dipinto del duca di Osuna in armi, realizzato da Guido Reni; 220, sul ritratto di Filippo IV, effettuato con un solo tratto di penna dal calligrafo Pedro Díaz Morante.

²⁰ Si aggiungano altri indizi linguistici spaziali disseminati nei testi poetici, in particolare nei numeri 631 («aunque lo veis *aquí* tan limpio y lucio / ved lo que el rostro engaña», vv. 18-19), 633 («Y esto que veis pintado *aquí*», v. 58) e 634 («Retatöse con calza y gorra [...] / [...] / y mandöse colgar en *esta sala*», vv. 29-31). Sul tema si può far riferimento ad Arellano, 1984, pp. 251-252.

Nel numero 630 si parte dall'abituale elencazione delle caratteristiche fisiognomiche del protagonista, tratteggiate con ironia dalla tavolozza del poeta, tutta improntata su toni scuri («cejijunto y barbinegro, / cornudo de mostachos, / lóbrego de color y anohecido»), per arrivare a toccare alcuni *topoi* della satira quevediana, che culminano nella rappresentazione del matrimonio come tomba dell'amore e della vita. Nell'ultima strofa compare il secondo ritratto: la forza e la baldanza, con cui l'«obligado del aceite» è intenzionato a presentarsi ai posteri, si capovolgono completamente nell'interpretazione di Quevedo, che si prende gioco del travestimento da Achille armato voluto dall'interessato, mascherata che male si accompagna con la sua magrezza e fragilità emotiva:

Mandose retratar hecho un Aquiles,
 trocando en las manoplas los candiles.
 Y como es flaco, fue pintarle yerro,
 pues en él retrataron un cencerro;
 y es pintura muy propia y verdadera:
 güeso de dentro y hierro por defuera²¹.

Lo stesso schema, con qualche piccola variante nei versi conclusivi, si ripete in altre tre poesie della serie, dedicate ad altri 'professionisti' del mestiere, rispettivamente un pasticcere, un anziano 'tinto' ed un'oste.

Nel numero 631, il cui testo è tutto improntato alla caricatura del *pastelero*, si gioca sulla repulsione che alcuni tratti fisici del personaggio suscitano nel lettore, che, dato il linguaggio diretto e pittoresco, ha nuovamente la sensazione di avere il ritratto di fronte agli occhi. Con ancora maggior cattiveria la satira del poeta si sposta poi sull'attività del protagonista, che vive e lavora nella sporczia e con la più macabra promiscuità di ingredienti: «que en su tiempo no hubo perro muerto, / rocines, monas, gatos, moscas, pieles, / que no hallasen posada en sus pasteles»²². Al momento di concludere il quadro letterario si fa riferimento

²¹ BL, 630, II, p. 105, vv. 19-24.

²² BL, 631, II, p. 106, vv. 10-12. L'abitudine di mutilare i corpi dei condannati a morte e di esporli all'entrata delle città, come monito per i viandanti, unita a conseguenti episodi di cannibalismo, è descritta da Quevedo in un passo del *Buscón*, nel quale lo zio di Pablos, boia di professione, allude all'usanza dei pasticceri di riempire con le carni dei morti i loro dolci: «Hícele cuartos y dile por sepultura los caminos. ¡Dios sabe lo que a mí me pesa de verle en ellos haciendo mesa franca a los grajos! Pero yo entiendo que los pasteleros de la tierra nos consolarán acomodándole en los de a cuatro» (Quevedo, *El Buscón*, I, 7, p. 132). La burla macabra de «los de a cuatro», sfogliatine

al desiderio dell'ignoto pasticcere di farsi immortalare in un dipinto; in questo caso lo scrittore mette in guardia l'osservatore dagli inganni di un'immagine che potrebbe non rispecchiare la realtà:

Mandose retratar: ved con cuidado
 lo que va de lo vivo a lo pintado²³.

Nella poesia successiva il bersaglio è un vecchio «negro de barba y rojo de mostachos», che usa la tintura illudendosi di apparire più giovane e prestante agli occhi degli altri. È un altro topico della produzione satirica quevediana che qui l'autore arricchisce con l'introduzione di una parodia delle qualità morali del soggetto. In questo ritratto Quevedo lascia più spazio alle caratteristiche comportamentali, esempio di degradazione a tutti i livelli («Avariento y logrero, / borracho y maldiciente, / enemigo de Dios y de la gente, / amigo solamente del dinero»²⁴): sono tratti che confermano ulteriormente il disprezzo della fisicità dell'anziano. Nell'ultima parte compare di nuovo il secondo ritratto, quello che il fatuo protagonista, in accordo con i dettami della moda del tempo, ha voluto commissionare: esso è così veritiero da sembrare più vivo del modello, tuttavia è un *living portrait* in negativo, perché la Natura non lo approva, deridendone le fattezze. Ne deriva un falso dipinto, come falsi e tendenziosi sono i propositi del *viejo teñido*:

Retratose, y ha sido
 el retrato tan vivo y parecido,
 que, por última hazaña,
 hasta pintado, a quien le mira engaña²⁵.

Il contesto non cambia nel componimento successivo, che si concentra su un'immagine satirica al femminile, quella di una dama licenziosa ed ammaliatrice, in realtà figlia di un conciatore e di una zingara. Proprio alla fine della poesia al ritratto letterario, steso a tinte picaresche

ripiene di carne di pessima qualità, pagate solamente «cuatro cuartos o maravedís», viene ripresa nel romanzo alcune pagine dopo: «parecieron en la mesa cinco pasteles de a cuatro, y tomando un hisopo, después de haber quitado los hojaldres, dijeron un responso todos con su requiem aeternam, por el ánima del defunto cuyas eran aquellas carnes» (Quevedo, *El Buscón*, II, 4, p. 165).

²³ BL, 631, II, p. 106, vv. 25-26.

²⁴ BL, 632, II, p. 107, vv. 17-20.

²⁵ BL, 632, II, p. 107, vv. 25-28.

attraverso una cronistoria delle dubbiose origini della donna, si aggiunge il riferimento ad un artista, rigorosamente anonimo, che ne dipinge un ritratto posticcio: «Y esto que veis pintado aquí y postizo, / se lo hizo un pintor que se lo hizo»²⁶.

Non meno interessante e ricco di spunti, a proposito dello sdoppiamento delle figure, è infine il componimento dedicato ad un «tabernero», oste dall'aspetto ripugnante e dal viscerale attaccamento al denaro, denominatore ricorrente di questo *corpus*. Sulla medesima linea delle poesie ricordate, anche questa si apre con il ritratto letterario che parte dalla fissazione dell'aspetto fisico del soggetto per arrivare a delinearne, qui con dovizia di particolari, le prerogative morali, esagerate iperbolicamente in negativo:

Este que veis hinchado como cuero,
descansando la mano en un bufete,
tan crespo de copete,
siendo indigno botero,
hizo en Granada de vestir al vino,
y fue su ejecutoria
salvaconducto de cualquier cochino²⁷.

L'ultima parte del componimento Quevedo la riserva nello specifico ancora all'effigie dipinta, anche se in questo caso emergeva fin dall'*incipit* l'impostazione pittorica del ritratto, dovuta all'atteggiamento plastico della mano dell'oste sulla scrivania (v. 2, «descansando la mano en un bufete»). Nei versi conclusivi, come in una sorta di climax ascendente, mancante nelle altre poesie della serie, il poeta si diverte a fornire al destinatario indizi più consistenti sulla collocazione del quadro, arrivando così a menzionare la sala in cui è stato appeso e facendo finta che il lettore la osservi:

Retratose con calza y gorra y bota,
reventando de gala,
y mandose colgar en esta sala,
siendo alhaja debida a la picota²⁸.

²⁶ BL, 633, II, p. 108, vv. 58-59.

²⁷ BL, 634, II, p. 109, vv. 1-7.

²⁸ BL, 634, II, p. 109, vv. 29-32.

Si può concludere dicendo che l'originalità di questo gruppo di componimenti, 'contenitori' di ritratti nei ritratti, nasce dallo stridente contrasto tra l'immagine letteraria creata da Quevedo, di un realismo crudele che tende al grottesco, e quella che il committente vorrebbe che il pittore lasciasse sulla tela, iperbolica espressione di virtù straordinarie, nei fatti, illusorie ed ingannevoli. Il ritratto dipinto appare quindi come frutto adulterato che non risponde ai canoni della perfetta imitazione della natura: il poeta sembra allora sostituirsi all'artefice, rimarcando la falsità dell'apparenza e rivendicando le proprie capacità di scelta e di giudizio estetico.

BIEN CON ARGUCIA RARAY GENEROSA:
PEDRO DÍAZ MORANTE VISTO DA QUEVEDO

Da un gruppo di poesie di Francisco de Quevedo emerge una predilezione per l'arte figurativa che ci riporta alla memoria la celebre sentenza oraziana *ut pictura poesis*: in special modo dal sonetto 220 dell'edizione di José Manuel Blecua²⁹, appartenente alla sezione *Elogios, Epitafios, Túmulos*, sezione in cui si scoprono evidenti legami tra mondo letterario ed artistico. Statue, monumenti, ritratti, iscrizioni diventano un mezzo poetico per rappresentare la grandezza di alcune figure storiche, accompagnata dall'ammirazione, in certi casi forse di circostanza, che don Francisco esprime con la sua penna ingegnosa.

La statua di bronzo scolpita da Giambologna e da Pietro Tacca, raffigurante il re Filippo III (211, 212), il ritratto del Duca di Osuna dipinto da Guido Reni (215), la statua di Leone Leoni che ritrae Carlo V (214)³⁰, così come il disegno di Filippo IV a cavallo realizzato da Pedro Morante, nel sonetto 220, sono esempi di come la pittura, la scultura, il disegno esercitino il loro fascino sulla parola scritta del poeta. Pare, in questi casi, che la letteratura sconfini nell'arte figurativa, creando un prodotto ricco e complesso³¹.

²⁹ Quevedo, *Obra Poética*, ed. José Manuel Blecua, 1969, I, p. 423 = [BL].

³⁰ BL, I, 211, p. 417; 212, pp. 417-418; 215, p. 419; 214, pp. 418-419. Poco spazio è in genere riservato dai critici a questa sezione. Quando si procede a suddividere in filoni tematici l'opera poetica di Quevedo è frequente la tripartizione poesia «amorosa», «morale», «satirica» (cfr. per esempio *Poesía selecta*, ed. L. Schwartz e I. Arellano, 1989, p. 64), che però non pare adatta a definire in modo esaustivo questo gruppo di componimenti. Sulla statua di Filippo III, celebrata nei sonetti 211 e 212 e ricordata da Carducho nei suoi *Diálogos de la pintura* (Carducho, 1865, p. 48), si può leggere Simini, 1997, pp. 33-38.

³¹ A proposito delle analogie tra pittura e poesia nel *Siglo de Oro* si confrontino: Egido, 1990, pp. 164-197 e Andreu Celma, 1998, pp. 53-90. Assai interessante è l'opinione espressa da Lope de Vega nel *Memorial informatorio por los pintores*, riprodotto in appendice ai *Diálogos de la pintura* di Carducho (1865, p. 374), in cui la difesa della

Le arti plastiche, come quelle letterarie, diventano inoltre, e sempre in parallelo, strumento attivo di persuasione. Franzsepp Würtenberger osserva che in epoca manierista «la teoría artística consideraba que la poesía y la pintura participaban en la misma lucha» e che «el verdadero *connoisseur* quería leer el contenido de una pintura como si fuese el contenido de un libro»³²; mentre Marc Fumaroli³³ sostiene che la fantasia barocca stimola una fervida emulazione tra letterati e pittori, trasformando i frontespizi dei libri in palazzi, gallerie, giardini³⁴.

Ma anche la parola scritta, oggi presentata come l'avversaria sconfitta *a priori* dalle immagini, possiede un ruolo vincente nel Seicento: ne sono esempio quelle opere in cui l'incisione e il testo stampato, le illustrazioni e le lettere fraternizzano, così come quei libri che esprimono, con l'eloquenza del discorso, il silenzio e la bellezza dell'arte.

L'elogio iperbolico del ritratto del re realizzato dal calligrafo Moran-te, da cui prende avvio il sonetto 220, può inserirsi in un sottogenere di carattere circostanziale che Quevedo coltiva³⁵. Questo *corpus* esprime, più di ogni altro, la necessità di stabilire chiari e sempre vigenti legami tra politica e letteratura, poesia e società. Un fenomeno di committenza meno diretta, rispetto al mondo dell'arte, ma che è ugualmente sintomatico dell'aspirazione di Quevedo, cresciuto in ambiti cortigiani, a conquistarsi la stima dei sovrani.

Fin dall'inizio egli assumerà la duplice veste del letterato amatore d'arte e del politico, anche a costo di mostrarsi spregiudicato e di gua-

pittura come arte liberale —di fronte a detrattori che avevano citato in giudizio, sotto vari pretesti, alcuni pittori— si incentra sull'importanza che essa assume in rapporto alla letteratura: «que una misma licencia tienen la Pintura y la Poesía, y entrambos sujetos pueden dar materia al Arte sin agraviar la forma». Ricordiamo inoltre che il principio emulativo tra arte e poesia era già vivo nel XVI secolo (Martinengo, 1984, pp. 319-328).

³² Würtenberger, 1964, p. 112.

³³ Fumaroli, 1995.

³⁴ La corrispondenza tra le arti è un *topos* che appare per esempio nel *Persiles*. Così ce lo presenta il narratore di primo grado Cervantes: «La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas y, cuando pintas, compones» (Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, III, xiv, p. 578). Per ampliare l'argomento si confrontino: Levisi, 1972, pp. 293-325 e Socrate, 1990, pp. 709-720.

³⁵ Sono appropriati, in questo senso, i commenti di Ettinghausen: «El propio Quevedo no habló nunca (por lo menos en estos términos) de su obra metafísica, neoestoica o circunstancial, y es posible que ni siquiera formase un concepto de tales apartados en su producción literaria. Somos nosotros quienes [...] nos vemos obligados a descuartizar el *corpus* antes de poder consumirlo» (Ettinghausen, 1995, p. 226).

dagnarsi dei nemici, arrivando a ripudiare, perché caduto in disgrazia, chi aveva precedentemente celebrato. Siamo dunque parlando di un sistema culturale, in cui l'artista e lo scrittore gravitano attorno ai centri politici, progettando direttamente le forme di rappresentazione dell'assolutismo regio³⁶. Con questo intento s'intreccia l'esigenza del poeta di esprimere la sua ammirazione per il calligrafo Morante³⁷. L'invenzione rivoluzionaria attribuita a costui dell'*enlace* o *trabado de las letras*³⁸ e la composizione di un voluminoso trattato di calligrafia³⁹ di certo appassionarono Quevedo, evidentemente suggestionato da quell'atmosfera di magia che circondava le creazioni del suo contemporaneo, capace non solo di usare un unico tratto di penna per complesse raffigurazioni, ma di disegnare contemporaneamente con *ambas manos*⁴⁰, rendendo quasi ridicola, al confronto, la tecnica usata da altri pittori.

³⁶ Secondo Careri «l'artista elabora le forme della rappresentazione del potere, offrendo alla società e allo stesso Signore, le mille immagini capaci di dargli quell'apparenza sensibile e sensata che gli serve da fondamento. Immagini che radicano il Principe in una tradizione dinastica, cittadina o nazionale, che testimoniano della sua fede religiosa o della sua stessa sacralità, che esplicitano la sua funzione di protezione pubblica, o che ostentano il suo volto minaccioso.» (Careri, 1991, p. 339). Rosa López Torrijos ricorda a tal proposito la passione di Filippo IV per l'arte ed in particolare per la pittura: «Felipe IV es conocido fundamentalmente como protector y amigo de Velázquez [...] y también como ávido coleccionista de las fábulas de Ribera [...]. También se deben a su voluntad los grandes ciclos mitológicos del Buen Retiro [...]» (López Torrijos, 1985, p. 73).

³⁷ Per saperne di più sul personaggio si leggano Cotarelo y Mori, 1916, pp. 43 e ss., in cui, nella figura 26, si riproduce proprio il disegno di Filippo IV, firmato da Morante ma non datato; López Grigera, 1975, pp. 235-236; Egido, 1990, pp. 196-197.

³⁸ Si tratta del legame grafico tra una lettera e l'altra. La velocità della scrittura dipende proprio da questa tecnica di 'unione'; la difficoltà sta nel non alterare le figure, creando un disegno armonico. Era così che gli allievi di Morante imparavano a scrivere. Che il maestro fosse molto apprezzato all'epoca lo dimostrano gli scritti encomiastici, a lui dedicati, di Lope de Vega, Valdivielso, Pérez de Montalbán, contenuti nei *preliminares* del suo trattato sulla calligrafia. Ricordiamo in particolare l'elogio di Lope che, per celebrare Morante, usa, come Quevedo nel sonetto 220, l'aggettivo unico («Tercera parte del *Arte nueva de escribir*, que el maestro Pedro Diaz Morante ha compuesto [...] En Madrid. En la Imprenta Real, Año MDCXXIX», «De Lope Felix de Vega Carpio. Al Maestro Pedro Diaz Morante», p. s. n.).

³⁹ La *Nueva arte de escribir*, pubblicata in quattro parti (1616, 1624, 1629, 1631), è il compendio del sapere teorico e delle esperienze pratiche di Morante. Il libro è accompagnato dalle lastre di alcuni disegni dell'artista, tra cui la celebre incisione del suo autoritratto, inclusa nella *Segunda Parte*.

⁴⁰ Cotarelo y Mori, 1916, p. 58.

Per seguire il filo del testo riportiamo il sonetto che interessa, preceduto, nell'edizione di Blecua, dall'epigrafe seguente: «Al retrato del rey Nuestro Señor / hecho de rasgos y lazos, con pluma, / por Pedro Morante».

Bien con argucia rara y generosa
de rasgos, vence el único Morante
los pinceles de Apeles y Timante;
bien vuela así su pluma victoriosa.

Vive en imitación maravillosa,
grande Filipo, augusto tu semblante,
y, labirinto mudo, si elegante,
la tinta anima en semejanza hermosa.

Propriamente retratan tu belleza
lazos, pues que son lazos tus faciones
a Venus, como a Marte tu grandeza.

Tus ejércitos, naves y legiones
lazos son de tu inmensa fortaleza,
en que cierras los mares y naciones⁴¹.

Buendía⁴², oltre ad alludere all'eccellenza di Quevedo come sonettista, condivisa, nel suo secolo, con Lope e Góngora, sottolinea in generale la qualità intensamente barocca ed *efectista* di questo genere lirico, in cui la tensione argomentativa della prima parte si risolve nelle terzine conclusive. Diverso è il caso del 220, in cui lo scrittore riesce a creare un impianto più unitario, grazie all'apparente armonia fra il ruolo dei due personaggi protagonisti: il re Filippo IV e l'artista Pedro Díaz Morante. Tuttavia, dietro l'iperbolica celebrazione della figura del sovrano, si indovina un'appassionata predilezione per l'esecutore del ritratto⁴³.

Per quanto riguarda la collocazione cronologica della poesia, Blecua la data poco prima del 1631, poiché nella *Aprobación* scritta dal padre Paravicino alla Quarta Parte dell'*Arte de escribir* (1631) di Morante,

⁴¹ BL, I, 220, p. 423.

⁴² Buendía, 1988, II, *Verso*, p. 9 = [BN].

⁴³ Ricordiamo che Carducho include Quevedo tra i grandi personaggi del mondo barocco che, amando l'arte e in special modo la pittura, hanno voluto onorare i suoi *profesores* (Carducho, 1865, VIII, p. 360).

quegli assicura di averlo visto ritrarre sua Maestà a cavallo, con lancia e scudo e con un unico tratto di penna⁴⁴ (cfr. fig. 1).

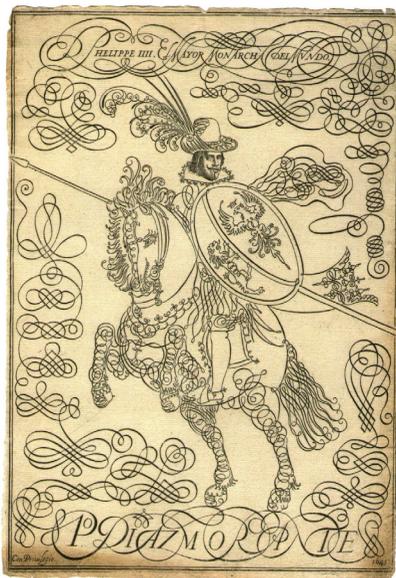


Fig. 1. P. Díaz Morante, *Ritratto di Filippo IV* (dopo 1631)

Vi sono però altre ipotesi che vanno prese in esame. Ci riferiamo soprattutto alle conclusioni di Roig Miranda⁴⁵ sui sonetti di Quevedo. Per il 220, la studiosa ipotizza una data di molto anteriore rispetto alle proposte avanzate dalla maggioranza dei critici⁴⁶; parla addirittura del 1613, periodo in cui, dopo una crisi di coscienza, don Francisco traccia un bilancio della sua vita giovanile e compie i primi passi verso una fase creativa più matura.

Sembra però poco plausibile che nel 1613 Morante abbia ritratto Filippo, allora bambino di otto anni e non ancora re. Ci pare inoltre che il pericolo di una forzatura cronologica (che si basa quasi esclusivamente

⁴⁴ BL, I, p. 423.

⁴⁵ Roig Miranda, 1989.

⁴⁶ Dal prospetto disegnato da Roig Miranda (1989, p. 352) emerge una coincidenza cronologica tra le posizioni di Crosby e Blecua (prima del 1631) e una vicinanza alla tesi di Astrana Marín (1632) che, tuttavia, non pare tener conto delle affermazioni di Paravicino sul ritratto equestre di Filippo IV.

su alcune costanti di stile) stia proprio nel fatto che Quevedo ha coltivato i temi poetici caratteristici dei suoi sonetti in tutte le epoche. Appare dunque un po' rischioso il tentativo di voler incanalare queste costanti in periodi di tempo prestabiliti. D'altra parte, il problema della cronologia della poesia quevediana continua ad essere una questione irrisolta⁴⁷ e pochi sono stati gli studi specifici che hanno affrontato l'argomento in modo così globale e diretto, come ha fatto Roig Miranda.

Spostandoci verso una prospettiva tematica, il sonetto 220 ci appare costituito da due nuclei semici, che si avvicendano e si intrecciano nello spazio breve del testo. Da un lato, le immagini e le espressioni che celebrano la figura di Pedro Díaz Morante; dall'altro, quelle che esaltano e acclamano il «grande Filippo».

Spesso la complessità del testo barocco risiede nella costruzione ossimorica e nella tensione fra i contrari, risolvendosi, in alcuni casi, in una sorta di *coincidentia oppositorum*, in cui i gruppi tematici di valore e disvalore possono essere rovesciati e procedere in entrambi i sensi di significazione.

Nel nostro sonetto i due principali nodi semantici non sono simbolo, l'uno della positività, l'altro della negatività; entrambi si inscrivono in un progetto encomiastico che costituisce l'intento di scrittura del poeta. Qui la contesa, tutta in positivo, si gioca tra la cifra simbolica del potente e quella dell'artista.

Non ci pare comunque che l'intento di circostanzialità si applichi, nell'opera, all'arte di Morante, cui lo scrittore tributa una genuina ammirazione, così com'è pronto a ricordare l'unicità del disegnatore anche in un'altra poesia⁴⁸.

Già l'epigrafe⁴⁹ riflette i due nuclei tematici attorno ai quali ruota il sonetto. In primo luogo, per questione di importanza e di gerarchia, la

⁴⁷ «[...] solo puede fecharse poco más de una tercera parte de la poesía de Quevedo, y la mayoría de las composiciones que editamos no tienen fecha asegurada» (Quevedo, *Poesía selecta*, ed. Lía Schwartz e Ignacio Arellano, 1989, p. 63).

⁴⁸ «El único Morante» (BL, 205, testo D, p. 404, che analizzo in particolare più oltre). A proposito dell'aggettivo *único*, appropriati al nostro fine sono i commenti esplicativi del *Diccionario de Autoridades*: «Significa también singular, raro, especial, o excelente en su línea [...]. Digo asimismo, que cuando algun Pintor quiere salir famoso en su arte, procura imitar los originales de los más únicos Pintores que sabe» (Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, 1963, III, p. 389)=[Aut]. Modernizzo la grafia.

⁴⁹ Con molta probabilità fu redatta dall'editore del *Parnaso Español* (1648), González de Salas (Quevedo, *Poesía Selecta*, p. 29).

figura del re; in seconda posizione Pedro Díaz Morante, che con segni e tratti di penna eccellenti dipinge il sovrano.

Ciò nonostante, quest'ordine non rispecchia l'architettura interna del testo, dal momento che lo scrittore esordisce dedicando la strofa di apertura interamente all'artista, quasi dimenticandosi di Filippo IV. Da una prima celebrazione di Morante, che con la sua «pluma victoriosa» riesce a battere in bravura il pennello di alcuni mostri sacri dell'arte antica, Apelle e Timante, Quevedo passa ad occuparsi del suo re, rivolgendosi direttamente a lui nelle tre strofe successive:

- v. 6 «grande Filipo, augusto tu semblante»;
- v. 9 «tu belleza»;
- v. 10 «tus faciones»;
- v. 12 «Tus ejércitos, naves y legiones»;
- v. 13 «tu inmensa fortaleza».

Leggendo con attenzione il testo, ci accorgiamo tuttavia che anche in queste tre strofe, caratterizzate dal dialogo diretto con il sovrano, affiorano evidenti segni di ammirazione verso il ritrattista. La seconda, infatti, presenta perlomeno tre versi su quattro consacrati al lavoro di Morante:

- v. 5 «Vive en imitación maravillosa»;
- v. 7 «labirinto mudo, si elegante»;
- v. 8 «la tinta anima en semejanza hermosa».

Nella strofa successiva, Filippo è in primo piano, non tanto come personaggio storico-politico, quanto come protagonista di un'opera d'arte che presuppone l'elogio per il maestro che l'ha realizzata. La grazia straordinaria del ritratto fa sì che Venere e Marte rimangano intrappolati nelle sue 'reti'⁵⁰: la prima, sedotta dalla bellezza di Filippo IV; il secondo, affascinato ed irretito dal suo valore. La terzina conclusiva sembra essere interamente dedicata al re; è espressione manifesta del bisogno

⁵⁰ Si può ipotizzare, a tal proposito, un'interpretazione del termine «lazos», ripetuto nella seconda parte del v. 10, che si riferisca al significato di 'reti', 'laccioli' (*Aut*, II, p. 372: «En sentido moral vale engaño, asechanza, tropiezo, ardid»), che ben si accorda con un topico frequente della poesia amorosa del tempo. Questa lettura va aggiunta, come spiego successivamente, ai due significati più evidenti nel sonetto: da un lato, *lazos* come segni della potenza del sovrano; dall'altro, come tratti disegnati dall'artista. L'abilità di Quevedo consiste nel riuscire a concentrare in una dilogia tre diversi livelli di significazione.

di ingraziarsi il monarca da parte di uno scrittore di corte intenzionato a riconoscere e ad esaltare l'universalità e l'assolutezza del suo potere:

Tus ejércitos, naves y legiones,
lazos son de tu inmensa fortaleza,
en que cierras los mares y naciones.

Ma la spia del persistere della stessa intenzionalità stilistica è «lazos»⁵¹, *leitmotiv* del sonetto, e parola che il poeta ancora sceglie per la sua ambiguità dilogica per riferirsi, non solo ai segni tangibili dell'immenso potere di Filippo («ejércitos, naves y legiones») ma anche ai tratti calligrafici del maestro Morante.

Si può dunque asserire che la competizione Filippo IV-Morante resta quasi del tutto in superficie, poiché nasconde un più sottile gioco di intrecci, una sorta di gara di ingegno tra Morante e Quevedo: l'artista ha avuto la capacità figurativa di rendere la grazia e la potenza assoluta del sovrano di Spagna; lo scrittore è riuscito, con qualità altrettanto eccellenti, a giocare con le potenzialità semantiche di metafore e acutezze, imitando le tecniche della rappresentazione grafica. Immagini e parole si fondono insieme per arricchire le potenzialità espressive del testo barocco⁵².

Analizzando con maggior dettaglio, non più le caratteristiche dei nuclei tematici della poesia, ma i lessemi chiave in cui si articola, ci accorgiamo ancora che l'apparente linearità del contenuto nasconde una cifra stilistica ricercata e meditata.

I giochi fonologici, come quelli grafici, hanno un ruolo importante nello spazio del testo⁵³: per esempio nei versi 2, 4 e 5, in cui ricorrono

⁵¹ In relazione alla sua valenza artistica, Covarrubias commenta così il termine: «Lazos se hazen por galantería en las letras o escritura, en iluminaciones, en pinturas y en otras muchas cosas». A proposito della menzionata tecnica della *iluminación* chiarisce: «[...] comúnmente entre los pintores vale aclarar las pinturas dibujadas en papel, pergamino o tabla con aguadas de colores, que se desatan en agua de goma o de otras, y suelen con ellas y con cierto oro molido de conchuelas, realzar las figuras de manera que las dejan lustrosas y resplandecientes» (Covarrubias, 1943, pp. 755 e 731)=[Cov.]. Modernizzo la grafia.

⁵² «El trabajo del escritor, como el del pintor, aunque procedían aparentemente de los esfuerzos de la mano, provenían [...] de la imaginación y eran hijos de un idéntico esfuerzo mental» (Egido, 1990, p. 167).

⁵³ Marchese sottolinea a tal proposito che la composizione grafica e acustica di una poesia offre al lettore il segnale più immediato sulla sua natura. Le parole si allineano in un certo modo stabilito dall'autore e si alternano allo spazio bianco: il che corrisponde,

le forme verbali «vence», «vuela» e «vive», che, oltre ad esprimere un crescendo semantico legato alle qualità quasi magiche dell'arte di Morante, sono caratterizzate dallo stesso fonema iniziale e dal medesimo numero di sillabe. Anche i rapporti semici fra i termini «pincales» e «pluma», «vence» e «victoriosa» sono rafforzati dall'eco fonologica.

L'anafora «Bien con argucia», «bien vuela», dei vv. 1 e 4, è poi fondamentale per evidenziare l'ammirazione di Quevedo, espressa in modo iperbolico proprio nella prima strofa, che, anche sul piano grafico ed acustico, dà il tono dell'intero sonetto. Le parole «naves», del verso 12 e «mares», del 14, possono d'altra parte mettersi in connessione l'una con l'altra da una prospettiva sia semantica che fonetica, così come, specularmente, «legiones» e «naciones».

Ancora più meditato è il percorso concettuale del testo. Nella prima strofa, sottolineiamo l'importanza della scelta della parola «argucia», assai ricercata⁵⁴. Ad essa si aggiungono gli aggettivi «rara» e «generosa» (v. 1) che dimostrano, soprattutto il primo, l'intento dell'autore di insistere sull'unicità di Díaz Morante. Le parole «rasgos»⁵⁵ (v. 2) e «lazos» (vv. 10 e 13) contribuiscono a rappresentare la tecnica del maestro, capace di ritrarre il re Filippo IV a cavallo, con lancia e scudo, senza mai staccare la penna dal foglio.

Aggiungiamo che la superiorità indiscussa dell'arte di Pedro Díaz Morante, specificamente sottolineata dalle espressioni «vence» e «pluma victoriosa», è sintetizzata nell'immagine iperbolica dell'«único Morante» (v. 2), definizione —di cui ho già parlato— che iscrive il personaggio in una sfera così alta cui non si eleva neanche il sovrano di Spagna, «grande» e «augusto» (v. 6), ma non unico ed irripetibile come il suo ritrattista. Ne concluderemo allora che la «pluma» di quest'ultimo, logicamente intesa come strumento di lavoro e piuma leggera per le

sul piano sonoro, ad un preciso ritmo di suoni e silenzi che si riflette inevitabilmente sui significati (Marchese, 1985, p. 89).

⁵⁴ A parte la definizione di «sutileza y primor» che il *Diccionario de Autoridades* dà di questo termine, ricordiamo che esso si riporta proprio all'esempio del sonetto 220 di Quevedo, segnalando la rarità dell'impiego di «argucia» (*Aut*, I, p. 388).

⁵⁵ Covarrubias definisce così il termine: «un trato de pluma que usan los escribanos por galantería o por codicia» (Cov., p. 896. Modernizzo la grafia.) Ancora più pertinente al nostro contesto è la spiegazione fornita dal *Diccionario de Autoridades*: «Línea formada con garbo y aire para el adorno de las letras en lo que se escribe. Úsase frecuentemente en las letras mayúsculas, y se suelen hacer figuras de hombres, pájaros, flores» (*Aut*, III, p. 492). Modernizzo la grafia.

acrobazie grafiche (v. 4)⁵⁶, è un'arma così forte da battere, non solo le opere della grande tradizione greca, ma la lancia e lo scudo del potere regio contemporaneo.

I paragoni con Timante e Apelle (v. 3), tra i più famosi pittori greci e, specialmente il secondo, simbolo dell'artista per eccellenza dell'antichità, sono ancora una volta sintomatici dell'entusiasmo di Quevedo. Tali riferimenti iperboliche costituiscono —come dirò dopo— un *topos* comune all'epoca, sfruttato in varie occasioni dallo stesso scrittore. Agli occhi di don Francisco Morante non è da meno di questi artisti: è l'«argucia» delle sue linee, eseguite senza neanche l'aiuto del colore, a renderlo meraviglioso imitatore della natura e artefice di vita: «Vive en imitación maravillosa, / grande Filipo, augusto tu semblante». Questo concetto è anche esposto nell'ultimo verso della strofa, in cui il verbo «animar» ricalca il tema del ritratto che sembra vivere⁵⁷.

L'inchiostro rivaleggia col modello creando un'immagine elegante, arricchita da linee ondulate e da elaborati intrecci calligrafici che il poeta paragona metaforicamente ad un labirinto, *mudo*, perchè espressione del silenzio eloquente dell'arte, ieratico piacere dell'occhio che concede al ritratto bellezza e valore incomparabile.

Gli ultimi tre versi del sonetto, consacrati alla potenza universale del sovrano di Spagna, mostrano —come già accennato— un'ingegnosa costruzione interna della strofa, in cui ad una serie di termini concreti relativi all'immensità dei domini di Filippo IV («ejércitos», «naves y legiones»; «mares y naciones») corrispondono, a livello connotativo, delle immagini grafiche rappresentanti la tecnica pittorica di Morante. Ho indicato il valore dilogico di «lazos», ma lo stesso si può dire per il termine «fortaleza» (ancora al verso 13), che esprime potenzialmente due possibilità di lettura: una metaforica, che riecheggia la forza e il potere del «grande Filipo», una più letterale, ma meno immediata, che ci rimanda alla grafica geometrica di un castello fortificato.

⁵⁶ «el ornamento de que la naturaleza vistió el ave [...]. Con la que escribimos» (Cov, p. 874). Modernizzo la grafia.

⁵⁷ *Animar*: «Metafóricamente se dice de las cosas inanimadas, naturales y artificiales, a quienes la naturaleza, o el arte infunde vigor, y en cierta manera da vida y espíritu» (*Aut*, I, p. 299. Modernizzo la grafia). In una delle sue canzoni di argomento religioso (BL, I, 199, p. 386, vv. 59-63) Quevedo tratta lo stesso tema: «No se hartan los ojos cuando miran / el adorno gallardo, si costoso: / que estos engaños a la vista ofrecen / mudas sombras que vivas nos parecen / dar alma a los lienzos los pinceles». Per ulteriori approfondimenti rimandiamo al saggio di Vosters sull'opera di Lope (Vosters, 1987, pp. 267-285).

«Naves» e «legiones» vanno infine a corrispondere e a confluire nelle due parole conclusive del sonetto, «mares» e «naciones», ispiratrici di un concetto di iperbolica universalità in cui l'idea quevediana dei confini del mondo si riassume, ancora una volta, in un'immagine visiva⁵⁸.

Nonostante l'*agudeza* di cui Quevedo fa particolare sfoggio nella poesia, il repertorio semantico cui essa attinge tradisce una serie di espressioni ricorrenti, legate al mondo dell'arte figurativa. Lo dimostra il testo della *silva* «Al pincel» (205)⁵⁹, nel quale i riscontri intertestuali con il sonetto 220 risaltano numerosi.

Nella versione A, considerata da Blecua definitiva, il pennello dell'artista, a cui Quevedo si rivolge, è definito «competidor valiente de la Naturaleza» (vv. 2-3, p. 401). L'associazione con il sonetto su Morante è automatica ed è sottolineata dagli aggettivi «fuerte» e «poderoso» che il poeta attribuisce al *pincel*; immagini che ricordano molto da vicino la «pluma victoriosa» del ritrattista del re.

Nel v. 55 della *silva* Quevedo riprende l'argomento della *imitatio*, rivelando l'invidia della Natura nei confronti della magia del *pincel*:

Viose más de una vez Naturaleza
de animar lo pintado cudiciosa;
confesose invidiosa
de ti, docto pincel, que la enseñaste,
en sutil lino estrecho,
cómo hiciera mejor lo que había hecho⁶⁰.

A ciò aggiungiamo, sempre seguendo una prospettiva tematica, che la funzione eternatrice dell'arte, legata alla celebrazione dei potenti

⁵⁸ La magia del 'pennello' che vince il tempo e lo spazio attraversando mari, città e regioni, è protagonista anche nella *silva* «Al pincel», precisamente nei vv. 34-66 (BL, I, 205, pp. 402-403).

⁵⁹ BL, I, 205, pp. 400-406. Blecua osserva che la trasmissione di questo poema è una delle più curiose e sconcertanti dell'opera di don Francisco. Pedro Aldrete y Villegas, nipote dello scrittore ed editore del volume *Las tres musas últimas castellanas* (1670), pubblicò una versione coerente ma primitiva della *silva* (C) e successivamente un frammento incompleto (D) corredato di epigrafe: *En alabanza de la pintura de algunos pintores españoles*. A queste, si aggiungono tre versioni manoscritte (A, A1, B) che mostrano una maggior elaborazione del poema. Le discordanze tra varianti complicano le ipotesi di datazione. Un accurato studio filologico, sia della trasmissione testuale che dei contenuti della *silva*, è stato realizzato da López Grigera (1975, pp. 221-242).

⁶⁰ BL, I, 205, p. 403.

(«que en desprecio del Tiempo y de sus leyes, / [...] restituyes [si rivolge al *pinxel*] los príncipes y reyes, / la ilustre majestad y la hermosa / que huyó de la memoria sepultada»)⁶¹, rinvia ad uno dei concetti chiave dell'elogio del «grande e augusto Filipo» nel sonetto 220.

Sono ancora più evidenti i legami intertestuali tra il sonetto e la versione D della poesia (preceduta dall'epigrafe «En alabanza de la pintura de algunos pintores españoles»), testo frammentario che si apre in corrispondenza del v. 83 di A, per concludersi con la fine della *silva*.

Oltre ad una palese concordanza tematica, si riscontra, in molti versi, la scelta degli stessi lessemi, il che fa ipotizzare una quasi coincidenza cronologica di stesura tra i due testi. A conferma, segnaliamo le corrispondenze più significative:

- 220, v. 1, «*rara*»; 205, p. 404, «*rara*».
- 220, v. 2, «*rasgos*»; 205, p. 404, «*rasgos*».
- 220, v. 2, «*el único Morante*»; 205, p. 404, «*el único Morante*».
- 220, v. 3, «los pinceles de *Apeles* y *Timante*»; 205, p. 405, «no igualaran *Apeles* ni *Timantes*».
- 220, v. 4, «*pluma* victoriosa»; 205, p. 404, «con *pluma* sola en él vivificante».
- 220, v. 5, «*imitación* maravillosa»; 205, p. 404, «*imitándote*».
- 220, v. 6, «augusto tu *semblante*»; 205, p. 404, «los *semblantes*».
- 220, v. 7, «*labirinto* mudo»; 205, p. 404, «confusión de *laberintos*».
- 220, v. 8, «la tinta *anima*»; 205, p. 404, «*animar*».
- 220, vv. 10 e 13, «*lazos*»; 205, p. 404, «*lazos*».

Come si evince dalla rassegna lessicale, rispetto alla versione definitiva, il frammento con epigrafe della *silva* ci interessa più da vicino poiché contiene il riferimento a Morante.

Per completare l'analisi del sonetto 220 ripercorriamo una serie di *topoi* sull'opera degli artisti, soffermandoci in primo luogo sul rapporto di ingegnosa derivazione da Apelle a Morante⁶².

⁶¹ BL, I, 205, pp. 401-402.

⁶² La celebrazione dell'arte greca attraverso le figure di Apelle e Timante costituisce una costante in molti testi barocchi: «en manos de Protógenes y Apeles» (BL, I, 205, testo A, p. 402); «no igualaran Apeles ni Timantes» (BL, I, 205, testo D, p. 405); «milagrosas pinturas del de Apeles» (BN, II, *Verso*, p. 481). Al di là della poesia originale di Quevedo ricordiamo ancora: *Anacreón castellano*, con paráfrasi y comentarios de F. de Quevedo, BL, IV, p. 304: «“Ya vi las obras de Apeles, a quien llaman los griegos monocromon” [...] las más célebres tablas de Apeles eran de cuatro colores [...] “Adoré las obras de Apeles”»;

Entrambi si sono mossi nell'ambito del potere ed hanno avuto l'opportunità di dimostrare le loro doti cimentandosi nel ritratto di due sovrani: Alessandro Magno e Filippo IV⁶³. Il paradosso sta nel diverso valore delle tecniche utilizzate e nei risultati: quello di Morante è solo uno schizzo, ma di un'ingegnosità incomparabile.

Ricordo che intorno al personaggio, quasi mitico, di Apelle ruotano alcune leggende relative al segreto di rendere 'viventi' i suoi quadri. A detta degli antichi, l'artista, dotato di un'abilità insuperabile, usava magicamente la luce e la prospettiva così da riprodurre alla perfezione la natura e da rendere le figure talmente plastiche da dare la sensazione che uscissero dalla tela. Kris e Kurz⁶⁴ hanno raccolto una lunga serie di aneddoti e di luoghi comuni ricorrenti nelle biografie degli artisti. Il sorprendente risultato della loro indagine è che molti di questi *topoi* sono stati attribuiti a personaggi diversi, a distanza di secoli ed in luoghi lontanissimi tra loro.

Uno di questi, che, come riconosce Gombrich, rispecchia una reazione umana universale alla misteriosa magia del creare immagini, è proprio quello dell'opera d'arte come copia 'parlante' della realtà⁶⁵. Si racconta, a tal proposito, che uno stallone tentò di montare una cavalla ritratta da Apelle e che i cavalli reali, alla vista del cavallo del grande Alessandro, anch'esso opera di Apelle, cominciarono a nitrire e a scalpiare per imporre la loro presenza.

Sales, *La vida devota*, trad. de F. de Quevedo, 1634, BN, II, *Prosa*, p. 1748: «Alejandro hizo pintar la hermosa Campaspe, a quien con todo extremo amaba, de mano del único Apeles [...]. Alejandro [...] se la dió por mujer propia, privándose por amor de Apeles de la prenda que más en el mundo amaba». Da parte sua, Cervantes ricorda la grandezza di Apelle e Timante nell'ultimo libro del *Persiles*: «Parrasio, Polignoto, Apeles, Zeuxis y Timantes tenían allí lo perfecto de sus pinceles» (Cervantes, *Los trabajos*, IV, vii, p. 683); mentre Gracián, alludendo nel *Criticón* all'imbarcazione che condurrà i pellegrini all'isola dell'Immortalità, descrive le sue vele come «lienços del antiguo Timantes y del Velázquez moderno» (Gracián, *El Criticón*, III, 12, p. 791). Inoltre nei preliminari dei *Diálogos de la pintura* di V. Carducho (1865, p. 16) il maestro Valdivielso elogia l'autore del trattato con questi versi: «Cedan a tus pinceles / los ingeniosamente competidos / de Parrasio y Apeles».

⁶³ Careri (1991, p. 341) afferma a proposito dell'arte barocca: «Il culto della persona regale richiedeva [...] che l'immagine eroica del Re, la sua effigie all'Alessandro Magno, si fondesse alla sua figura unica ed inimitabile, "solo a sé stessa comparabile"».

⁶⁴ Kris e Kurz, 1980 [1934].

⁶⁵ Kris e Kurz, 1980 [1934], pp. 60-87.

Avvicinandoci all'epoca di Morante, gli esempi continuano ad essere numerosi: Filippo II di Spagna si lasciò trarre in inganno dal ritratto di suo padre eseguito da Tiziano e un cardinale porse la penna al ritratto di Leone X, dipinto da Raffaello, per indurlo a fare una firma⁶⁶. Le valenze magiche delle immagini si fanno molto estese e ben si contestualizzano nell'ambito del Barocco.

Il miracolo dell'arte può essere anche frutto dell'intervento divino. Un caso leggendario è narrato da Lope de Vega nel corso della sua deposizione, contenuta nel *Memorial informatorio por los pintores*. È la storia di un monaco che riuscì a dipingere anche senza mani:

poner los pintores en este desprecio, sería cortar las manos a la Pintura, como escribe Zonaras en su tercero tomo, que hizo el Emperador Teodosio a aquel famoso monje, porque pintaba imágenes; si bien permitió Dios, que después de quemadas pintase sin ellas: cuyo milagro califica lo que Dios se sirve de que honren a quien las pinta⁶⁷.

Tra i numerosi aneddoti sulla vita degli artisti, raccolti da Kris e Kurz, non è indicato quello del ritratto eseguito con una sola linea; tuttavia, oltre al già citato motivo dell'illusione realtà-finzione, peraltro estremamente barocco, emerge nell'ideale di Morante una certa solennità profetica verso la sua missione e, nei contemporanei, una credenza quasi magica nelle sue tecniche⁶⁸.

Profondamente devoto, come ricordano i suoi biografi, arrivò al punto di credere che i sorprendenti risultati ottenuti con i suoi alunni fossero frutto di un'arte rivelatagli direttamente da Dio. D'altro canto, ci fu chi sospettò, e qui entra in gioco un altro luogo comune abbastanza

⁶⁶ In relazione a questo *topos* A. Egido (1990, p. 172) allude all'interesse dei citati *Diálogos de la pintura* di V. Carducho, nei quali si insiste sull'imitazione della natura, valida non solo in campo artistico ma anche letterario. Si elogia infatti una tragedia di Lope de Vega, nella quale lo scrittore dipinge l'azione in maniera così reale da far sollevare, durante la rappresentazione teatrale, gli spettatori contro l'omicida. Il maestro Valdivielso, nell'elogio di Carducho contenuto nello stesso trattato, celebra, con concetti simili, la bellezza dell'opera d'arte che rivaleggia con la vita: «Formas, que sin hablar, están viviendo, / Formas, que sin vivir, están hablando» (Carducho, 1865, pp. 16-17).

⁶⁷ Carducho, 1865, p. 377.

⁶⁸ Sulla figura del *deus artifex* e dell'artista 'inventore' si legga Kris e Kurz, 1980 [1934], pp. 20-21, 31, 37-59; sul tema dell'artista 'mago' si confrontino le pp. 60-87.

frequente, l'intervento del diavolo⁶⁹, da cui la denuncia dell'artista al *Tribunal del Santo Oficio*.

Riportati dunque al nostro sonetto dal filo della reiterata ammirazione dell'autore per il disegnatore-calligrafo, insistiamo che i veri protagonisti della poesia sono Morante e Quevedo: le acrobazie grafiche dell'uno e le acutezze stilistiche dell'altro si integrano ed arricchiscono vicendevolmente i loro universi espressivi, in un affascinante intreccio di significati⁷⁰.

Rimane decisamente più in ombra l'immagine del monarca di Spagna: la circostanzialità di superficie⁷¹ lascia trapelare un gioco più sottile che ci riconduce al *topos* della felice competitività fra arti plastiche e letteratura.

⁶⁹ Kris e Kurz, 1980 [1934], pp. 56-57.

⁷⁰ «La pluma-pincel, el lienzo-página y el pintor-poeta desataron en el Siglo de Oro (por vía comparativa y analógica) toda serie de paralelismos creativos que el tiempo ha convertido también en críticos, sobre todo tras el auge creciente de la iconografía y la iconología» (Egido, 1990, p. 196). «La fantasía creadora es el factor esencial que pone a todo artista, poeta o pintor, en contacto íntimo con las fuentes más profundas de la vida. Esa fantasía es la raíz común de la creación pictórica y literaria [...]. La relación pintura-letras es fundamental pues indica el fondo y el horizonte de toda la cultura y vida del Barroco» (Andreu Celma, 1998, p. 57).

⁷¹ La metodologia usata da Greimas (1966, pp. 96-98) in merito alle ambivalenze simboliche dei testi letterari ben si applica al nostro sonetto, in cui, per usare la terminologia del francese, *contenu extérieur* e *contenu intérieur* si intrecciano tra loro, contrapponendo una lettura più superficiale del componimento ad una interpretazione profonda dello spazio interiore del poeta. Peter Fröhlicher, analizzando uno dei sonetti più celebri di Quevedo (472, «Cerrar podrá mis ojos») si riferisce al medesimo approccio interpretativo: «La estrategia argumentativa puede apuntar a poner de manifiesto un valor profundo que perdure más allá de las apariencias o manifestaciones figurativas de "superficie"» (Fröhlicher, 1998, p. 171).

PINTURAS INFERNALES Y RETRATOS GROTESCOS: VIAJE POR LA ICONOGRAFÍA DE LOS SUEÑOS

El interés por la profunda e intensa relación que une creación literaria y artes figurativas en la obra de Quevedo —tema que estudié en su tiempo refiriéndome a la poesía⁷² y sobre el cual he investigado en un libro dedicado a don Francisco⁷³— no puede prescindir de un análisis de los *Sueños*⁷⁴, grupo de oníricas visiones que conllevan la sátira mordaz de los vicios humanos y sus representantes reales o fantásticos.

La primera sensación que experimenta el lector frente al fascinante y misterioso universo de los *Sueños* es la variedad de sujetos representados formando una rica galería de retratos, que, aunque incluya a personajes a veces estereotipados, adquiere vida propia y característica en comparación con otras obras del mismo autor. Gracias al detalle plástico-visual y al panorama onírico, grotescas caricaturas y figurillas de toda clase y procedencia destacan sobre auténticos o irreales paisajes infernales, ricos en contenidos iconográficos, en los que ‘retratos de grupo’ se alternan con grandes figuras solitarias.

El acercamiento que aquí proponemos sigue un itinerario cronológico a través de los cinco *Sueños* que componen la serie, partiendo del *Prólogo* y terminando con el *Sueño de la muerte*. Por razones de espacio hemos realizado una selección muy limitada entre los retratos literarios más ‘plásticos’ del libro, reflexionando sobre la utilización quevediana de una terminología figurativa, el ejercicio de una écfrasis manifiesta o oculta y haciendo referencia a dos artistas de la tradición pictórica

⁷² Sobre el soneto dedicado al retrato gráfico de Felipe IV, realizado por el calígrafo Pedro Díaz Morante (*Musa Clío del Parnasso español*), se lea Garzelli, 1998, pp. 143-156. A propósito de la comparación entre retratos poéticos serios y burlescos ver Garzelli, 2003, pp. 275-285, en particular pp. 278-279.

⁷³ Garzelli, 2008.

⁷⁴ Citamos de la edición de I. Arellano (*Los sueños*, 1999) = [S].

européa mencionados directa o indirectamente por el escritor como modelos o supuestas fuentes de su fantasmagórica inspiración.

Ya en el prólogo el autor nos presenta el retrato de un soldado, poniendo en primer plano el motivo visual del cuerpo que se desmembra: es así como después de una serie de virtuales y simbólicas extirpaciones, unas partes se alejan del conjunto adquiriendo autonomía o desapareciendo por completo; imagen que recuerda las caricaturas ‘troceadas’ del licenciado Cabra y de las monjas licenciosas del *Buscón*⁷⁵. En este último caso el tema de las ablaciones físicas y morales se pone en relación con los *ex voto* de cera expuestos en los santuarios, que reproducen miembros milagrosamente salvados. La originalidad del retrato literario estriba en la comparación —explicada al «ilustre y deseoso lector»— entre los manuscritos falsos, adulterados o desmembrados de los propios *Sueños* y el cuerpo del soldado que vuelve de la guerra como un mendigo, con un ojo menos, medio brazo y una pierna de madera:

así de cuantos han leído algo destos *Sueños y discursos* [...] lastimándose de verlos ir manuscritos tan adulterados y falsos y muchos a pedazos y hechos un disparate sin pies ni cabeza, y tan desfigurados como el soldado desdichado que habiendo salido de su tierra para la guerra con bizarría, tallazo, galas y plumas, vuelve a ella después de muchos años más desgarrado y rompido que soldado, con un ojo menos, hecho un monóculo, medio brazo, con una pierna de palo, y todo él hecho un milagro de cera, bueno para ofrecido, con el vestido de la munición, sin color determinado, desconocido y roto, pidiendo limosna [...] ⁷⁶.

En el *Sueño del Juicio Final* el proceso de deformación física y moral de los personajes responde a una técnica esperpéntica *ante litteram*⁷⁷: los cuerpos pasan a través de un prisma deformador y, como en el caso del soldado desfigurado y roto, el narrador-observador se detiene frente a la desintegración del cuerpo, cuyas porciones se separan y se desarticulan. Este procedimiento queda corroborado, casi en el *incipit*, gra-

⁷⁵ Ver Quevedo, *L'Imbroglione*, ed. Aldo Ruffinatto = [MG]: los retratos se encuentran respectivamente en el capítulo III del Libro Primero (pp. 66-70) y en el capítulo IX del Libro Tercero (pp. 336-338).

⁷⁶ *S*, *Prólogo*, pp. 86-87.

⁷⁷ Es el mismo Valle Inclán, padre del *esperpento*, que en una entrevista a G. Martínez Sierra afirma que los precursores de la aludida técnica de deformación grotesca son Quevedo, en literatura, y Goya, en pintura (Carrilla, 1986, p. 23).

cias a la imagen de los muertos que salen de sus sepulcros ya en fase de descomposición:

Después noté de la manera que algunas almas venían con asco, y otras con miedo huían de sus antiguos cuerpos. A cuál faltaba un brazo, a cuál un ojo, y diome risa ver la diversidad de figuras y admiróme la providencia de Dios en que estando barajados unos con otros, nadie por yerro de cuenta se ponía las piernas ni los miembros de los vecinos. Solo en un cementerio me pareció que andaban destrocando cabezas y que vía un escribano que no le venía bien el alma y quiso decir que no era suya por descartarse della⁷⁸.

Si en el célebre cuadro del dómine Cabra el proceso de segmentación y desarticulación de algunas partes del avariento está en curso de realización, aquí el procedimiento ya está terminado, incluso se perfila el peligro de que unos condenados puedan intercambiar voluntariamente, o hasta sin intención, piernas, cabezas o los diversos miembros pertenecientes a los compañeros más cercanos, dando vida a retratos caóticos y embrollados.

En ésta y muchas otras figuraciones que siguen se enfrentan, en el bosquejo de la fisionomía del hombre, rasgos de gigantismo y de miniaturización, elementos que —digámoslo ya— se alternan de manera muy original en la experiencia pictórica de Hieronymus Bosch, artista mencionado por don Francisco en varias ocasiones y cuyas tablas fueron coleccionadas por Felipe II repartiéndolas entre el Alcázar de Madrid, el Palacio del Pardo y el Monasterio del Escorial, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI. Enlazando con los estudios de Morreale, Levisi y Güntert sobre Quevedo y el Bosco⁷⁹, nos detenemos en un pasaje en el que la iconografía literaria del escritor parece casi sobreponerse a la pincelada del pintor:

Riérame si no me lastimara a otra parte el afán con que una gran chusma de escribanos andaban huyendo de sus orejas, deseando no las llevar por no oír lo que esperaban, mas solos fueron sin ellas los que acá las habían perdido por ladrones, que por descuido no fueron todos⁸⁰.

⁷⁸ S, *El sueño del Juicio Final*, pp. 94-96.

⁷⁹ Ver Morreale, 1956, pp. 40-44; Levisi, 1963, pp. 163-200; Güntert, 1980, en particular pp. 23-24.

⁸⁰ S, *El sueño del Juicio Final*, pp. 96-97.

La escena de los escribanos réprobos que intentan escaparse afanosamente de sus orejas, contiene, por encima de la connotación simbólica, que se remonta al castigo infligido en la época a los ladrones —es decir la amputación de la mano y de la oreja— una riqueza figurativa que nos acerca a los temas de Bosch, irónico pintor —como Quevedo— de la humanidad condenada, de los vicios y las locuras del mundo. De manera especial, dentro del *Tríptico de las delicias* admiramos la tabla derecha que presenta el *Infierno musical* (fig. 1), en el que una parte del grotesco escenario que retrata el castigo de los pecados carnales a través de la ley del *contrappasso*, la ocupan enormes pabellones de orejas y partes del cuerpo desmembradas.



Fig. 1. H. Bosch, *Infierno musical*, detalle (1500-1505)

También en el retrato de un caballero, dibujado mucho más adelante, se descubre la alternancia entre gigantismo y miniaturización, unida a la fuerza visual del detalle físico y del traje: por un lado el cuello enorme, según la moda del tiempo; por el otro, la cabeza pequeña, símbolo, como ya en el caso del licenciado Cabra, de falta de inteligencia. El autor se concentra además en el movimiento, hasta llegar a crear la imagen ridícula de un muñeco esperpéntico que hace reverencias de manera automática:

Vino un caballero tan derecho que, al parecer, quería competir con la misma justicia que le aguardaba. Hizo muchas reverencias a todos y con la

mano una ceremonia usada de los que beben en charco. Traía un cuello tan grande que no se le echaba de ver si tenía cabeza⁸¹.

Un cuadro de una violencia plástica, que resulta del contenido bestial y repugnante de sus pasteles, corresponde al retrato del pastelero, personaje frecuente en el repertorio burlesco de Quevedo, tanto en prosa, como en poesía⁸²: en este caso el ambiente fúnebre del *Sueño del Juicio* le sirve a don Francisco para referirse otra vez a los muertos, cuyas carnes constituyen los ingredientes principales de los hojaldres de la pastelería. Siempre en la línea de la técnica esperpéntica, se nota la importancia del proceso de ‘animalización’: es así como las porciones y los cuartos de los animales embutidos en sus pasteles parecen finalmente confundirse con el cuerpo y el alma del mismo pastelero-verdugo:

Pero tales voces como venían tras de un malaventurado pastelero no se oyeron jamás, de hombres hechos cuartos, y pidiéndole que declarase en qué les había acomodado sus carnes, confesó que en los pasteles, y mandaron que les fuesen restituidos sus miembros de cualquier estómago en que se hallasen [...]. La primera acusación decía no sé qué de gato por liebre, tantos de güesos (y no de la misma carne, sino advenedizos), tanta de oveja y cabra y caballo y perro. Y cuando él vio que se les probaba a sus pasteles haberse hallado en ellos más animales que en el arca de Noé, porque en ella no hubo ratones ni moscas, y en ellos sí, volvió las espaldas y dejólos con la palabra en la boca⁸³.

Una híbrida comestión hombre-animal y un ambiente onírico, casi alucinado, que encontramos en muchas figuraciones de Bosch: en el mencionado *Tríptico de las delicias*, la tabla central del *Jardín de las delicias*⁸⁴ y, en el *Tríptico de las tentaciones*, los detalles de las *Tentaciones de San Antonio* y del *Vuelo*⁸⁵, comparten con la narrativa quevediana el mismo paisaje surreal y de ensueño, contenidos y técnicas semejantes.

⁸¹ S, *El sueño del Juicio Final*, p. 127.

⁸² Ver por ejemplo MG, II, 4, p. 186. En el poema 631 (Quevedo, *Obra poética*, ed. J. M. Bleuca = [PO]) don Francisco presenta un doble retrato del pastelero: el primero pintado por un anónimo artista, el segundo realizado por él mismo y gracias al cual puede desmentir las razones mentirosas del pintor (ver Garzelli, 2003, especialmente pp. 282-283 y Medina Barco, 2004, pp. 279-304).

⁸³ S, *El sueño del Juicio Final*, pp. 116-117.

⁸⁴ Ver fig. 2 de este ensayo.

⁸⁵ Ver figs. 3 y 4 de este ensayo.



Fig. 2. H. Bosch, *Jardín de las delicias* (1500-1505)

Las pinceladas multicolores del holandés y la puesta en escena de metamorfosis fantásticas engendran criaturas grotescas, hechas de porciones de animal y de hombre, pintadas con ojos violentamente disociados, como en el *Sueño*.



Fig. 3. H. Bosch, *Las Tentaciones de San Antonio* (1505-1506)



Fig. 4. H. Bosch, *El vuelo*, detalle (1505-1506)

El alguacil endemoniado es rico de retratos literarios y es importante porque nos presenta a Bosch como si fuera un personaje de la historia. Gracias a la colocación central de la figura del licenciado Calabrés, verdadero protagonista de la escena infernal, se abren camino una serie de grandes caricaturas, que culminan, en el *Sueño de la muerte*, con la Dueña Quintañoña, Diego de Noche y Diego Moreno.

La atención del narrador se concentra en la extraordinaria figura del «gran cazador de diablos»⁸⁶, caricatura que recuerda, en muchos aspectos, a la del dómine Cabra:

licenciado Calabrés, clérigo de bonete de tres altos hecho a modo de medio celemín, orillo por ceñidor, y no muy apretado, puños de Corinto, asomo de camisa por cuello, rosario en mano, disciplina en cinto, zapato grande y de ramplón y oreja sorda, habla entre penitente y disciplinante, derribado el cuello al hombro como el buen tirador que apunta al blanco, mayormente si es blanco de Méjico o de Segovia, los ojos bajos y muy clavados en el suelo, como el que cudicioso busca en él cuartos, y los pensamientos típles, color a partes hendida y a partes quebrada, tardón en la mesa y abreviador en la misa, gran cazador de diablos, tanto que sustentaba el cuerpo a puros espíritus. Entendíasele de ensalmar, haciendo al bendecir unas cruces mayores que las de los malcasados. Traía en la capa remiendos sobre sano, hacía del desaliño santidad, contaba revelaciones, y si se descuidaban a creerle, hacía milagros⁸⁷.

Esta primera parte del retrato se basa en el detallado inventario físico del Calabrés; se describen sus vestidos y sus accesorios: del bonete al orillo sin cuello ni puños —semejante a la túnica de Cabra— hasta llegar a un objeto que caracteriza más íntimamente al exorcista, el rosario en mano, maligna alusión a su hipocresía religiosa. La efigie está pintada con cierta inmovilidad en la postura: la única idea de ligero movimiento la ofrecen el cuello, apenas torcido, y los ojos bajos, que contribuyen a crear la imagen de un fantoche movido por un titiritero, de vestido remendado, sordo, y con una voz siempre igual. La anotación de gigantismo conferida al «bonete de tres altos» y al «zapato grande y de ramplón» aumenta la violenta carga visual, acentuada por medio, casi diríamos, de una lupa.

La segunda parte del cuadro muestra un tono y un punto de vista diferentes: la voluntad del autor es la de poner el acento en la condición moral del licenciado:

Este, señor, era uno de los que Cristo llamó sepulcros hermosos por de fuera, blanqueados y llenos de molduras, y por de dentro pudrición y gu-

⁸⁶ El personaje probablemente corresponde a Gennaro Andreini, capellán italiano del conde de Lemos, que asistía a la parroquia de San Pedro el Real y tenía fama de gran exorcista.

⁸⁷ S, *El alguacil endemoniado*, pp. 139-143.

sanos, fingiendo en lo exterior honestidad, siendo en lo interior del alma disoluto y de muy ancha y rasgada conciencia. Era, en buen romance, hipócrita, embeleco vivo, mentira con alma y fábula con voz⁸⁸.

La novedad, con respecto al retrato del dómine del *Buscón*, se manifiesta aquí en una especie de ‘doble fondo’, gracias al cual el autor puede explicar su punto de vista crítico. Es así como —a través de la utilización de la deixis («Este, señor, era uno [...]») — Quevedo adquiere la función de guía que invita al visitador de su pinacoteca virtual a estar en guardia porque el sujeto representado no es lo que podría parecer exteriormente. El receptor necesita, por lo tanto, algunas claves de lectura («sepulcros [...] blanqueados», «molduras», «pudrición»), como aquel visitante que, frente al retrato del pastelero colgado en la galería poética quevediana, el mismo poeta debe alertar para evitar que el engaño de la apariencia lo aleje de manera irreparable de la verdad: «Mandóse retratar: ved con cuidado / lo que va de lo vivo a lo pintado»⁸⁹.

El fragmento que sigue nos da la posibilidad de reflexionar sobre el uso de la terminología pictórica, empleada en varios lugares de los *Sueños*: en este caso específico es el demonio, voz cantante del *Alguacil*, que, defendiendo su categoría, se queja de que los hombres los ‘pinten’ de manera estereotipada con garras, colas y cuernos, descuidando el hecho de que sus características físicas son muy ricas y variadas:

os quiero decir que estamos muy sentidos de los potajes que hacéis de nosotros, pintándonos con garra sin ser aguiluchos; con colas, habiendo diablos rabones; con cuernos, no siendo casados; y mal barbados siempre [...] ⁹⁰.

No es casual que, después de este episodio, el narrador se refiera a la obra de Bosch, citado por el diablo, no solo como simple nombre de artista que se dedica a la pintura de condenados y de criaturas infernales, sino como verdadero actor de la escena y visitante del Infierno:

⁸⁸ S, *El alguacil endemoniado*, p. 143.

⁸⁹ PO, II, 631, p. 106, vv. 25-26.

⁹⁰ S, *El alguacil endemoniado*, p. 155.

Remediad esto, que poco ha que fue Jerónimo Bosco allá, y preguntándole por qué había hecho tantos guisados de nosotros en sus sueños, dijo: «Porque no había creído nunca que había demonios de veras»⁹¹.

Respecto a las demás referencias al pintor, contenidas en el *Buscón* y en la poesía⁹², la novedad consiste en la presencia concreta del holandés en el paisaje quevediano, de ese artista que no cree en la existencia de los demonios⁹³ y que está por ello malignamente condenado a vivir entre las criaturas que había pintado y los personajes, igualmente plásticos y coloreados, generados por la imaginativa pluma del colega.

En el *Sueño del infierno* el fuerte cromatismo culmina en el color rojo, que indica malos presagios, partiendo de algunos hipócritas, sastres en vida, hasta llegar a la figura de Judas, cuyo retrato está seccionado en micro-partes a lo largo de todo el *Sueño*. Presentamos aquí un fragmento en el que aparece el verbo «pintar» y la imagen de Judas-capón, personaje híbrido, ni hombre ni mujer:

vi a Judas, que me holgué mucho, cercado de sucesores suyos, y sin cara. No sabré decir sino que me sacó de la duda de ser barbirrojo como le pintan los españoles por hacerle extranjero, o barbinegro como le pintan los extranjeros por hacerle español, porque él me pareció capón [...] ⁹⁴.

También se registran términos pertenecientes al campo semántico de las artes figurativas, por ejemplo cuando se oyen los lamentos de los amantes, cuya pasión nació al contemplar al retrato de la amada: «¡Oh, qué número dellos echaban la culpa de su perdición a sus deseos, cuya fuerza o cuyo pincel los mintió las hermosuras»⁹⁵. Una anotación retomada con más detalle cuando el narrador se refiere al motivo tópico del retrato que, como simulacro de la persona viva, refuerza el amor:

⁹¹ S, *El alguacil endemoniado*, pp. 155-156.

⁹² Cfr. *MG*, III, 2, p. 222: «No pintó tan estrañas posturas Bosco como yo vi» y *PO*, II, 748, p. 511, v. 71: «sueño de Bosco con tocas».

⁹³ Estamos de acuerdo con M. Morreale acerca de que el fragmento sobre los demonios de Bosch no debe tomarse demasiado en serio (Xavier de Salas cita este pasaje para demostrar que Quevedo tenía al Bosco por ateo); lo que importa es subrayar la presencia directa del pintor (Morreale, 1956, p. 40).

⁹⁴ S, *Sueño del infierno*, pp. 219-220.

⁹⁵ S, *Sueño del infierno*, pp. 227-228.

como los enamorados, que el retrato de su dama no le traen para acordarse della, pues ya presuponen memoria della en acordarse de que le traen, sino para deleitarse con la parte que se les concede del bien ausente⁹⁶.

El tema de la vejez y la decadencia física femenina, interpretadas desde una perspectiva moral, aflora en el monstruoso retrato colectivo de las dueñas. Así el yo narrante describe su llegada a la horrible laguna donde viven estas ‘señoras’:

topé una laguna muy grande como el mar y más sucia, adonde era tanto el ruido que se me desvanecía la cabeza. Pregunté lo qué era aquello, y dijéronme que allí penaban las mujeres que en el mundo se volvieron en dueñas. Así supe cómo las dueñas de acá son ranas del infierno, que eternamente como ranas están hablando sin ton y sin son, húmedas y en cieno, y son propiamente ranas infernales, porque las dueñas ni son carne ni pescado, como ellas. Diome grande risa el verlas convertidas en sabandijas tan perniabiertas y que no se come sino de medio abajo, como la dueña, cuya cara siempre es trabajosa y arrugada⁹⁷.

El proceso esperpéntico de ‘animalización’ tiene el poder de mezclar al hombre con el animal, hasta llegar a una degradación del sujeto y a una confusión paradójica de formas, como en las criaturas, mitad hombre, mitad animal, «ni [...] carne ni pescado», que viven en las tablas de Bosch. Aquí la metamorfosis se presenta como más rica y más compleja: implica, en primer lugar, la vista, corroborando la importancia del contexto iconográfico del episodio; secundariamente implica el oído, porque el graznar de las ranas recuerda la charla lamentosa y maligna de las dueñas y, de manera más figurada, el tacto, relacionado con la imagen de la red de arrugas que atraviesa la cara —de piel viscosa y ajada— de estas mujeres-anfibios. El retrato colectivo está constituido, irónicamente, por dos porciones distintas: por un lado el mediobusto, con el rostro viejo y arrugado, por el otro, las piernas, siempre abiertas como muestra la postura de las ranas (de las que se comen solo las ancas), y simbólicamente llenas de apetencias lujuriosas, a pesar de la edad y de la fealdad.

Dentro de la vasta galería del *Sueño del infierno* elegimos otro cuadro en el que se celebra la caricatura de la mujer-fantoché que se remienda el vestido, el cuerpo y el alma, como sus ‘cofrades masculinos’ del *Buscón*.

⁹⁶ S, *Sueño del infierno*, p. 264.

⁹⁷ S, *Sueño del infierno*, pp. 203-204.

Aquí Quevedo presenta una especie de antirretrato de grupo, basado en la sistemática negación de las características físicas de las ‘damas’, a favor de suturas y zurcidos postizos:

Y veo una muchedumbre de mujeres, unas tomándose puntos en las caras, otras haciéndose de nuevo, porque ni la estatura en los chapines, ni la ceja con el cohó, ni el cabello en la tinta, ni el cuerpo en la ropa, ni las manos con la muda, ni la cara con el afeite, ni los labios con la color, eran los que nacieron con ellas. Y vi algunas poblando sus calvas con cabellos que eran suyos solo porque los habían comprado. Otra vi que tenía su media cara en las manos, en los botes de unto y en la color⁹⁸.

El mundo por de dentro empieza con un gran cuadro aislado, para dejar espacio, poco a poco, a un largo desfile de microrretratos a lo largo de la calle de la Hipocresía, hasta concluirse con otro ataque a la imagen de la mujer artificial.

El retrato del Desengaño se compone de varias partes; aquí nos fijamos en la construcción de su autorretrato, gracias al cual el viejo sabio, perfectamente integrado en su papel de guía, pinta sus características más íntimas al narrador-observador:

—Mi hábito y traje dice que soy hombre de bien y amigo de decir verdades, en lo roto y poco medrado; y lo peor que tu vida tiene es no haberme visto la cara hasta ahora. Yo soy el Desengaño: estos rasgones de la ropa son de los tirones que dan de mí los que dicen en el mundo que me quieren, y estos cardenales del rostro, estos golpes y coces me dan en llegando, porque vine y porque me vaya, que en el mundo todos decís que queréis desengaño, y en teniéndole, unos os desesperáis, otros maldecís a quien os le dio, y los más corteses no le creéis⁹⁹.

La primera figura que desfila en la calle de la Hipocresía es un sastre que se viste de hidalgo en los días de fiesta, cuya connotación moral nos hace pensar en la falsedad y la doblez del licenciado Calabrés:

Es hipócrita, y el día de la fiesta, con el raso y el terciopelo y el cintillo y la cadena de oro, se desfigura de suerte que no le conocerán las tijeras y agujas y jabón, y parece tan poco a sastre, que aun parece que dice verdad¹⁰⁰.

⁹⁸ S, *Sueño del infierno*, pp. 214-216.

⁹⁹ S, *El mundo por de dentro*, p. 275.

¹⁰⁰ S, *El mundo por de dentro*, p. 276.

El violento contraste entre la suntuosa apariencia del personaje y la realidad baja y vil que esconde, corresponde al juego barroco del perspectivismo, muy utilizado por el autor. Aquí los instrumentos de la profesión, tijeras, agujas y jabón parecen tener licencia de salir de la tabla gracias a un proceso de personificación que los obliga a descubrir las intenciones falsas y engañosas de su dueño.

Siguiendo en la lectura, el anciano Desengaño, enfrentándose con una rebotante pinacoteca de personajes, revela, sujeto por sujeto, los manejos e intrigas de éstos, con el resultado de subvertir completamente los significados y los papeles, como en una escena carnavalesca:

¿No ves los viejos hipócritas de barbas, con las canas envainadas en tinta, querer en todo parecer muchachos? ¿No ves a los niños preciarse de dar consejos y presumir de cuerdos? Pues todo es hipocresía¹⁰¹.

Es así como las revelaciones del viejo sabio, a pesar de un número indeterminado de figuras comentadas, se reducen a la idea recurrente de que «Eso todo es por fuera, y parece así, pero ahora lo verás por de dentro y verás con cuánta verdad el ser desmiente a las apariencias»¹⁰².

Muy interesante resulta el gran cuadro de una mujer, al cual Quevedo dedica varias páginas, en las que la figura experimenta una especie de metamorfosis, proyectada en el tiempo y en el espacio. El primer enfoque se caracteriza por el movimiento y emplea una serie de imágenes que recuerdan la manera estilística del *dolce stil novo* y de la poesía petrarquista, centrándose en el sentido de la vista:

Venía una mujer hermosa, trayéndose de paso los ojos que la miraban y dejando los corazones llenos de deseos. Iba ella con artificioso descuido escondiendo el rostro a los que ya le habían visto y descubriéndole a los que estaban divertidos. Tal vez se mostraba por velo, tal vez por tejadillo; ya daba un relámpago de cara con un bamboleo de manto, ya se hacía brújula mostrando un ojo solo, ya tapada de medio lado descubría un tarazón de mejilla. Los cabellos martirizados, hacían sortijas a las sienas. El rostro era nieve y grana y rosas que se conservaban en amistad esparcidas por labios, cuello y mejillas; los dientes transparentes; y las manos, que de rato en rato nevaban el manto, abrasaban los corazones¹⁰³.

¹⁰¹ S, *El mundo por de dentro*, p. 279.

¹⁰² S, *El mundo por de dentro*, p. 286.

¹⁰³ S, *El mundo por de dentro*, pp. 299-301.

En la descripción ya se perciben aspectos irónicos que preludian al retrato que dibujará el Desengaño; en particular el ademán de esconder y mostrar inmediatamente después ciertos miembros, más que aludir a una actitud maliciosa y erótica, es una anticipación del proceso grotesco de ‘muñequización’ y ‘cosificación’ que se aplica a la figura.

La segunda etapa de la pintura sigue, gracias a la intervención del narrador, un criterio de aparente *admiratio* del personaje femenino, descrito iconográficamente gracias a la tríade base de la paleta quevediana, es decir el negro, el blanco y el rojo:

¡Qué ojos tan hermosos honestamente! ¡Qué mirar tan cauteloso y prevenido en los descuidos de una alma libre! ¡Qué cejas tan negras, esforzando recíprocamente la blancura de la frente! ¡Qué mejillas, donde la sangre mezclada con la leche engendra lo rosado que admira! ¡Qué labios encarnados, guardando perlas que la risa muestra con recato! ¡Qué cuello! ¡Qué manos! ¡Qué talle! Todos son causa de perdición [...] ¹⁰⁴.

La última fase del retrato enlaza, mediante la técnica del perspectivismo, con el tema del engaño de los ojos, *topos* que procede de la tradición antigua y que el autor emplea sobre todo en la poesía ¹⁰⁵. Se pasa, por lo tanto, de la imagen de la dama sublime, origen de la pasión amorosa, a la mujer-fantoché que, abandonada toda forma de humanidad, se viste con cara, cuello y manos, como si se tratara de prendas de vestuario intercambiables. La connotación falsa y mentirosa del personaje se carga, por consiguiente, de un nuevo cromatismo que exalta los matices oscuros y repugnantes. La novedad del fragmento consiste en la auto-realización del retrato en la misma piel, usando la cara como si fuera un lienzo en que se pintara una nueva imagen, una especie de máscara pirandelliana emblema de mentira:

Pues sábetes que las mujeres lo primero que se visten en despertándose es una cara, una garganta y unas manos, y luego las sayas. Todo cuanto ves en ella es tienda y no natural. ¿Ves el cabello? Pues comprado es y no criado. Las cejas tienen más de ahumadas que de negras, y si como se hacen cejas se hicieran las narices, no las tuvieran. Los dientes que ves, y la boca, era de puro negro un tintero y a puros polvos se ha hecho salvadera. La cera de

¹⁰⁴ S, *El mundo por de dentro*, p. 301.

¹⁰⁵ Ver en particular los poemas n. 1, 2, 10 que comento en Quevedo, *Clío. Musa I*, pp. 48-51 y 69-71.

los oídos se ha pasado a los labios y cada uno es una candelilla. ¿Las manos, pues? Lo que parece blanco es untado. ¡Qué cosa es ver una mujer que ha de salir otro día a que la vean, echarse la noche antes en adobo y verlas acostar las caras hechas cofines de pasas, y a la mañana irse pintando sobre lo vivo, como quieren!¹⁰⁶

En el *Sueño de la muerte*, último de la serie, el paisaje infernal se enriquece de personajes alegóricos y de raíz folklórica, que originan unos microrretratos. Entre las figuraciones de grupo relacionadas con el tema de la sátira de las profesiones, hay que fijarse en el gremio de los médicos, una amenaza, en el imaginario quevediano, para la salud de los enfermos:

Fueron entrando unos médicos a caballo en unas mulas que con gualdrapas negras parecían tumbas con orejas. El paso era divertido, torpe y desigual, de manera que los dueños iban encima en maretas y algunos vaivenes de serradores. La vista asquerosa de puro pasear los ojos por orinales y servicios; las bocas emboscadas en barbas, que apenas se las hallara un braco; sayos con resabios de vaqueros; guantes en enfusión [...] sortijón en el pulgar, con piedra tan grande que cuando toma el pulso pronostica al enfermo la losa¹⁰⁷.

Un cuadro en movimiento, rico en tintas oscuras, que nos presenta a estos médicos-peleles cabalgando mulas, cuyos semblantes manifiestan rasgos de gigantismo, si nos fijamos en la imagen del sortijón en el pulgar que ellos llevan o en las gualdrapas negras que dan a los animales la apariencia de «tumbas con orejas». Orejas ya individuadas en la compleja iconografía de Bosch, que se unen al tema de la *contaminatio* entre hombre y animal, fundamento de la inspiración caprichosa del holandés.

Pasando a los cirujanos, hay que señalar que su apariencia está cristalizada y ‘cosificada’ por medio de los instrumentos de su profesión; así se describen «cargados de pinzas, tientas y cauterios, tijeras, navajas, sierras, limas, tenazas y lancetones»¹⁰⁸. Además, los actos de estos profesionales corresponden, de manera impresionante, a las intervenciones, cortes y mutilaciones que realiza la pluma quevediana en los cuerpos deformados y deshechos de sus personajes literarios:

¹⁰⁶ S, *El mundo por de dentro*, pp. 302-304.

¹⁰⁷ S, *Sueño de la muerte*, pp. 312-314.

¹⁰⁸ S, *Sueño de la muerte*, p. 321.

[...] entre ellos se oía una voz muy dolorosa a mis oídos, que decía: — Corta, arranca, abre, asierra, despedaza, pica, punza, ajigota, rebana, descarna y abrasa¹⁰⁹.

Hay que añadir que todo el *Sueño* está atestado de imágenes figurativas; por ejemplo, hablando del retrato de la Muerte en el imaginario colectivo, la voz cantante comenta: «—Yo no veo señas de la muerte, porque a ella nos la pintan unos huesos descarnados con su guadaña»¹¹⁰ y además se notan escenas compuestas por cuadros y retablos de santos¹¹¹. El hecho curioso es que algunos de estos retratos parecen tomar vida y ponerse a hablar con el narrador-visitador, según el antiguo *topos* del *living portrait*, aquí aplicado en ámbito satírico:

Dijo fray Jarro, con una vendimia por ojos, escupiendo racimos y oliendo a lagares, hechas las manos dos piezgos y la nariz espita, la habla remostada, con un tonillo de lo caro: —Estos son santos que ha canonizado la picardía con poco temor de Dios¹¹².

En este caso específico la fisonomía de fray Jarro nos recuerda la técnica pictórica de Arcimboldo, pintor italiano famoso por sus cabezas compuestas, estudiado por Margarita Levisi¹¹³ en relación con la obra de Quevedo, y cuyo original procedimiento se basa en la construcción de los rasgos físicos de un personaje por medio de elementos tomados de objetos, animales o vegetales. Aquí la imagen del fraile con una vendimia por ojos, cuyas manos se trasforman en piezgos, se podría acercar al célebre cuadro del *Jardinero* (fig. 5), en el que los más diversos frutos y flores sirven para ‘rellenar’ el semblante del emperador Rodolfo II¹¹⁴. Una técnica que podríamos invocar también a propósito de la mencionada imagen del pastelero, mezcla de elementos humanos y bestiales.

¹⁰⁹ S, *Sueño de la muerte*, p. 321. En la misma línea los sacamuelas, representados iconográficamente bajo la forma de figuras infernales que muestran con sadismo sus cadenas de dientes y muelas (cfr. p. 322).

¹¹⁰ S, *Sueño de la muerte*, p. 328.

¹¹¹ S, *Sueño de la muerte*, p. 397.

¹¹² S, *Sueño de la muerte*, p. 398.

¹¹³ Levisi, 1968, pp. 217-235.

¹¹⁴ Según Levisi en Quevedo la intención satírica y moralizante es mucho más consciente que en Arcimboldo, quien se limita más bien al simple placer de crear algo fuera de lo común, sin entrar en el terreno de la corrección de las costumbres (Levisi, 1968, pp. 234-235).



Fig. 5. G. Arcimboldo, *Vertumnus* (1590)

Entre los retratos-símbolo del *Sueño de la muerte* destaca la ingeniosa caricatura de la dueña Quintañoña, rica en detalles plásticos, *summa* de las técnicas expresivas más significativas de la obra quevediana. Esta misteriosa y monstruosa mujer nos parece el dómine del *Buscón* en versión femenina; pensamos en la túnica larga y sin forma, en la falta de dientes, en la grotesca conversación que se establece entre unas partes del cuerpo, hasta llegar al ruido sonoro de los huesos de Cabra y de la cabeza de la vieja, y a la idea de muerte, siempre al acecho, que se identifica con el ser caricaturizado:

Con su báculo venía una vieja o espantajo [...] con una cara hecha de un orejón; los ojos en dos cuévanos de vendimiar; la frente con tantas rayas y de tal color y hechura, que parecía planta de pie; la nariz en conversación con la barbilla, que casi juntándose hacían garra, y una cara de la impresión del grifo; la boca a la sombra de la nariz, de hechura de lamprea, sin diente ni muela, con sus pliegues de bolsa a lo jimio, y apuntándole ya el bozo de las calaveras en un mostacho erizado; la cabeza con temblor de sonajas y la habla danzante; unas tocas muy largas sobre el monjil negro, esmaltando de mortaja la tumba; con un rosario muy largo colgando, y ella corva, que parecía con las muertecillas que colgaban dél que venía pescando calaverillas chicas¹¹⁵.

¹¹⁵ S, *Sueño de la muerte*, pp. 373-374.

Al lado del proceso esperpéntico de ‘animalización’, que se obtiene a través de la imagen satírica de la boca-lamprea, la connotación simiesca, la nariz enganchada a la barbilla como la garra de un rapaz y la «cara de la impresión del grifo», se une la técnica plástica de ‘muñequización’, gracias a la idea de la mujer-espantajo. La reducción del cuerpo a objeto es otra nota persistente: es así como la boca se transforma en una petaca y la cabeza, cuyo meneo chocarrero nos recuerda a un muñeco, en un enorme cascabel.

La cara de Quintañoña «hecha de un orejón», por un lado nos hace pensar en el *Infierno musical* de Bosch y, por el otro, en la técnica de Arcimboldo, porque el rostro de la vieja, a causa de las arrugas, es comparado con un fruto seco: los elementos que tradicionalmente forman parte del bodegón irrumpen en el retrato humano, hasta connotarlo de modo decisivo. Pasa lo mismo con la imagen de los ojos ahondados en dos cuévanos de vendimiar.

Añadimos que la confusión entre la frente rugosa y la planta del pie origina un cambio burlesco entre partes opuestas del cuerpo, típico de algunos personajes creados por el artista holandés. No hay que olvidar que, al describir con los mismos epítetos, en una sátira quevediana, a un personaje que mantiene muchos puntos de contacto con la dueña de los *Sueños*, el escritor cita contestualmente a Bosch: «sueño de Bosco con tocas, / rostro de impresión del grifo»¹¹⁶. Además, las figuras diabólicas y burlonas que viven en el *Cristo con la cruz auestas* (fig. 6), posiblemente la última obra autografiada por el pintor, comparten con la caricatura literaria los mismos rasgos animalescos, entre horror y comicidad.



Fig. 6. H. Bosch, *Cristo con la cruz auestas* (1515-1516)

¹¹⁶ PO, II, 748, p. 511, vv. 73-74.

Concluimos con el retrato de un fantoche ridículo, emparentado con don Toribio del *Buscón*, sobre todo en virtud de la imagen desintegrada del cuerpo, cuyas carnes permanecen descubiertas, a pesar de las tentativas de coser, a fuerza de hilo y aguja, los desgarrones de los vestidos. En el pasaje se satiriza la idea extrema de Diego de Noche, prototipo del hidalgo muerto de hambre, de ‘autopintarse’ las piernas para encubrir el ventanaje; una variante respecto a la cara pintada de la mujer artificial que hemos visto:

en vida siempre andaba cerniendo las carnes el invierno por las picaduras del verano [...] el más tiempo en ayunas de camisa, siempre dándome por entendido de las mesas ajenas, esforzando con pistos de cerote y ramplones desmayos del calzado, animando a las medias a puras substancias de hilo y aguja. Llegué a estado que, en viéndome calzado de geomancia, porque todas las calzas eran puntos, cansado de andar restañando el ventanaje, me entinté la pierna y dejé correr¹¹⁷.

Recomponemos el *puzzle* de los *Sueños* subrayando que los violentos ataques a los que se somete la galería de condenados hay que situarlos en el marco barroco del sueño, que sirve de filtro, mitigando, en algunos momentos, las crueldades más ofensivas, gracias al tema del contraste-espejismo entre realidad y ficción.

Está claro que no se puede prescindir —analizando el ciclo completo de los *Sueños*— de una lectura basada en la importancia del retrato plástico visual¹¹⁸, en la relación directa o indirecta con la obra de algunos pintores, y en el ejercicio de una ecrásis oculta¹¹⁹ que ofrece al texto riqueza e intensidad. La fuerza iconográfica de los grandes retratos literarios, de las rápidas viñetas o de las imágenes compuestas —hechas de yuxtaposición de escenas y de personajes— permite la construcción de una ventana imaginaria proyectada hacia el mundo terreno y ultraterreno, un enorme cuadro de múltiples colores y perspectivas, cuyo pincel es la pluma genial de don Francisco.

¹¹⁷ *S, Sueño de la muerte*, pp. 383-384.

¹¹⁸ Hacia esta lectura se mueve Medina Barco, 2005, pp. 125-150.

¹¹⁹ Para aclarar la expresión ver Eco, 2003, pp. 208-212.

A LA BALLENA Y A JONÁS, MUY MAL PINTADOS:
QUEVEDO COLECCIONISTA Y CRÍTICO DE ARTE

En el estudio de la obra de Quevedo la relación entre creación literaria y artes figurativas parece en muchos casos imprescindible para entrar en el complejo y fascinante imaginario del escritor: tanto en poesía como en prosa un acercamiento plástico-visual puede resultar la decisiva clave de lectura para descifrar agudezas e imágenes simbólicas, matices y contrastes de difícil explicación. La importancia de la conexión entre poesía gráfica y pintura plástica, la correspondencia y el intercambio entre retrato literario y retrato iconográfico y el frecuente ejercicio de la écfrasis nos explican inequívocamente la pasión del autor por las artes visuales y su conocimiento indiscutible —como hombre barroco, ‘escritor-pintor’, estimador y coleccionista de obras de arte— de este mundo y sus artífices.

Investigando sobre la poesía, ya hemos tenido la oportunidad de analizar en detalle dos núcleos diferentes de poemas que, aunque pertenezcan a registros opuestos —uno serio y el otro satírico— demuestran la afición de Quevedo hacia el retrato plástico-figurativo, entendido bajo múltiples perspectivas. El primer *corpus* de sonetos (núm. 1, 2, 4, 5, 10)¹²⁰, incluidos en la Musa «Clío» —Musa heroica del *Parnaso español*— refleja la celebración de soberanos o grandes personajes de la época a través de deslumbrantes retratos históricos realizados por eminentes artistas mencionados directa o indirectamente por el poeta; se trata de Giambologna, Pietro Tacca, Leone y Pompeo Leoni, Guido Reni, Pedro Díaz Morante. El segundo grupo adopta el esquema del retrato en el retrato encajado en un marco burlesco: es así como queda bien firme, por un lado, el anonimato del pintor, que no merece la pena recordar a

¹²⁰ Ver Quevedo, *La Musa «Clío»*, pp. 45-51; 54-58; 70-71. Los números entre paréntesis corresponden a la numeración original de la *editio princeps* del *Parnaso* utilizada en la mencionada edición de «Clío».

causa de la falsedad de su retrato; por el otro, el anonimato del modelo, prototipo perfecto de la sátira de las profesiones como el «obligado del aceite», el tabernero y el pastelero o —en los casos del viejo teñido y de «cierta dama cortesana»¹²¹— otras figuras tópicas de la burla cruel de don Francisco.

El soneto titulado «A la ballena y a Jonás», núm. 602 en la edición de Blecua, representa una ocasión poética diferente con respecto a las dos ciclos mencionados; mantiene rasgos comunes a los dos grupos, pero mezclándolos y añadiendo nuevos motivos, dando vida así a un esquema lírico dotado de características autónomas y singulares.

En primer lugar no se describen retratos pictóricos, gráficos o escultóricos, sino se alude a un cuadro inspirado en un famoso episodio bíblico; cambia por lo tanto el género. Del contenido del soneto se desprende que en la tabla el artista ha representado por lo menos a dos personajes, a un hombre —Jonás— y a un animal —la ballena que lo traga— hundidos en una violenta tempestad, en un paisaje en el que probablemente se divisa la nave del profeta con sus desventurados compañeros. Es así como el epígrafe («A la ballena y a Jonás, muy mal pintados, que se compraron caros y se vendieron baratos») y las escasas informaciones ofrecidas al lector sobre la naturaleza del cuadro pueden considerarse prueba testimonial de una obra de Cajés que no hemos logrado encontrar, como ocurre con el retrato del duque de Osuna pintado por Guido Reni y celebrado por Quevedo en un soneto de «Clío»¹²² o con el retrato de Rosa Solimana realizado por Ticiano, emblema del *living portrait* en la silva «Al pincel»¹²³.

En la misma línea de los retratos encomiásticos de la poesía seria, el nombre del pintor está aquí bien subrayado («a los dos juntos vomitó Cajés», v. 2), pero lo que mayormente llama la atención del lector es la presencia directa de Quevedo en el poema, lo que ofrece varios motivos de reflexión. Su implicación en primera persona le permite jugar contemporáneamente el papel de coleccionista de cuadros¹²⁴, de crítico de

¹²¹ Ver los números 630, 631, 632, 633, 634 en Quevedo, *Obra poética* = [PO]. Para mayores detalles sobre la serie léase Garzelli, 2003, pp. 275-285 y Medina Barco, 2004, pp. 279-304.

¹²² Quevedo, *La Musa «Clío»*, 5, pp. 56-58.

¹²³ PO, I, 205, A, p. 403, vv. 70-73.

¹²⁴ Ya en otras ocasiones hemos señalado la importancia atribuida por Quevedo, en algunas páginas de su testamento (ver Jauralde Pou, 1998, pp. 855-858), a los objetos de arte y a los cuadros, mucho más que a los libros de su valiosa biblioteca.

arte y de comprador descontento que se da cuenta, demasiado tarde, de la flaqueza de su negocio:

Si la ballena vomitó a Jonás,
a los dos juntos vomitó Cajés:
borrasca es de colores la que ves;
el dinero se pierde aquí no más.

Si a Nínive por orden de Dios vas,
¿por qué veniste a dar en mí al través?
Tan mal pescado el que te almuerza es,
que de comido dél vomitarás.

A Jonás la ballena le tragó;
y pues los cuatrocientos por él di,
Jonás y la ballena tragué yo.

Y por sesenta y siete que perdí,
a los tres nos tragó quien la pagó,
y otra ballena se dolió de mí¹²⁵.

El tema del soneto y del cuadro se funda en la narración bíblica contenida en el libro de Jonás, el quinto de los profetas menores pertenecientes al reino de Israel. Se cuenta que, habiendo recibido de Dios el encargo de convertir a los paganos de la capital asiria de Nínive, Jonás decide desobedecer al Señor embarcándose en una nave fenicia que iba rumbo a Tarsis. Para punirlo por la transgresión, Dios desencadena una violenta tormenta y los tripulantes echan suertes para saber quién es el causante de la desgracia: por consecuencia Jonás pide a sus compañeros que lo tiren al mar para salvar la embarcación. Un pez monstruoso lo traga y el desventurado profeta permanece en su vientre durante tres días, después de los cuales es devuelto, indemne, a la tierra. Dios entonces reitera al profeta su mandato de ir a Nínive, que Jonás esta vez obedece: los ninivitas se convierten con celeridad ante sus exhortaciones y Dios retira la sentencia de exterminio contra ellos. Disgustado por la facilidad con la que el Señor había perdonado a aquel pueblo, el profeta abandona la ciudad y se construye una choza para defenderse del sol. Dios hace nacer allí una planta de ricino o de hiedra, la cual crece tan

¹²⁵ PO, II, 602, p. 59. Como indica Blecua las fuentes del soneto son el ms. 108 de la Biblioteca Menéndez y Pelayo, f. 187 y el ms. 20355 de la Biblioteca Nacional, fol. 252.

rápido que llega a protegerlo con su sombra; pero poco después el Señor envía un gusano que pica la planta hasta hacerla secar. A las quejas y lamentos de Jonás, expuesto a los rayos de un sol abrasador, Dios le responde: «tú te dueles por una planta que ni la hiciste crecer y que en una noche nació y en otra pereció y yo ¿no perdonaré a Nínive, ciudad grande, en la que hay más que 120.000 hombres que no disciernen lo que hay entre su derecha y su izquierda y muchas bestias?»¹²⁶.

El largo episodio lleva consigo un fuerte simbolismo: la permanencia del profeta en el vientre del enorme pez implica —según la interpretación del evangelista Mateo¹²⁷— una perfecta correspondencia con la muerte y la resurrección de Jesús: en efecto Jonás se queda en las entrañas de la ballena durante tres días y tres noches como el Hijo del Hombre en el sepulcro antes de resucitar.

Hay que añadir que, dentro del marco bíblico, la aventura del monstruo ostenta un valor plástico-visual tan fuerte que muchos artistas del pasado no han resistido la tentación de representar la historia, naturalmente desde diferentes puntos de vista y variadas perspectivas iconográficas. Proponemos, a este propósito, tres obras muy lejanas en el tiempo que ilustran el episodio marino con estilos distintos, pero con detalles que podrían anticipar el contenido del misterioso cuadro de Cajés o influenciar las modalidades estilísticas de Quevedo.

La primera figura (fig. 1) corresponde a un mosaico insertado en la pavimentación de la Basílica de Aquileia, perteneciente al siglo IV:



Fig. 1. Anónimo, *Giona rigettato dal pesce a terra* (siglo IV)

¹²⁶ *Jonás*, 4, 10-11.

¹²⁷ *Mateo*, 12, 40.

Lo interesante es que el artista anónimo ha sido capaz de reproducir casi simultáneamente, y como si se tratara de secuencias cinematográficas, dos entre los episodios más representativos de la aventura del profeta: el escenario, un mar lleno de peces y criaturas marinas de diferentes formas y especies, acoge a un Jonás completamente desnudo, pintado con matices blancos, rojos y naranjas que lo ponen de relieve en comparación con el cromatismo del fondo. En la secuencia inicial el monstruo —que aquí se parece más bien a una serpiente marina¹²⁸— está escupiéndolo al hombre y lo devuelve, salvo, a la tierra; en la segunda escena se divisa al profeta bajo la planta de ricino.

Muchos siglos más tarde, Giotto representa, en un luneto de la «Cappella degli Scrovegni», en Padua (fig. 2), a un Jonás casi completamente engullido por un enorme pez, que no se parece a una ballena; el observador puede vislumbrar la silueta del profeta a través de la transparencia de un mar agitado:



Fig. 2. Giotto, *Giona inghiottito dal pesce* (1304)

Dos siglos más tarde, entre 1508 y 1512, Michelangelo, artista mencionado por Quevedo en la silva «Al pincel»¹²⁹, en la bóveda de la «Cappella Sistina» (fig. 3), concibe a un Jonás en movimiento, vestido con telas de seda, que intenta escaparse de un enorme pez. Se nota que el ar-

¹²⁸ En casos menos frecuentes se atestigua la presencia de un delfín o de un hipocampo, mítica criatura clásica formada por la fusión de un caballo y de un pez.

¹²⁹ «Contigo Urbino y Ángel tales fueron, / que hasta sus pensamientos engendron, / pues, cuando los pintaron, / vida y alma les dieron» (PO, I, 205, A, p. 403, vv. 79-82).

tista italiano se aleja —como ya había hecho Giotto— de cierta iconografía popular que representaba al monstruoso animal bajo la forma de una ballena. La interpretación literal de la Escritura, que habla de «gran pez», se materializa incluso, en la postura del profeta, pintado en primer plano con la boca abierta y los ojos dirigidos hacia lo alto, en constante diálogo con Dios, como ocurre en la narración —casi teatral— de la Biblia. El pequeño árbol detrás de Jonás es la planta de ricino que Dios hace nacer para defenderlo del sol y después secar para castigarlo.

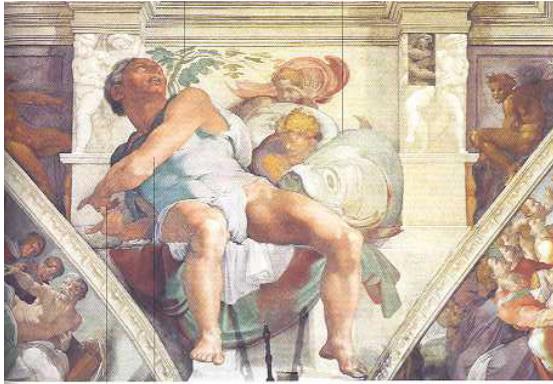


Fig. 3. Michelangelo, *Giona* (1508-1512)

Quevedo, por su parte, opta por la solución poética y figurativa de la «ballena»¹³⁰, palabra clave repetida cuatro veces en el soneto y con acepciones dilógicamente diferentes, que revela una importante superposición de significados, reales y simbólicos, sobre los cuales merece la pena detenerse.

Si partimos de la definición barroca ofrecida por Covarrubias, leemos, a propósito del comportamiento del cetáceo, que «cuando anda la ballena saltando por la mar es cierta señal de tormenta, y así los marineros se aperciben luego para las borrascas»¹³¹.

En la primera estrofa don Francisco habla en efecto de «borrasca», pero hay que profundizar el sentido de esta palabra que esconde niveles

¹³⁰ Es la sugerencia indicada por el códice *Amiatinus* de la *Vulgata* —que se remonta al siglo VIII— en el que en lugar del genitivo «piscis» se lee la variante «ceti» (ver *Biblia Sacra iuxta vulgatam*, Ion. I, v. 1, cap. 2, p. 1398).

¹³¹ Cov., s. v. *ballena*.

diferentes de significación, concretos y alusivos, sobre los que el poeta construye su complejo sistema de relaciones. Por un lado la referencia, más clara, al episodio del libro de Jonás, con la imagen de la borrasca que se aplaca milagrosamente al echar al profeta al mar, lectura que podría tener en cuenta también de la antigua creencia —señalada por Covarrubias— de la ballena como advertencia de una tempestad que se acerca. Por otro lado, y desde una perspectiva artístico-figurativa, tiene que interpretarse la forma «borrasca [...] de colores» que remite directamente al cuadro de Cajés, con toda probabilidad rico en cromatismos como demuestran sus obras más conocidas. Una expresión que revela cierta sensibilidad artística por parte del poeta, la misma que manifiesta en su definición de «lienzo [...] belicoso en los colores», del soneto núm. 5 de la Musa «Clío»¹³², dedicado —como ya hemos dicho— a otro cuadro perdido, esta vez pintado por Guido Reni.

La tabla de Jonás y el retrato de Osuna parecen hacer referencia, en el imaginario quevediano, a la emoción producida por el uso de una paleta hecha de muchos colores mezclados y amalgamados en el lienzo con cierto vigor artístico. Al mismo tiempo don Francisco alude respectivamente a los contextos reales utilizando «borrasca», para remitir a la tempestad en la que cae el profeta y «belicoso», para referirse a la aptitud guerrera del duque.

Con un enfoque parecido, también en la célebre silva «Al pincel», el autor es capaz de percibir —como verdadero crítico de arte— el estilo impresionista de Velázquez haciendo referencia a la «manchas distantes» de su pincelada que saben «[...] animar lo hermoso, / así dar a lo mórbido sentido»¹³³.

Trasladada a la situación concreta en la que se encuentra el Quevedo-coleccionista, la «borrasca» podría simbolizar incluso su visión confusa y embrollada del «mal pintado» cuadro, con la consiguiente pérdida de dinero derivada por la ingenua e incauta adquisición o, pensando en la acción del pintor, la mezcla indistinta y repugnante de alimentos humanos y bestiales vomitada por Cajés («a los dos juntos vomitó Cajés», v. 2).

Volviendo a la palabra «ballena», hay que añadir que en los bestiarios medievales este animal mantiene una prerrogativa negativa: se decía que el enorme cetáceo buscaba el nutrimento abriendo constantemente la

¹³² Quevedo, *La Musa «Clío»*, 5, p. 56, v. 14.

¹³³ *PO*, I, 205, C, pp. 403-404. Para ampliar el análisis del poema ver López Grigera, 1975, pp. 221-242 y Candelas Colodrón, 1996, pp. 85-95.

boca, de la que salía un dulce perfume. Los peces, atraídos por esta fragancia se hacían engullir y lo mismo podía pasar —en el plano alegórico— a los hombres sin fe, que se dejaban seducir por las lisonjas de los placeres, llegando a ser presa del diablo. Es por esta razón que la boca abierta de la ballena puede simbolizar la boca del Infierno, lectura que podría aplicarse también a nuestro poema. Para aclarar todos los significados que «ballena» lleva consigo en el soneto núm. 602 nos parece útil un rápido *excursus* de las recurrencias de esta palabra en la poesía quevediana.

Descubrimos así que es una imagen frecuente: en singular va casi siempre enlazada con el personaje de Jonás, como si se tratara de una pareja fija. Es el caso del romance satírico núm. 737, cuyo epígrafe nos ilustra el contexto: «Alabanzas irónicas a Valladolid, mudándose la Corte de ella». En los versos conclusivos, dirigiéndose irónicamente a esa ciudad, Quevedo afirma:

No hay sino sufrir agora,
y ser en esta tormenta
nuevo Jonás en el mar
a quien trague la ballena.

Podrá ser que te vomite
más presto que todos piensan,
y que te celebren viva
los que te lloran muerta¹³⁴.

Aquí el episodio, enmarcado igualmente en una simbólica tormenta bíblica, lo emplea Quevedo para connotarlo, una vez más de manera negativa, pero adaptándolo a una situación diferente: Valladolid, bajo la forma de ‘nuevo Jonás’, es tragada por una ballena y por tanto llorada como muerta, pero el poeta prevé que pronto será vomitada.

El motivo del vómito de la ballena, tan importante en nuestro soneto, aparece también en el poema moral «Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos, escrita a don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, en su valimiento». Aunque Quevedo no haga referencia directa a Jonás, las palabras utilizadas nos recuerdan el

¹³⁴ PO, II, 737, p. 482, vv. 133-140.

episodio de la Biblia: «Vino el betún precioso que vomita / la ballena, o la espuma de las olas, / que el vicio, no el olor, nos acredita»¹³⁵.

El profeta bíblico vuelve a ser protagonista de otros lugares de la poesía quevediana, por ejemplo de aquel romance satírico que «Pinta el suceso de haber estado una noche con una fregona». Aquí la caricatura de la espantosa y repugnante mujer-fregona, con la que se acuesta el yo-protagonista, muestra numerosos rasgos de gigantismo, según los dictámenes de una deformación esperpéntica *ante litteram*, que comparte muchos puntos de contacto con las figuraciones de Bosch, pintor de la condición humana viciosa y deformada, amado por Quevedo¹³⁶. El fragmento que nos interesa incluye un proceso plástico-visual de cruel deformación del cuerpo femenino que llega a transformarse en varios animales, caracterizados todos por su enorme peso: es así como se pasa de la mujer-elefante a la mujer-ballena, monstruosa criatura que manifiesta la terrible intención de tragarse al desventurado señor: «Abrió la boca y rióse; / pensé que quería tragarme, / hecha ballena en el agua / de este Jonás miserable»¹³⁷.

De este recorrido también se desprende que las recurrencias de la palabra «ballena» en plural tienen que ver especialmente con la gordura animalesca de la mujer caricaturizada¹³⁸, mientras que en los casos en singular —mucho más frecuentes— la «ballena» por antonomasia es la que devora o vomita al profeta: así la imagen poética se sirve del cuento bíblico y de su simbología, pero aplicándolos a contextos distintos.

En resumen la opción por el término «ballena», al corroborar la idea de un Quevedo ‘pintor plástico’, lleva consigo aquellos rasgos hiperbólicos de gigantismo aptos para trazar caricaturas deformadas, disfrutando, al mismo tiempo, de las connotaciones infernales atribuidas al «mal pescado».

Al lado de la ballena y de Jonás, el ‘co-protagonista’ de la escena es el pintor madrileño Eugenio Cajés¹³⁹, famoso artista de corte, contempo-

¹³⁵ *PO*, I, 146, p. 298, vv. 115-117.

¹³⁶ Para ampliar el tema, con un enfoque especial hacia *Los Sueños*, ver Morreale, 1956, pp. 40-44; Levisi, 1963, pp. 163-200 y Garzelli, 2006b, pp. 133-147.

¹³⁷ *PO*, III, 788, p. 172, vv. 41-44.

¹³⁸ Ver, por ejemplo, *PO*, III, 867, p. 367, v. 57.

¹³⁹ Como indica Blecua (*PO*, II, 602, p. 59), al margen del manuscrito 108 de la Biblioteca Menéndez y Pelayo se apostilla «El pintor». Se presume por tanto que se trata de Eugenio Cajés (Madrid, 1575-Madrid, 1634), hijo del pintor Patricio Cajés, importante ejecutor de frescos y tablas de tema bíblico-religioso que podrían concordar

ráneo de Quevedo, al cual el rey Felipe III encargó importantes obras.

La actitud quevediana hacia este artista nada tiene que ver con el elogio de los artífices de la Musa «Clío» o de la silva «Al pincel»: aflora un juicio negativo y contundente que se manifiesta en primer lugar gracias al uso del tópico del *Deus pictor*¹⁴⁰ con un sentido irónico. Es así como un Cajés-demiurgo crea a sus criaturas pintadas, pero lo hace vomitándolas de manera animalesca para alejarse de sus propias hechuras, repugnantes y molestas.

Los personajes-protagonistas y los receptores de la poesía se entrelazan en una compleja trama de planos y perspectivas: en la primera, tercera y cuarta estrofa don Francisco se dirige a un hipotético lector que encarna dos papeles diferentes. En los versos iniciales este se convierte en visitante de la galería quevediana en la que se expone el cuadro: lo demuestran expresiones deícticas como «la que ves» (v. 3) o «aquí» (v. 4), que contribuyen a señalar un contexto concreto descrito por un Quevedo-guía.

En las estrofas tercera y cuarta, en cambio, el lector-visitante se transforma en un verdadero público que, bien informado y gracias a pruebas concretas («[...] los cuatrocientos por él di», v. 10; «[...] por sesenta y siete que perdí [...]», v. 12), tiene la posibilidad de juzgar, como en un tribunal, las bajas cualidades del pintor y su mal producto.

El enfoque cambia en el segundo cuarteto: aquí el poeta habla directamente con Jonás —como si estuviera presente— y, a través de Jonás, con Cajés mismo. Quevedo dirige al profeta una pregunta directa como si estuviera hablando con él: «¿por qué veniste a dar en mí al través?» (v. 6); por consecuencia la antigua figura bíblica parece transfigurarse en el personaje del lienzo, hasta salir del cuadro mismo y empezar a vivir en la situación presente, según el *topos* clásico del *living portrait*, utilizado

perfectamente con el sujeto descrito por Quevedo. La fama de este artista en época quevediana se desprende por ejemplo del *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco, tratado que alude en varias ocasiones a su privilegiada condición de «pintor de su majestad», a sus trabajos en El Pardo y a su participación en una competición, organizada por el rey Felipe III, para la ejecución de un cuadro sobre la *Expulsión de los moriscos*, en la que toman parte —junto a Eugenio Cajés— grandes nombres como Carducho, Nardi y Velázquez (ver Pacheco, *El arte de la pintura*, I, 8, p. 206; III, 3, p. 463; III, 13, p. 700).

¹⁴⁰ El motivo, tratado desde una perspectiva seria, se encuentra en *PO*, I, 19, pp. 172-173, vv. 1-9 y en la *Jura del serenísimo príncipe* (ver Quevedo, *La Musa «Clío»*, p. 108, vv. 1-4).

por Quevedo en diferentes fragmentos de su poesía¹⁴¹. Si en los poemas serios el tópico le sirve al poeta para celebrar al artífice, capaz de igualar la naturaleza al punto de realizar una copia perfecta y casi real del modelo, en nuestro caso es empleado con la finalidad opuesta de construir la *vituperatio* del pintor.

La expresión «dar al través» permite a Quevedo jugar contemporáneamente con dos niveles de lectura. Su fuerte carga visual nos remite inmediatamente a la historia bíblica en la que vemos la nave del profeta, en grave dificultad a causa de la tempestad, corriendo el riesgo de chocar con unas rocas, hasta despedazarse. En un plano más concreto y contingente, en el sintagma se puede leer el viaje simbólico del cuadro de Cajés, que desgraciadamente va a ‘encallarse’ en los pies de su comprador, entrando en la casa del poeta con la única finalidad de devaluar su colección artística.

Hay que recordar que en la estructura bien definida del poema siempre juega un papel la voz del poeta, con la única exclusión del terceto de apertura. Como demuestran los versos a él dedicados («[...] dar en mí al través», v. 6; «[...] los cuatrocientos por él di», v. 10; «Jonás y la ballena tragué yo», v. 11; «sesenta y siete que perdí», v. 12; «otra ballena se dolió de mí», v. 14), el escritor es figura de primer plano que nunca deja el mando, dirigiéndose antes al lector-visitante de su galería, después a un Jonás ‘resucitado’ y a su recreador artístico, sucesivamente al público de su época que tendrá que juzgar el cuadro «mal pintado» que retrata el «mal pescado».

El *leitmotiv* del soneto es el dinero, frecuente en la sátira quevediana, pero bastante insólito en los casos de écfrasis o de temas plástico-figurativos¹⁴². La razón es que se habla de coleccionismo y la cuestión supone una serie de problemas económicos de los que el escritor no puede prescindir. Es así como el lenguaje se convierte en el instrumento príncipe de su denuncia y puesto que el marco expresivo es un soneto,

¹⁴¹ Véase por ejemplo *PO*, I, 27, p. 183, vv. 9-11; *PO*, I, 205, pp. 401-406; *PO*, II, 507, pp. 678-679, vv. 1-6 y Quevedo, *La Musa «Clio»*, 1, 2, 5, 10, respectivamente pp. 48-49, 50-51, 56-58, 70-71.

¹⁴² Hay que destacar, a este propósito, la importancia que en época quevediana jugaron los famosos pleitos en favor de la pintura en los que tomaron parte artistas y escritores del *Siglo de Oro* con la finalidad de defender el papel de la pintura como arte liberal y contra la idea de obligar los pintores a una tasación llamada «alcabala». Para ampliar el tema léase el *Memorial informatorio por los pintores* en Carducho, *Diálogos de la pintura*, pp. 369-518.

sus palabras tienen que ser concisas y eficaces. Para dejar reales motivos de reflexión a su público, Quevedo decide por lo tanto servirse de los números. En efecto dentro de un rico abanico de expresiones pertenecientes al campo semántico del dinero, como «se compraron caros y se vendieron baratos», «el dinero se pierde aquí no más» (v. 4), «di» (v. 10), «perdí» (v. 12), «pagó» (v. 13), las que al final resultan más claras y llamativas se refieren precisamente al precio pagado, «los cuatrocientos» (v. 10), y al dinero perdido en la sucesiva venta: «sesenta y siete» (v. 12).

Otro concepto clave que hay que poner en evidencia con el fin de reconstruir el *puzzle* de los significados consiste en la repetición obsesiva de la imagen de la boca, palabra que nunca se utiliza directamente en el soneto, pero vehículo por excelencia de múltiples significados. Se empieza, en el primer verso, con la boca de la ballena que vomita a Jonás, acción antepuesta por el autor —vista la simbología y la importancia paródica— al acto de engullir al profeta («Tan mal pescado el que te almuerza es», v. 7; «A Jonás la ballena le tragó», v. 9).

La boca del pintor que vomita a sus criaturas como demiurgo inhumano convive con la de Jonás mismo, que aunque es comido por el enorme animal, a su vez, vomitará. Quevedo hace referencia incluso a su propia boca que se traga el cuadro con sus protagonistas pintados: por esto el verbo «tragar» tiene que leerse también con el significado figurado de «soportar», «tolerar», «aguantar», hasta llegar a la idea más fuerte de «engullir un engaño», sobre la cual en realidad insiste más el autor.

Tampoco hay que olvidar la boca del nuevo y anónimo coleccionista, llamado en causa por Quevedo a través de la genérica fórmula «quien la pagó» (v. 13). A él le toca tragarse contemporáneamente a la ballena, a Jonás y al poeta mismo: su cuerpo se animaliza en la fantasía quevediana hasta transformarse en «nueva ballena» preparada para vomitar el cuadro con sus personajes («y otra ballena se dolió de mí», v. 14). Tragar y vomitar, vomitar y tragar: un ciclo que no parece detenerse y que podría remitir, en algunos de sus pasajes, a la boca del Infierno¹⁴³.

Para concluir cabe destacar que el mérito del soneto —original en su género— estriba en la ingeniosa capacidad del autor de jugar a la vez con realidad y ficción, gracias a la yuxtaposición continua de personajes, lugares y tiempos y todo esto con la extraordinaria maestría de su voz poética. En un bailete grotesco que es «borrasca de colores» se mezclan

¹⁴³ Se trata de una imagen que se encuentra, con muchas variantes, en diferentes lugares de la poesía quevediana, por ejemplo en *PO*, II, 729, p. 441, vv. 57-60.

los antiguos personajes bíblicos y las figuras pintadas por Cajés, toman vida el pintor que ha retomado el sujeto y el poeta que lo ha comprado y luego cantado en poesía, hasta llegar al nuevo e ingenuo coleccionista.

El motivo de la pintura le sirve en este caso al autor para construir una invectiva contra Cajés y la manera más eficaz de declarar su indignación hacia el pintor —la misma manifestada por Jonás a causa de la rapidez de la conversión de los ninivitas— es la de dirigirle un soneto, máximo logro de su pluma contundente y de un virtuosismo lingüístico sin par.

Quevedo poeta, crítico de arte, coleccionista, testigo y acusador en un pleito virtual: son solo algunas de las múltiples facetas que remiten, a través de este poema, a su compleja y enigmática personalidad.

PARTE SEGUNDA

QUEVEDO Y SU (IM)POSIBLE TRADUCCIÓN AL ITALIANO

TRADUCCIÓN Y MUNDOS POSIBLES. LOS SUEÑOS DE QUEVEDO TRADUCIDOS AL ITALIANO

El enfoque crítico sobre el grupo de visiones oníricas —entre las más monstruosas y desconcertantes que cuenta la rica producción quevediana— denominadas con el título global de *Sueños*, ha remarcado la importancia, en mis trabajos precedentes, de una lectura que demostrase que la creatividad lingüística de los grandes cuadros o de las rápidas viñetas, nunca está disociada de la carga plástico-figurativa que Quevedo atribuye a su creación¹.

Sin afrontar en este caso la cuestión de la evolución editorial del libro², o el dilema entre la unidad o, al contrario, la fragmentación entre los cinco *Sueños* de la serie³, en este análisis nos detendremos sobre la traducción de la obra al italiano moderno, concentrándonos en una serie de pasajes en los que predominan, por un lado, grandes caricaturas grotescas que han dejado una huella en las páginas quevedianas, y por otro, retratos colectivos o figurillas aisladas que constituyen otra parte

¹ Sobre el tema se puede leer mi artículo dedicado a las pinturas infernales y a los retratos grotescos de los *Sueños* (Garzelli, 2006a, pp. 133-147) y desde una perspectiva más amplia, relativa también a la producción poética de don Francisco, mi libro «*Nulla dies sine linea*» (Garzelli, 2008), en particular el capítulo II. A propósito de la relación entre Quevedo y la pintura del Bosco véanse Morreale, 1956, pp. 40-44, Levisi, 1963, pp. 163-200 y Martínez de Mingo, 2008, pp. 145-158.

² Además de la versión de los *Sueños y discursos*, derivada de la *princeps* publicada en Barcelona en 1627, la edición de I. Arellano (*Los sueños*, 1999 = [S]) ofrece el texto integral de los *Jugetes de la niñez* (Madrid, 1631), última redacción autenticada por el autor mismo y también las variantes respecto a los *Sueños y discursos* contenidas en la edición intermedia (*Desvelos soñolientos*, Zaragoza, 1627). El asunto de la búsqueda imposible del texto 'ideal' de los *Sueños* lo trata H. Ettinghausen en su edición de la obra quevediana (1984, p. XXIV).

³ La unidad de la voz satírica de los *Sueños* ha sido defendida por Schwartz, 1985, pp. 209-227, especialmente p. 223.

significativa del paisaje onírico que caracteriza la trama de esta historia de ficción. Una historia que cuenta un viaje hacia el más allá, realizado por un narrador que describe —en formas diferentes según el *Sueño* en cuestión— su insólita experiencia entre penitentes y diablos, cúmulos de vicios y aglomeraciones de pecados.

Aunque este argumento remita a una larga tradición literaria alegórica y satírica, las referencias a ésta son superadas mediante una focalización prioritaria de la pluma quevediana sobre la sociedad contemporánea, donde —como subraya Maria Grazia Profeti— las depravaciones humanas y los defectos son fotografiados sin clemencia por el «acido corrosivo del linguaggio»⁴, expresión de una forma de escritura subversiva, difícilmente reproducible en otra lengua.

La deformación de los ambientes y de los personajes, que reflejan las preocupaciones morales del escritor y su ansia de denuncia —aliviadas por el filtro del sueño— son el fruto de una deformación idiomática extraordinaria, frente a la cual el traductor tendrá que actuar con inteligencia intentando encontrar en italiano formas correspondientes o compensativas para no correr el riesgo de mitigar demasiado las imágenes transgresoras o, al contrario, exagerarlas hiperbólicamente.

Junto a la deformación idiomática habrá que señalar otro problema, el de la «sobrecarga estética»⁵ típica de los textos literarios, que en el caso de Quevedo conoce una especie de crecimiento exponencial: los vocablos llegan a ser hiperconnotados, el juego de las ambigüedades y de los dobles sentidos, de las dilogías asociadas a metáforas, de las agudezas y de los símbolos conceptuosos transforman la traducción en un trabajo complejo, del que el traductor debe hacerse cargo con responsabilidad, mostrando respeto y consideración hacia el texto fuente. Un desafío que se hace aún más difícil cuando nos enfrentamos —como en el caso de los *Sueños*— con mundos de ficción, es decir vivencias que no tienen correspondencia directa con la realidad y que además, son expresión de una cultura barroca densa de implicaciones ideológicas y políticas que resultan lejanas al lector italiano contemporáneo.

⁴ Profeti, 1998, p. 369.

⁵ «Las actitudes del traductor general y del literario son diferentes ante los textos que han de traducir, y ello porque los textos literarios se caracterizan por una sobrecarga estética. De hecho, el lenguaje literario podría definirse como todo lenguaje marcado con recursos literarios, es decir con recursos cuyo objetivo es complacerse en el uso estético de la lengua y en transmitir emociones al lector» (Borillo, Verdegál Cerezo, Hurtado Albir, 1999, p. 167).

Parece necesario, por lo tanto, preguntarse qué tipo de papel tiene que jugar el traductor moderno de los *Sueños* y entender su posición significa intentar delinear los límites de una actividad profesional en continua evolución, que a menudo deja insatisfechos a los mismos traductores, a causa de la escasa consideración y del exiguo reconocimiento de su trabajo. Hablar de límites lleva consigo una delicada reflexión sobre la demarcación del ámbito interpretativo de un texto literario, más allá del cual el traductor no podrá dirigirse, corriendo el riesgo, de otro modo, de convertirse en un nuevo autor⁶.

Sin rechazar la importancia de la lectura iconográfica de esta serie de pequeños cuadros expresionistas, nos parece interesante discutir sobre las efectivas posibilidades de fidelidad al traducir al italiano esta obra, cotejando, en este itinerario de búsqueda de la ‘traducción posible’, algunas traducciones modernas de los *Sueños*: la del escritor Carlo Emilio Gadda, traductor solo de «El mundo por de dentro» (1941) y las de la serie completa, firmadas por Gasparetti (1959) y Rapisarda (1988)⁷. Subrayamos, a este propósito, que por fidelidad no entendemos ni una sujeción al texto original, ni una exactitud en la reproducción de las palabras y de las frases —imposibles cuando se traduce a otro idioma— sino queremos indicar un principio de respeto y de honestidad hacia el mensaje quevediano. Partiendo de este principio negociaremos⁸ al final de este recorrido, las propuestas más cercanas al original barroco, descubriendo, en realidad, que muchas pueden ser las soluciones practicables y muchos los mundos posibles.

Empezamos con el prólogo, eligiendo un pasaje en el que Quevedo relaciona muy ingeniosamente la condición de un soldado malparado —que regresa de la guerra con un ojo menos, medio brazo y una pierna de palo— con los manuscritos falsos, adulterados o desmembrados de sus *Sueños*. Estas extirpaciones reales y simbólicas, que se explican como forma de ablación física y moral, contrastan con la imagen vistosa y victoriosa de las «galas y plumas» que el soldado ostentaba al inicio de la guerra:

⁶ Eco, 2003, p. 110 y ss.

⁷ A las tres traducciones indicadas (Gadda, 1941; Gasparetti, 1959; Rapisarda, 1988), atribuímos respectivamente las siguientes siglas: *Ga*, *G* y *R*.

⁸ U. Eco define la «negoziiazione» como «un processo in base al quale, per ottenere qualcosa, si rinuncia a qualcosa d’altro, e alla fine le parti in gioco dovrebbero uscirne con un senso di ragionevole e reciproca soddisfazione alla luce dell’aureo principio per cui non si può avere tutto» (Eco, 2003, p. 18).

[...] así de cuantos han leído algo destes *Sueños y discursos* [...] lastimándose de verlos ir manuscritos tan adulterados y falsos y muchos a pedazos y hechos un disparate sin pies ni cabeza, y tan desfigurados como el soldado desdichado que habiendo salido de su tierra para la guerra con bizarría, tallazo, galas y plumas, vuelve a ella después de muchos años más desgarrado y rompido que soldado, con un ojo menos, hecho un monóculo, medio brazo, con una pierna de palo, y todo él hecho un milagro de cera, bueno para ofrecido, con el vestido de la munición, sin color determinado, desconocido y roto, pidiendo limosna [...] ⁹.

La traducción al italiano del fragmento presenta ya una primera pérdida que se debe al doble nivel de significado contenido en el término «soldado» que, como subraya Arellano¹⁰, es la expresión de un juego de palabras entre «soldado, militar» y «soldado, unido en una pieza», es decir en la acepción italiana de «saldato», que produce, a su vez, un contraste semántico con «rompido». Esta dilogía, a decir verdad no señalada en las traducciones de Gasparetti y Rapisarda, no se puede reproducir en italiano, la inserción de una nota a pie de página por parte del traductor, sin embargo, nos parece imprescindible para informar al lector del juego sentencioso concebido en el original. Añadimos que, para mantener cierto principio de lealtad hacia el texto español, sería necesario al menos salvaguardar la doble serie terminológica de la fuente («más desgarrado y rompido que soldado»), retomada por Gasparetti a través de la forma «più lacero e sbrindellato che soldato»¹¹, pero que Rapisarda resuelve con el más general y carente de un término de comparación «più pezzente che soldato»¹².

Otro punto sobre el que merece la pena detenerse es la imagen de las mutilaciones físicas y morales del soldado que Quevedo pone en relación con los *ex-voto* de cera expuestos en los santuarios («todo él hecho un milagro de cera, bueno para ofrecido [...]»). En este caso las soluciones propuestas por los traductores aparecen diferentes: si Rapisarda elige la forma «tale e quale un ex-voto di cera pronto per essere offerto»¹³, Gasparetti opta por «trasformato quasi in un mostro di cera, buono per farne un ex-voto», añadiendo una nota explicativa que informa sobre

⁹ S, Prólogo, pp. 86-87.

¹⁰ S, Prólogo, p. 87, nota 36.

¹¹ G, Prologo, p. 8.

¹² R, Prologo, p. 31.

¹³ R, Prologo, p. 31.

la costumbre de ofrecer como *ex-voto* al santo protector una representación de la parte del cuerpo enferma, luego milagrosamente sanada¹⁴. Creemos que existe una tercera opción posible, a lo mejor más respetuosa de la intención original quevediana: de hecho nos parece que una traducción literal de la expresión «milagro de cera», acompañada de una nota que explique el sentido de la metáfora quevediana, resulta la elección más honesta; por tanto, podríamos decir «reso un miracolo di cera pronto per essere offerto». Si en el primer caso, en efecto, el traductor transforma la aguda metáfora en comparación, introduciendo en el texto la palabra *ex-voto*, ausente en realidad de la página española, en el segundo, la eficacia de la nota explicativa que sería suficiente para la comprensión del lector italiano, se suma al deseo del traductor de explicar demasiado, recurriendo a la expresión «mostro di cera» y añadiendo, además, el término *ex-voto*, como en la solución precedente. Probablemente los dos traductores han ido más allá del original, asumiéndose la responsabilidad de explicar una pequeña ambigüedad que debía mantenerse también en el texto italiano. De todos modos se trata de un pecado venial porque la interpretación textual resulta correcta y en sintonía con el contexto original; diferentes las ocurrencias en las que quien traduce —y puede pasar en obras complejas como las quevedianas, ricas de dobles sentidos también bajo la forma de *coincidentia oppositorum*— llega a alterar y falsear un significado o a elegir el menos preñado en la economía de la narración.

Pasando a analizar un fragmento de «El sueño del Juicio Final», nos parece interesante reflexionar sobre otra tipología de problemas, es decir la importancia de mantener en la lengua de llegada una serie de términos pertenecientes al mismo campo semántico. Aquí el narrador-visitante describe la imagen grotesca de los muertos que, llamados por la trompeta del Juicio Final, salen de los sepulcros, ya en fase de descomposición:

Después noté de la manera que algunas almas venían con asco, y otras con miedo huían de sus antiguos cuerpos. A cuál faltaba un brazo, a cuál un ojo, y diome risa ver la diversidad de figuras y admiróme la providencia de Dios en que estando barajados unos con otros, nadie por yerro de cuenta se

¹⁴ «Era in uso che, quando si verificava una guarigione miracolosa, si offrissi come *ex-voto* al Santo intercessore una raffigurazione in cera della parte del corpo già inferma, esagerandone a bella posta le deformità e le piaghe» (G, p. 333, nota 9).

ponía las piernas ni los miembros de los vecinos. Solo en un cementerio me pareció que andaban destrocando cabezas y que vía un escribano que no le venía bien el alma y quiso decir que no era suya por descartarse della¹⁵.

El proceso de segmentación y desarticulación de algunas partes del cuerpo, típico de la técnica satírica de don Francisco, hace que unos condenados corran el riesgo de intercambiarse entre ellos —voluntariamente o no— piernas, cabezas, miembros de los vecinos, en una confusión de retratos caóticos y enmarañados en el marco de los cuales se configura el lenguaje visual del juego de los naipes¹⁶. Se empieza con el término «figuras», que, además de ser sinónimo en italiano de «aspetti», «immagini», hace referencia también a las figuras de los naipes (rey, caballo, sota)¹⁷, implicación usada por Quevedo también más adelante¹⁸ y que se puede reproducir perfectamente en la traducción con la palabra «figure». Al mismo campo semántico pertenecen el verbo «barajar», «mescolare le carte» en italiano, la expresión «andaban destrocando», que recuerda el cambio de los naipes, y, para terminar, «descartarse», que en italiano correspondería a la idea de «scartarle». En este caso las soluciones de Rapisarda y Gasparetti, aunque aparezcan correctas, no consideran esta línea interpretativa, privando al lector italiano de una ulterior connotación irónica delineada por el escritor: de hecho si el primero traduce «figuras» con «aspetti», «barajados» con «confusi» e «descartarse» con la forma italiana «disfarsene»¹⁹, el segundo traductor opta, siguiendo el orden, por «aspetti», «mischiati» (el único término que puede aplicarse

¹⁵ S, *El sueño del Juicio Final*, pp. 94-96.

¹⁶ Ver la nota 18, p. 95, en S.

¹⁷ Esta acepción es registrada también por Covarrubias en su *Tésoro de la Lengua Castellana o Española* (1611): «En el juego de los naipes hay puntos y figuras; y estar a figura es en el juego de los naipes esperar la más ruin carta del manjar, para con ella ganar al contrario» (Cov., s. v.).

¹⁸ «¿Hay reyes en el infierno? —le pregunté yo, y satisfizo a mi duda diciendo:

— Todo el infierno es de figuras, y hay muchos, porque el poder, libertad y mando les hace sacar a las virtudes de su medio y llegan los vicios a su extremo [...]» (S, *El alguacil endemoniado*, pp. 157-158).

¹⁹ «[...] e mi fece ridere la varietà degli aspetti, pur ammirando la provvidenza divina che, per quanto confusi l'un l'altro, nessuno, per sbaglio, prendeva le gambe o le membra dei vicini.

Solo in un cimitero mi sembrò che andassero scambiandosi le teste e vidi uno scrivano al quale l'anima non calzava bene e volle dire che non era sua per disfarsene» (R, *Sogno del Giudizio Finale*, p. 36).

a los naipes) y «liberarsene»²⁰, elecciones igualmente poco eficaces desde una perspectiva que ve las almas de los condenados comparadas con naipes, barajadas o descartadas por una fuerza superior.

Pasemos ahora al «Sueño del infierno» con una célebre página de la sátira quevediana que relata el motivo de la vejez y del decaimiento físico, nunca separado de la degradación moral. Lo encontramos aplicado al retrato colectivo de las dueñas, aquí comparadas con repugnantes ranas infernales que se revuelcan en una laguna fangosa a la que llega el desventurado yo narrador:

[...] me partí, y a poco que anduve topé una laguna muy grande como el mar y más sucia, adonde era tanto el ruido que se me desvanecía la cabeza. Pregunté lo qué era aquello, y dijéronme que allí penaban las mujeres que en el mundo se volvieron en dueñas. Así supe como las dueñas de acá son ranas del infierno, que eternamente como ranas están hablando sin ton y sin son, húmedas y en cieno, y son propiamente ranas infernales, porque las dueñas ni son carne ni pescado como ellas. Diome grande risa el verlas convertidas en sabandijas tan perniabiernas y que no se come sino de medio abajo, como la dueña, cuya cara siempre es trabajosa y arrugada²¹.

Ya en otros casos subrayamos que la técnica de animalización usada por Quevedo tiene el poder de transformar el cuerpo humano en animal y al mismo tiempo de mezclar elementos humanos con partes bestiales, con la finalidad de denigrar y desacreditar —con una violencia verbal contundente— a muchos personajes femeninos, blancos preferidos de su sátira.

De la lectura interpretativa del fragmento, resulta que el traductor tendrá que hacer ‘revivir’ al lector moderno la implicación del canal visual —no olvidando la importancia de la perspectiva iconográfica del episodio²²— del auditivo, porque el continuo croar de las ranas recuer-

²⁰ «E mi venne da ridere nel vedere la varietà degli aspetti, e mi meravigliò la Provvidenza di Dio, quando osservai che, pur essendo mischiati gli uni con gli altri, nessuno per isbaglio di calcolo si metteva le gambe o le membra del suo vicino. Soltanto in un cimitero mi parve che s'andassero scambiando le teste, e vidi un notaro al quale non tornava bene l'anima sua, e s'intestava a dire che non gli apparteneva, tanto per liberarsene» (*G, Sogno del Giudizio Finale*, p. 16).

²¹ *S, Sueño del infierno*, pp. 203-204.

²² Las criaturas mitad hombre, mitad animal, «ni carne ni pescado», son las mismas que viven en las pinturas del Bosco. Sobre el tema léanse Levisi, 1963, pp. 163-200 y Garzelli, 2006a, pp. 133-147.

da las charlas pesadas y malignas de las dueñas, y, de manera indirecta, tendrá que hacerlo partícipe también de las referencias al tacto, por la imagen de la red de arrugas que atraviesa la cara de las ‘señoras’, de piel viscosa y marchita.

Si bien, en líneas generales ambos comentadores tradujeron eficazmente el texto fuente, queremos reflexionar aquí sobre las posibilidades de traducción que nos ofrece la palabra «dueña», término clave del cuadro satírico. Como indica Covarrubias, «en lengua castellana antigua vale señora anciana viuda; ahora significa comúnmente las que sirven con tocas largas y monjiles, a diferencia de las doncellas»²³; a integración de la definición barroca añadimos la más moderna de Arellano: «damas de edad que servían de acompañantes a las jóvenes en las casas de posición»²⁴. Lo que podemos destacar es que se trata de un término histórico-cultural de difícil traducción al italiano, puesto que las posibilidades van —según los campos semánticos de referencia— desde «padrona» a «proprietaria», hasta «beghina» (entendida como religiosa o mujer pía que vivía en una comunidad); de la definición histórica de Carbonell «vedova che, nelle grandi case, dirigeva le serve e faceva da governante alle fanciulle», para terminar con «dama di compagnia», o con las más genéricas «dama», «gentildonna», «signora». Considerado el amplio ámbito lexicográfico del término, vamos a evaluar ahora las elecciones de los dos traductores: Gasparetti elige el femenino plural «aie»²⁵ —a decir verdad no fácilmente comprensible para un público italiano contemporáneo— probablemente derivado del masculino singular «aio» (del español «ayo»), que en las antiguas familias nobles, indicaba un preceptor que se ocupaba de la educación de los niños²⁶. Rapisarda²⁷, en cambio, traduce «dueñas» con «padrone», insertando una nota que informa al lector de su pésima fama, no solo en Quevedo, sino también en Cervantes.

Pero existen otras soluciones posibles: descartando las opciones genéricas, para no confundirlas con las categorías de las viudas, de las damas o de las señoras, atacadas por la pluma quevediana en otros pasajes

²³ Cov., s. v.

²⁴ S, *Sueño del infierno*, p. 203, nota 166.

²⁵ G, *Sogno dell'Inferno*, p. 64.

²⁶ «El que tiene a su cuenta la crianza del príncipe o hijo de señor o persona noble» (Cov., s. v.).

²⁷ R, *Sogno dell'Inferno*, p. 206, nota 11.

del libro, proponemos el término «governante», que, además de indicar en el imaginario colectivo italiano una figura algo madura, consigue mantener en algunos contextos un leve matiz despectivo. Última solución podría ser la de dejar el término cultural en español, acompañándolo de una nota explicativa.

Cabe subrayar, en el fragmento de las ‘ranas-dueñas’, un ulterior problema de traducción al italiano de la expresión «sabandijas tan perniabiertas». Aquí el retrato se enfoca irónicamente en el ensanchamiento del cuerpo de las dueñas en dos porciones: por un lado, el busto, con la cara arrugada y marchita, por otro, las piernas, siempre abiertas como las de los anfibios, de los que se come justo la mitad inferior, y símbolo malicioso de incontroladas apetencias sexuales, no obstante la vejez. La solución de Rapisarda («animaletti a gambe aperte»)²⁸, nos parece —a la luz de esta explicación— la más eficaz; la de Gasparetti, en cambio, atenúa la alusión sexual maligna, a favor de una imagen más absurda y grotesca («bestiole dalle gambe così squinternate»)²⁹, menos fiel a la intención obscena del original.

Pasando a analizar «El mundo por de dentro», cuarto sueño de la serie, podemos insertar en nuestra discusión también la traducción del célebre escritor milanés Carlo Emilio Gadda, definida traducción «espressionista»³⁰ por el crítico Gianfranco Contini. De este trabajo aflora una especial manera de traducir que, a trechos, se transforma en pura creación, haciendo del ejemplar gaddiano —son todavía palabras de Contini— «un caso-limite, d’una certa possibilità di traduzione, un fatto nella storia delle traduzioni probabilmente senza precedenti, di sommo interesse anche teorico»³¹.

De hecho, son muchas las intromisiones gaddianas: por ejemplo en vez de la *Calle Mayor del mundo*, lugar de encuentro de todos los hipócritas de la tierra, se nota la curiosa aparición de *Via Merulana*, que probablemente ya había llamado la atención y la fantasía del escritor lombardo, como centro de confusión por excelencia³². Además hay que destacar la introducción de neologismos léxicos y jergales, en fragmen-

²⁸ R, *Sogno dell’Inferno*, p. 88.

²⁹ G, *Sogno dell’Inferno*, p. 64.

³⁰ Contini, 1942, pp. 74-77. Para un análisis de la traducción realizada por Gadda de *La peregrinación sabia* de Salas Barbadillo, véase Cattaneo, 2007, pp. 69-86.

³¹ Contini, 2007, p. 1.

³² *Via Merulana* será la calle protagonista del libro *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, publicado en 1957.

tos en los que la deformación idiomática —que ya en Quevedo llegaba al ápice del grotesco— es exasperada por Gadda a través de la mezcla de rasgos dialectales del florentino con elementos áulicos y expresiones de ámbito científico. Nos encontramos por lo tanto frente a un texto donde los cortes parecen muy pocos respecto a las añadiduras y donde el lector tiene la sensación de alejarse poco a poco del original español.

Permaneciendo en el campo de los retratos femeninos, escogemos, de la larga procesión de los hipócritas, una figura que sobresale; trátase de una viuda que simula dolor y sufrimiento por la muerte del marido, y que es colocada enseguida —gracias al agudo análisis del Desengaño— en la categoría de las falsas viudas que esconden, debajo de las tocas negras, ojos secos, ya preparados para hechizar:

Oye; verás esta viuda, que por de fuera tiene un cuerpo de resposos, cómo por de dentro tiene una ánima de aleluyas; las tocas negras y los pensamientos verdes. ¿Ves la escuridad del aposento y el estar cubiertos los rostros con el manto? Pues es porque así, como no las pueden ver, con hablar un poco gangoso, escupir y remedar sollozos, hacen un llanto casero y hechizo, teniendo los ojos hechos una yesca³³.

En este proceso de descubrimiento de la realidad, el papel más importante es el de la vista: lo demuestra el empleo de las formas verbales («verás», «Ves», «ver») que atestiguan una invitación insistente por parte del guía a observar con atención el retrato de la viuda, denso de color. El negro, no solo remite al luto, sino también es clara alusión al pecado, engendrado por la ambigüedad y la ficción que pueden alimentarse solo en la obscuridad, mientras que el verde, no es inteligible para un lector italiano, puesto que solo en español —y Quevedo juega a menudo con el doble sentido— significa también «indecente», «obsceno»³⁴. Otro sustantivo que destaca muchas dificultades de devolución a la lengua italiana es «yesca», que hay que interpretar literalmente como yesca preparada para incendiarse³⁵, pero, metafóricamente, como sutil forma de embeleco, de lisonja seductora, fruto del engaño.

³³ S, *El mundo por de dentro*, pp. 292-293.

³⁴ «Dícese del que conserva inclinaciones galantes impropias de su edad o de su estado» (*DRAE*).

³⁵ Así Covarrubias: «Es el cendal quemado o la esponja preparada o el hongo seco, o otra materia tan seca y tan dispuesta para recibir el fuego que, saltando en ella una sola centella, se emprende el fuego» (Cov., s. v.).

Analizamos ahora las propuestas de los traductores: si Gasparetti, haciendo referencia a la viuda, subraya que «sotto la cuffia nera ha i pensieri color di rosa», y, a propósito del llanto de las viudas, habla de una «lamentazione casalinga e artefatta, mentre poi hanno gli occhi che brillano come tizzoni»³⁶, Rapisarda opta por «cuffia nera e pensieri verdi» y atribuye a la viuda un «pianto casereccio e fittizio, mentre gli occhi sono asciutti come esche»³⁷. En lo relativo a los juegos cromáticos, nos parece más adecuada la elección de traducir literalmente con «pensieri verdi», explicando en una nota el doble sentido en español. La opción «pensieri color di rosa», si por un lado manifiesta el intento apreciable de buscar en italiano un color que remita simbólicamente a pensamientos amorosos, termina desnaturalizando el texto original, atribuyendo una connotación demasiado romántica al personaje, del cual Quevedo deja entender, en realidad, que es portador de obscenidad, más que de platónicos enamoramientos. Siguiendo esta línea interpretativa, podríamos entonces proponer la forma «pensieri a luci rosse»³⁸, solución que aunque muestre una pequeña infidelidad de partida, mantiene la simbología cromática obscena, resultando perfectamente inteligible al lector italiano contemporáneo.

En cuanto al término «yesca», Quevedo, con la forma «teniendo los ojos hechos una yesca», tiende a insinuar malignamente —pero no a decir en concreto— que la viuda esconde ojos completamente secos, por lo tanto no tristes, y además ya preparados para hechizar, incendiándose como chispas. Las dos versiones propuestas aparecen diferentes puesto que si bien la segunda traduce literalmente, usando el plural «esche», pero añadiendo la indicación «asciutti», en la primera, la elección de «tizzoni» (español, «tizones») —que aparece más sugestiva— lleva consigo la introducción del verbo «brillare», que no encontramos en el original. A lo mejor podríamos optar por la expresión «avendo occhi come esche», renunciando a la tentación de insertar verbos *ex-novo*, solo sugeridos por el escritor.

Aunque cronológicamente anterior, hemos dejado por último la traducción de este fragmento de Gadda, que reproducimos completamente para dar una idea del tono, del ritmo y del estilo —tan singulares— que van más allá de la mera reflexión terminológica:

³⁶ G, *Il mondo di dentro*, p. 102.

³⁷ R, *Il mondo di dentro*, p. 132.

³⁸ En italiano el «cinema a luci rosse» es el cine X.

Sì, questa vedova, bella vedova! E tu micco vorresti metterti a piangerle insieme? bé, questa qui, dà retta, e guardala bene un po' po': di fuori la ci ha un corpo che trasuda il de profundis, ma di dentro, te lo garentisco io, la sguazza l'anima nell'alleluia. I veli neri, e verdi i pensieri. Che buio in questa stanza! e poi, come non basti, si nascondono ancora la faccia nello scialle! Ma non è che un trucco, dillo a me, per celare le cose come stanno. Be', non le senti ora? Non ti capaciti? Col loro parlar nel naso cercano soltanto di dartela a bere. A furia di soffiarsi, tossire, sputare, a furia di sospiri e di singhiozzi ci rimedian via questa loro frignera alla casalinga, per quanto fittizia, che gli serve almeno a passar la giornata. Ché gli occhi, tu li toccassi, e'son più secchi d'una focaia³⁹.

Volviendo a la traducción al italiano de «verde» y de «yesca», notamos que en el primer caso el escritor traduce «verdi [...] pensieri»; en el segundo, resuelve — a decir verdad con mucha eficacia— diciendo que los ojos de la viuda «son più secchi d'una focaia»⁴⁰, dejando atenuar, sin embargo, la alusión al embeleco de la mujer.

Como subraya Gianfranco Contini, la propuesta de Gadda es tan inescrupulosa e inaudita, respecto al original español, que añade una ulterior pieza a la genialidad del autor lombardo. Desde nuestro punto de vista se nota el arte de un escritor extraordinario, un 'manipulador' y un 'creador' de nuevas palabras que se mueven del humorismo al lirismo sin solución de continuidad, que, más que traductor de Quevedo, lo pintan como su ilustre continuador. El resultado es una «riscrittura», que se aleja del concepto más canónico de traducción; cabe destacar de todas formas la indiscutible capacidad gaddiana de haber salvaguardado la ironía del lenguaje.

El último fragmento que presentamos procede del «Sueño de la Muerte» donde el narrador, fatigado por sus desengañadas melancolías, se queda dormido y sueña con una comedia. En la larga lista de figuras reales y alegóricas que viven en las piezas destaca la gran caricatura grotesca de la dueña Quintañona:

Con su báculo venía una vieja o espantajo [...] con una cara hecha de un orejón; los ojos en dos cuévanos de vendimiar; la frente con tantas rayas y de tal color y hechura, que parecía planta de pie; la nariz en conversación

³⁹ *Ga, Il mondo com'è*, pp. 60-61.

⁴⁰ *Ga, Il mondo com'è*, p. 61. «Focaia» corresponde al español «pedernal», «piedra de chispa».

con la barbilla, que casi juntándose hacían garra, y una cara de la impresión del grifo; la boca a la sombra de la nariz, de hechura de lamprea, sin diente ni muela, con sus pliegues de bolsa a lo jimio, y apuntándole ya el bozo de las calaveras en un mostacho erizado; la cabeza con temblor de sonajas y la habla danzante; unas tocas muy largas sobre el monjil negro, esmaltando de mortaja la tumba; con un rosario muy largo colgando, y ella corva, que parecía con las muertecillas que colgaban dél que venía pescando calaverillas chicas⁴¹.

La dificultad de esta extraordinaria página consiste en primer lugar en la interpretación de las imágenes —casi delirantes— concebidas por la fantasía de don Francisco, que muestran una mezcla de las técnicas de degradación más fuertes de su producción satírica: de la animalización a la muñequización, pasando por la cosificación, manteniendo en el fondo siempre un vínculo directo con la pintura⁴². Si el lector puede emocionarse y espantarse sin tener necesariamente que analizar y entender todos los dobles sentidos, los significados connotativos o las referencias intertextuales, el traductor, en cambio, tiene la obligación de descifrar cada recurso para transmitir en la lengua y en la cultura de llegada el mensaje original. Intentemos reflexionar por lo tanto sobre la frase «cara hecha de un orejón», que el autor atribuye, en la parte inicial de su retrato, a la mujer-espantajo. Si Gasparetti elige la solución «faccia rugosa come una pesca secca»⁴³, Rapisarda opta por una traducción más literal («faccia a forma di grosso orecchio») ⁴⁴, en consecuencia el efecto final resulta muy diferente en las dos traducciones. En este caso parece más aceptable la primera, puesto que la palabra orejón (en italiano «pesca o albicocca secca») remite, más que al gigantismo, a la red de arrugas del rostro de Quintañoña, comparado con un fruto seco. Trátase de una forma frecuente en Quevedo⁴⁵ que recuerda a su vez la técnica usada por el pintor Arcimboldo: es así como los elementos que tradicionalmente forman parte del bodegón irrumpen en el retrato humano, hasta connotarlo de modo grotesco. Pasa lo mismo con la imagen de los ojos de la dueña ahondados en dos cuévanos de vendimiar, usada en la frase siguiente y repetida por el escritor en contextos parecidos. De esto

⁴¹ S, *Sueño de la muerte*, pp. 373-374.

⁴² Garzelli, 2006a, pp. 145-146.

⁴³ Ga, *Sogno della morte*, p. 147.

⁴⁴ R, *Sogno della morte*, p. 182.

⁴⁵ Ver la nota 318, p. 373, en S.

deducimos que el conocimiento de imágenes o tópicos reiterados en la producción de Quevedo es útil y casi imprescindible para respetar, al traducir, la intención del texto fuente.

¿Cuál es entonces el papel que tiene que jugar el traductor italiano de los *Sueños*? Un papel difícil y delicado, que muestre como objetivo principal el de no llegar a desnaturalizar la narración española. Esto significa que el original no tendrá que reducirse a un texto demasiado simple para el lector —despojando de ese sutil entrelazamiento de dobles sentidos y agudezas semánticas, típicos del poeta— pero, al mismo tiempo, no podrá enriquecerse de artificios lingüísticos inexistentes, o también de juegos que intenten reproducir, en nuestra época, un falso y artificial estilo barroco. El riesgo que podríamos correr, en el segundo caso, sería llegar a la llamada «transfiguración» a la que alude Steiner que se produce cuando la densidad y la luminosidad intrínsecas de la traducción esconden, u oscurecen, las de la fuente⁴⁶.

Retomando una imagen de Benvenuto Terracini⁴⁷, podemos concluir que la personalidad del traductor no deberá anularse, sino tendrá que hacerse transparente, reducirse a una pared de cristal que deja ver, sin deformaciones, lo que está del otro lado, manteniendo sin embargo separados —gracias a su espesor— los dos ambientes.

El traductor, como moderno mediador, tendrá por lo tanto que hacer ‘revivir’ en el texto de llegada la carga satírica del original, suscitando emociones que abarcan la maravilla y la repulsión, la incredulidad y la risa, hasta llegar al desencanto, poniendo a disposición del autor también su genial creatividad, pero sin superarlo nunca.

⁴⁶ Steiner, 2004, p. 17.

⁴⁷ Terracini, 1983, p. 23.

QUEVEDO TRADUCIDO AL ITALIANO: NOTAS SOBRE *EL BUSCÓN*

INTRODUCCIÓN

«Italia en la obra de Quevedo»: a este tema me dedicaré con una perspectiva analítica a primera vista insólita. No trataré del planteamiento histórico atado a la tradicional vinculación de Castilla y Nápoles, ni del aspecto biográfico relacionado con la estancia de Quevedo en Italia, ni tampoco de la representación de Italia en la obra quevediana, bajo la múltiple óptica de influencias de corrientes literarias italianas o, más bien, como presencia efectiva de lugares o personajes italianos en la producción del autor. Mi línea de investigación tendrá que ver con la imagen de Italia interpretada en el sentido de comunidad de hablantes y público de lectores, en particular me ocuparé de cómo la palabra quevediana se traduce y se transforma en la lengua italiana contemporánea, en un itinerario que incluye también las prácticas editoriales que han condicionado las principales versiones italianas, a partir del siglo xx, de uno de los libros más célebres e ingeniosos de don Francisco: *El Buscón*.

LAS TRADUCCIONES MODERNAS DEL *BUSCÓN*

El panorama de las traducciones al italiano del *Buscón* se ofrece como especialmente rico en comparación con la escasez de versiones italianas de otras obras de literatura española, incluso de las pertenecientes a los siglos áureos. Un campo, sin embargo, que no presenta en Italia un florecimiento de estudios críticos parecido al que se ha dedicado a la producción original de Quevedo: junto al ensayo de Martinengo y Simini⁴⁸

⁴⁸ Martinengo e Simini, 2003, pp. 273-294.

—que explora la primera traducción italiana de la obra, realizada por el ilustre desconocido Gio. Pietro Franco en 1634— no encontramos muchos ensayos que se dediquen al asunto de manera detallada.

Nuestro objetivo consiste por lo tanto en un análisis de las principales traducciones italianas del siglo xx, no solo desde una perspectiva teórica, sino también a través del cotejo de ejemplos extraídos de fragmentos especialmente complejos de la novela, reflexionando sobre las diferentes estrategias adoptadas en el proceso traductor, para llegar a una serie de consideraciones conclusivas.

Comenzamos este recorrido con la traducción de Alfredo Giannini (1917 = G)⁴⁹, definida «prima versione italiana» por las razones que aduce el mismo Giannini:

È questa mia la prima traduzione integrale del *Buscón*, poiché non può dirsi tale, oltre le solite modificazioni, soppressioni anche di lunghi brani, alterazioni dovute a necessità censorie e altre molteplici deficienze dovute a ignoranza e a mal gusto, quella di un Giov. Pietro Franco (*Historia della Vita dell' Astutissimo, e Sagacissimo Buscone chiamato don Paolo*) pubblicata presso Giacomo Scaglia a Venezia nel 1634⁵⁰.

«Modificazioni, soppressioni [...], alterazioni» que, a decir verdad, caracterizaban en la época barroca la mayoría de las traducciones, en las que la extrema libertad y licencia del traductor —que realizaba cortes y añadiduras sin muchos escrúpulos de conciencia— en numerosos casos daba vida a metatextos diversos pero significativos, en nuestra perspectiva, para comprender las razones históricas, lingüísticas y culturales que suponía el paso a una lengua diferente⁵¹.

Al lado de la traducción de Giannini tomaremos en consideración *Il Pitocco* de Gasparetti [= GA], publicado en 1935⁵², en cuya nota introductoria se remarca el pésimo juicio sobre la versión antigua de Franco («malamente mutilata dalla censura e dagli scrupoli dell' editore italiano e infarcita di tutti gli errori di interpretazione e di tutte le fioriture di

⁴⁹ Quevedo, *Vita del Pitocco* = [G].

⁵⁰ G, p. XXXI.

⁵¹ Sobre la primera versión italiana del *Criticón* de Gracián, realizada por Pietro Cattaneo en 1685, y a propósito de las críticas sobre esta traducción, caracterizada por cortes y añadiduras inoportunas, léase Gambin, 1999, pp. 135-150 y Garzelli, 2007a, pp. 433-440.

⁵² Quevedo, *Il Pitocco* = [GA].

pessimo gusto dovute al traduttore»)53 y, al mismo tiempo, se incluye una valoración positiva sobre el trabajo de Giannini54. Nos ocuparemos además de la traducción de Gasparetti, puesta al día por Maria Grazia Profeti con el nuevo título de *Il trafficone* (1990) = [MP]55, en la cual aparecen algunas intervenciones sobre la versión italiana de 1967, con el objetivo de corregir la tendencia de Gasparetti a la ampliación explicativa, reducir las digresiones y rupturas de la frase italiana —allí donde Quevedo emplea expresiones incisivas o cortantes56— y, contemporáneamente, limitar el empleo —a veces arbitrario— de un registro bajo y familiar del lenguaje57. Completaremos el panorama traductológico con dos ediciones algo sucesivas: la *Vita del briccone* de Raoul Precht [= P], publicada en 199158, y la traducción de Maria Rosso Gallo [MG], titulada *L'imbroglione*, salida el año siguiente59.

QUEVEDO TRADUCIDO AL ITALIANO: PÉRDIDAS Y COMPENSACIONES

La traducción es por sí misma un desafío ante la idea de trasladar en otro texto, y por medio de una lengua diferente, la voz original del autor. Este desafío llega a ser aún más difícil cuando aludimos a un autor complejo como Quevedo y a un libro, *El Buscón*, cuya verdadera aventura no consiste en el recorrido vital de su protagonista Pablos, sino es más bien una aventura lingüística como indicó hace tiempo Spitzer60, ofreciendo una definición perfectamente aplicable aún hoy. Pero, si a través de un mecanismo artificial como la traducción, la lengua original se modifica, esta magnífica aventura podría transformarse en un producto diferente, reducir o ampliar su carga estética y semántica, cambiar la relación con el público (una comunidad de hablantes un idioma di-

53 GA, p. 44.

54 «Delle altre, di gran lunga la migliore è quella del Giannini, che si prefisse di rendere in buon italiano l'antico testo spagnolo, mantenendosi ad esso quanto più fedele fosse possibile» (GA, p. 44).

55 Quevedo, *Il Trafficone* = [MP].

56 Sobre el tema léase la reseña de *Il Trafficone*, firmada por Gabriele Morelli, y publicada en el ABC del 1 de diciembre de 1990.

57 «[...] e così mentre Quevedo dice “gola”, nella lettera dello zio che descrive la morte del padre, egli traduce “gargarozzo” [...], distruggendo la ricostruzione nobile ed aulica, e per questo menzognera e parodistica, della prosa epistolare» (MP, p. 24).

58 Quevedo, *Vita del briccone* = [P].

59 Quevedo, *L'imbroglione* = [MG].

60 Spitzer, 1927.

verso, en una época diferente): lo que destaca la importancia del receptor para explicar las prácticas editoriales y para remarcar el valor de una edición bilingüe (véanse *MP* y *MG*) que ofrece la traducción junto al texto original, dando la oportunidad a una parte de los lectores de disfrutar de una guía que no los ciegue, manteniendo al mismo tiempo el gusto de poder comunicar directamente con la fuente⁶¹.

Las principales dificultades que afloran en la traducción de un texto como *El Buscón* abarcan, en primer lugar, el campo semántico: Quevedo hace gala de una creación lingüística exuberante⁶², fruto de una ingeniosa imaginación que moldea y plasma la lengua, engendrando símbolos, agudezas, dilogías y juegos de palabras, cuya reproducción resulta a veces imposible. Estas pérdidas, que se unen a problemas de interpretación de una fuente a menudo intencionalmente ambigua y ambivalente —que además contiene muchas y diferentes versiones⁶³— pueden causar un estado de frustración en el traductor que no logra compensar estas lagunas, aunque el aparato de notas explicativas pueda constituir una válida ayuda al fin de crear un *fil rouge* comunicativo con el lector.

Otro factor que dificulta la transposición en italiano tiene que ver con el empleo de la ironía, que podría no ser bien entendida en una cultura diferente, y a distancia de siglos; un sarcasmo mordaz que actúa bajo la forma de distorsión lingüística y deformación idiomática, frente a las cuales el traductor tendrá que actuar con inteligencia, intentando encontrar en italiano formas correspondientes o compensativas para no correr el riesgo de mitigar demasiado las imágenes subversivas y transgresoras, al contrario, exagerarlas hiperbólicamente⁶⁴ o, también, explicarlas de una forma que Quevedo rechazaría.

⁶¹ Terracini, 1983.

⁶² Güntert, 2005, p. 156.

⁶³ No vamos a tomar en consideración en esta sede la cuestión de las ediciones y de los tres manuscritos del *Buscón*, por los que remitimos —en particular— al estudio preliminar de Pablo Jauralde Pou en su edición de la novela (1990), así como a la edición crítica de las cuatro versiones, realizada por Alfonso Rey (2007).

⁶⁴ Sobre las dificultades de traducción al italiano de los *Sueños* y a propósito del papel del traductor se puede leer Garzelli, 2010, pp. 31-40; 2011a, pp. 157-169.

EN TORNO A LA CUESTIÓN DEL TÍTULO: ¿CUÁLES SOLUCIONES?

El primer argumento sobre el cual merece la pena reflexionar, co-tejando las diferentes traducciones que ofrecen soluciones diversas y a veces contrastivas, es el título de la obra maestra quevediana. *Buscón* es un término alusivo y polivalente, cuya traducción implica casi fisiológicamente una pérdida ante el público de cultura italiana que, además, poco sabe de la palabra *pícaro*, expresión que se acerca al mundo y al ámbito antropológico del *Buscón*⁶⁵. Si el *Diccionario de Autoridades*⁶⁶ lo define como «el que hurta rateramente, o usa con malicia y arte de sacaliñas para estafar», las soluciones adoptadas por los traductores italianos aparecen diferentes. Se parte de la adaptación del primer traductor italiano coevo, que usa *Buscone* —solución no fácilmente comprensible para el lector italiano contemporáneo— a la opción de Giannini (más tarde de Gasparetti) que propone *Pitocco*, término del ámbito toscano, actualmente en desuso, que designa un «mendicante, accattone»⁶⁷. A decir verdad, esta última solución parece olvidar una parte importante del ADN del protagonista: es decir su deseo casi serial de servirse de engaños, estafas y trampas para poder mejorar su estado y acceder a un nivel social más alto.

Es así como las elecciones más modernas abandonan justamente *Pitocco*, en busca de términos más satisfactorios: registramos por lo tanto que las tres opciones, respectivamente de Precth, Profeti y Rosso Gallo —es decir *Briccone*, *Trafficone* e *Imbroglione*— gracias a la presencia del sufijo *-one*, se acercan en primer lugar a la fonología aumentativa de la palabra original. Y como *Briccone* echa una luz quizá demasiado coloquial y afable sobre el protagonista, preferimos las dos alternativas que quedan. En particular nos parece interesante el estudio lexicográfico realizado por Maria Grazia Profeti, en el que propone, además de *Trafficone*, otras sugestivas posibilidades de traducción, útiles en nuestro debate:

Più suggestive sarebbero state traduzioni come l'Intrallazzatore, lo Scroccone, l'Arrampicatore, l'Arraffone, l'Imbroglione, il Truffatore, il Truffaldi-

⁶⁵ El *Dizionario della Lingua Italiana Sabatini Coletti* (2010, s. v.) define el término *pícaro* como «popolano astuto e imbroglione, che vive di furtarelli e truffe ingegnose».

⁶⁶ *Aut*, s. v.

⁶⁷ El *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1738) lee la palabra «pitocco» como «mendico».

no, l'Arrangione, il Maneggione, il Traffichino, o addirittura da un lato il Magliaro, dall'altro il Faccendiere; ma tutte mi sembravano troppo connotate per il destinatario italiano. Né quella che ho scelta, *Il Trafficone*, mi contenta di più; le riconosco l'único vantaggio di essere più suggestiva e presentare una gamma di significati más estesa⁶⁸.

TÉCNICAS TRADUCTOLÓGICAS Y ESTRATEGIAS DE PASAJE

Presentaremos a continuación algunos fragmentos —por razones de espacio, reducidos— ilustrativos de las variantes traductológicas, derivadas no solo de diversas perspectivas diacrónicas (el italiano de principios del siglo xx no es el italiano de hoy), sino a veces de una diferente interpretación del texto quevediano, de la distinta capacidad creadora de cada traductor⁶⁹, o más bien de la elección de un equilibrio variable entre una traducción *target* o *source oriented*.

El problema de las ambivalencias semánticas: el retrato del padre de Pablos

Rosso Gallo define el estilo de la novela como un «labirintico mondo di parole, che si incalzano e si rifrangono in una molteplicità di significati»⁷⁰. Es el caso de dos pasajes, contenidos en el *incipit* del *Buscón*, en los que el autor traza —según un dictamen típico de la picaresca— el retrato de su padre barbero, un oficio que en realidad esconde la práctica de robos a daño de los clientes. Desde un punto de vista lingüístico, destacamos la presencia de dos términos dilógicos que constituyen una dificultad para el traductor por faltar un correspondiente italiano que juegue al mismo tiempo sobre los dos significados irónicamente elegidos por Quevedo. Por un lado el término «cepa», que se refiere tanto al árbol genealógico del padre de Pablos, como al tronco de la vid del que brotan los sarmientos, indicando —con esta última connotación— la dedicación del personaje al vino; por otro, la palabra «cardenal», dilogía tópica en el Siglo de Oro⁷¹ que, además de designar la carga eclesiástica, es también sinónimo de moradura, equimosis, maligna alusión —esta última— al tratamiento que recibe el padre del pícaro en la cárcel:

⁶⁸ *MP*, p. 21.

⁶⁹ Sobre el tema léase Buffagni, Garzelli y Zanotti, 2011.

⁷⁰ *MG*, p. 38.

⁷¹ A propósito del empleo de la palabra «cardenal» en *La desordenada codicia de los bienes ajenos* de Carlos García y sobre su pérdida en la traducción italiana, léase Garzelli, 2012.

Yo, señor, soy de Segovia. Mi padre se llamó Clemente Pablo, natural del mismo pueblo; Dios le tenga en el cielo. Fue, tal como todos dicen, de oficio barbero; aunque eran tan altos sus pensamientos, que se corría de que le llamasen así, diciendo que él era tundidor de mejillas y sastre de barbas. Dicen que era de muy buena cepa, y, según él bebía, es cosa para creer [...]. Por estas y otras niñerías, estuvo preso; aunque según a mí me han dicho después, salió de la cárcel con tanta honra, que le acompañaron docientos cardenales, sino que a ninguno llamaban «señoría»⁷².

En el caso de «cepa» registramos soluciones divergentes: si Giannini traduce con «di molto buon vitigno»⁷³, privilegiando exclusivamente la referencia a la fácil borrachera del personaje, Gasparetti interpreta la imagen a través de una solución poco explicable desde el punto de vista de la dedicación al vino: «Dicono che fosse di ottima casata e, a giudicare dal modo che beveva, è cosa degna di credito»⁷⁴. Más fieles al original resultan las traducciones posteriores: si Precth traduce con la fórmula «era di ottimo ceppo»⁷⁵, Profeti adopta la misma línea («Dicono che fosse d'ottimo ceppo»)⁷⁶; ambas soluciones disfrutaban de la palabra italiana «ceppo», que podría reproducir el doble nivel semántico, aunque gracias a la ayuda de una nota a pie de página. La opción de Rosso Gallo, a pesar del mérito de clarificar completamente la imagen al lector, corre el riesgo de ir más allá del prototexto, añadiendo una explicación suplementaria, inexistente en la fuente: «Dicono che discendesse da un ottimo ceppo e, considerando quanto beveva, si può senz'altro credere che fosse un ceppo di vite»⁷⁷.

Aún más compleja aparece la transposición de la palabra «cardenal», contenida en un pasaje que sigue ofreciendo una carga irónica muy marcada, que el traductor tendrá que reproducir. Haciendo un cotejo entre las traducciones preexistentes descubrimos una gran variedad de opciones. Giannini explica en una nota el sentido de la dilogía, pero resuelve de una manera poco convincente en el italiano contemporáneo

⁷² Citamos de la edición crítica de Fernando Lázaro Carreter (1980), usada —con la excepción de G y GA— como texto base para la traducción al italiano (cfr. I, 1, pp. 15-17) = [FL].

⁷³ G, I, 1, p. 3.

⁷⁴ GA, I, 1, p. 47.

⁷⁵ P, I, 1, p. 11.

⁷⁶ MP, I, 1, p. 87.

⁷⁷ MG, I, 1, p. 49.

(«uscí di prigione con tanto onore che l'accompagnarono duecento gran cordoni di quelli però a cui nessuno dà di signoria»⁷⁸), en particular porque la elección de «cordoni» no remite automáticamente ni al título eclesiástico ni a la alusión a los golpes, creando una imagen demasiado artificiosa. Si Gasparetti subraya con argucia que «l'accompagnarono duecento monsignori paonazzi, senonché a nessuno toccava il titolo di Eminenza»⁷⁹, Profeti resuelve por el empleo ingenioso de la palabra «porpore» que juega tanto con la referencia a la vestidura del cardenal, como con la alusión al color sangre de las heridas: «con tanto onore da vedersi scortato da duecento porpore anche se a nessun di loro spettava il titolo di “signoria”»⁸⁰. La misma solución, a pesar de algunas pequeñas variantes, adoptada por Precht («duecento porpore, nessuna delle quali, ahimè, cardinalizia»⁸¹) y por Rosso Gallo («duecento porpore cardinalizie, sebbene nessuna fosse chiamata “signoria”»⁸²).

El retrato de la madre de Pablos: varias interpretaciones, varias traducciones posibles

El retrato de la madre de Pablos nos sugiere otro tipo de problema, es decir una diferente interpretación de la fuente española que conduce necesariamente a traducciones distintas. En particular nos referimos a la relación de la madre —insinuada por una irónica descripción del autor— con los copleros de su época:

Sospechábase en el pueblo que no era cristiana vieja, aunque ella, por los nombres y sobrenombres de sus pasados, quiso esforzar que era decendiente de la letanía. Tuvo muy bien parecer, y fue tan celebrada, que, en el tiempo que ella vivió, casi todos los copleros de España hacían cosas sobre ella⁸³.

Aldonza de San Pedro —este es el nombre de la madre del pícaro— tiene en su árbol genealógico apellidos que Quevedo malignamente elige por su similitud con nombres de conversos⁸⁴, además de ser famosa

⁷⁸ G, I, 1, p. 4.

⁷⁹ GA, I, 1, p. 48.

⁸⁰ MP, I, 1, p. 89.

⁸¹ P, I, 1, p. 12. Raoul Precht subraya en la nota que la sugerencia acerca de la traducción al italiano de «cardenal» la debe a Lodovico Terzi y Fabrizio Dentice.

⁸² MG, I, 1, p. 51.

⁸³ FL, I, 1, p. 16.

⁸⁴ Bataillon, 1982, p. 191.

y celebrada, a causa de su belleza, por «casi todos» (irónica exageración) los copleros de España. Esta última afirmación, voluntariamente ambigua, abre el campo a diferentes interpretaciones que repercuten en las versiones italianas. En primer lugar debidas al término «coplero», que no indica solamente una «persona que compone, canta o vende coplas, jácaras, romances y otras poesías»⁸⁵ (it. «cantastorie» o «poeta»), sino que puede designar también un mal poeta⁸⁶ (it. «poetastro, versaiuolo»). Sin contar que —como recuerda Covarrubias— las coplas podían adquirir la forma de «libelos infamatorios»⁸⁷, porque los copleros tenían la oportunidad, en el siglo XVII, de denunciar una mala acción o un delito. Otra afirmación que resulta ambivalente es «hacían cosas sobre ella», expresión que podría implicar tanto una lectura neutra del pasaje, es decir la composición de poesías sobre la protagonista, como aludir a versos denigratorios sobre su caso, hasta llegar a una interpretación malignamente sexual. Cotejando las traducciones descubrimos, sin mucha sorpresa, que estas ambigüedades resultan aún más marcadas en italiano: Giannini resuelve utilizando, como en el original, una fórmula equívoca, implicada en el uso de la palabra «cantastorie» y del verbo «fare», con la añadidura del signo de admiración al final de la frase, lo que contribuye a aumentar la carga irónica de la afirmación: «Fu di molto bella e tanto famosa che, finché ella visse, quanti furono in Ispagna cantastorie ce ne fecero su lei!»⁸⁸. Gasparetti, y después Profeti, optan otra vez por la palabra «cantastorie», insertando al mismo tiempo el término, un poco despectivo, «strofette»⁸⁹. Muy diferentes aparecen en cambio las soluciones de Preth y Rosso Gallo. El primero es el único que hace prevalecer la alusión a un interés sobre todo sexual que la madre suscitaba en los poetas: «Aveva un gran bell'aspetto, e fu tanto celebrata che ai suoi tempi quasi tutti i cantastorie di Spagna facevano delle cose sopra di lei»⁹⁰; la segunda atenúa y enfría la imagen negativa de los copleros, a través del empleo del más neutro «poeti», eliminando la posible connotación

⁸⁵ *Diccionario de la Real Academia Española*, 2011, s. v. = [DRAE].

⁸⁶ *DRAE*, s. v.

⁸⁷ *Cov.*, s. v. *copla*.

⁸⁸ *G*, I, 1, p. 4.

⁸⁹ «Godette ottima fama e fu così celebrata che nel tempo di sua vita, tutti i cantastorie di Spagna componevano strofette sul suo conto» (*GA*, I, 1, p. 48). «Fu di bellissimo aspetto, e fu talmente nominata che durante tutto il tempo che visse, non ci fu cantastorie in Spagna che non componesse strofette sul suo conto» (*MP*, I, 1, p. 87).

⁹⁰ *P*, I, 1, p. 11.

de carácter sexual y resolviendo, contemporáneamente, la ambigua frase final: «Aveva un ottimo aspetto ed era così celebre che, ai suoi tempi, in Spagna quasi tutti i poeti le dedicarono dei versi»⁹¹.

El licenciado Cabra: ¿«cannone», «canna» o «cerbottana»?

Las célebres páginas que retratan al licenciado Cabra constituyen otra fuente de reflexión sobre las heterogéneas modalidades con las que los traductores italianos restituyen la palabra quevediana. En particular nos detendremos sobre la ingeniosa capacidad del escritor de plasmar la lengua como si se tratara de una materia moldeable, hasta llegar a resultados insólitos e inéditos que deberían de reflejarse en la lengua de llegada.

Del famoso retrato de Cabra elegimos la primera y la última frase, en nuestra opinión paradigmáticas de la insuperable creatividad lingüística de don Francisco:

El era un clérigo cerbatana, largo solo en el talle [...]. Al fin, él era archipobre y protomiseria⁹².

Lo sencillo del discurso es síntoma, en realidad, de una concentración del lenguaje que denota un empleo original de los componentes gramaticales de la oración. «Cerbata» es un sustantivo que Quevedo usa con función de adjetivo, poniéndolo a lado del nombre «clérigo»; mientras que las expresiones «archipobre y protomiseria», a través del uso de los prefijos hiperbólicos *archi* y *proto*, índices de exageración, dan vida a dos palabras compuestas, la segunda formada otra vez por un nombre («miseria») empleado con función adjetival, que crea un neologismo. Antes de tomar en examen las diferentes traducciones modernas, una simple consideración: en este caso especial la afinidad entre español e italiano nos ofrece la gran oportunidad de no traicionar la palabra quevediana, sencillamente proponiendo una traducción literal («chierico cerbottana»; «arcipovero e protomiseria»), sin demasiadas modificaciones o explicaciones dentro del texto, que siempre se pueden delegar al aparato metatextual. Dicho esto, pasemos a analizar las soluciones propuestas. Giannini describe al licenciado Cabra de la forma siguiente: «Era un prete lungo come un cannone [...] insomma era arcipovero e

⁹¹ *MG*, I, 1, p. 49.

⁹² *FL*, I, 3, pp. 32-34.

arcimiser»⁹³, creando en la primera oración un símil —ausente en el original— y refiriéndose a otro término de parangón (un cañón, en lugar de una cerbatana)⁹⁴. En la segunda parte de la oración registramos una ligera pérdida con «arcimiser», porque se renuncia al neologismo, creando un adjetivo correspondiente al primero, también por el prefijo.

Con la imagen de «un prete fatto a canna» Gasparetti cambia a su vez el objeto de parangón, creando una frase más explicativa con respecto al prototexto; en cuanto a la segunda parte de la descripción, Cabra resulta «arcipovero e protomiserabile»⁹⁵, solución que por lo menos conserva la diversidad de prefijo. En Profeti encontramos la solución que más nos convence, por las razones antes explicadas: «un chierico cerbottana [...] arci-povero e protomiseria!»⁹⁶; mientras que Precht con «chierico fatto a cerbottana» introduce una explicación sobre la forma del cuerpo del licenciado y con «arcipovero y protomiser»⁹⁷ sigue más o menos la línea de Gasparetti. Para terminar, Maria Rosso Gallo que prefiere explicar dentro del texto la primera imagen, introduciendo *ex-novo* el verbo «assomigliare» («un prete che assomigliava a una cerbottana»), optando —en la segunda— por el empleo de la pareja de adjetivos «arcipovero e stramiser»⁹⁸, en la que el segundo componente muestra un nuevo prefijo aumentativo (-stra), pero sin disfrutar del sustantivo con valor adjetival, como en la idea original de Quevedo.

Los chicos del colegio de Cabra: ¿afeitados con qué? El dinamismo del significado

Pocas líneas después encontramos la descripción de los chicos que viven en el pupilaje de Cabra, que presentamos a continuación para discutir sobre la traducción de la palabra «diaquilón», reproducida en italiano con soluciones muy heterogéneas:

Yo, con esto, me comencé a afigir; y más me susté cuando advertí que todos los que vivían en el pupilaje de antes, estaban como leznas, con unas caras que parecía se afeitaban con diaquilón⁹⁹.

⁹³ G, I, 3, pp. 16-18.

⁹⁴ En algunos dialectos septentrionales el «cannone» indica también el troncho de algunas legumbres, que después de su maduración, se alarga mucho.

⁹⁵ GA, I, 3, pp. 60-61.

⁹⁶ MP, I, 3, pp. 109-113.

⁹⁷ P, I, 3, pp. 21-22.

⁹⁸ MG, I, 3, pp. 67-70.

⁹⁹ FL, I, 3, pp. 35-36.

El Diccionario de la Real Academia Española define el diaquilón un «ungüento con que se hacen emplastos para ablandar los tumores»¹⁰⁰. Con la intención de realizar una búsqueda lexicográfica relativa a la época quevediana, descubrimos el término en una obra del boticario Luis de Oviedo (Madrid, 1622), titulada *Méthodo de la colección y reposición de las medicinas simples*¹⁰¹: aquí el autor menciona el «diaquilon mayor», como un emplasto que se prepara con aceite común.

En la lengua italiana existe el correspondiente «diaquilonne» que el *Dizionario della Crusca* atestigua a partir de la segunda edición de 1623; en la cuarta, realizada entre 1729-1738, además de la definición barroca («Spezie di cerotto, composto di più ingredienti, buono a'ciccioni, e a simili posteme¹⁰²»), se encuentran algunos ejemplos extraídos de textos literarios, en uno de los cuales se habla también de la capacidad del diaquilón de hacer el pelo rubio¹⁰³. Lo que nos interesa, en este caso, es la palabra «cerotto» que en italiano no designa en este contexto la moderna tiritá, sino un compuesto medicinal, hecho de cera (del lat. *ceratum*) que se pega a las partes enfermas del cuerpo.

A la luz de estas explicaciones veamos, por lo tanto, las soluciones elegidas por los traductores. Giannini usa la fórmula «inzafardati con la pomata»¹⁰⁴, donde el verbo «inzafardare» significa ensuciar con grasa y, por otra parte, «pomata» posee un sentido más general respecto al original. Gasparetti, en cambio, opta por «pareva si sbarbassero a forza di cerotto»¹⁰⁵, que por un lado se acerca más al sentido del verbo «afeitar», por otro la palabra «cerotto» tiene que ser interpretada en el significado antiguo del término. Profeti modifica la versión de Gasparetti introduciendo varias novedades: «facce smunte che pareva si truccassero con un antinfiammatorio»¹⁰⁶ es una solución traductológica que arroja una luz algo diferente a la imagen, sobre todo por el verbo «truccare», que

¹⁰⁰ *DRAE*, s. v.

¹⁰¹ Oviedo, 1622, s. v.

¹⁰² *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, 1623, s. v. Con la palabra «postema» se indica en italiano un «ascesso, una concentrazione di pus», mientras que con «ciccioni» se designa igualmente «una piccola postema sulla cute».

¹⁰³ «Perocch'i' odo, che 'l diaquilonne È buona cosa a fare i capei biondi» (*Vocabolario degli Accademici della Crusca*, 1729-1738, s. v.).

¹⁰⁴ «[...] eran secchi come acciughe, con dei visi che parevano inzafardati con la pomata» (G, I, 3, p. 19).

¹⁰⁵ GA, I, 3, p. 62.

¹⁰⁶ MP, I, 3, p. 113.

podría ser otra adecuada traducción de afeitarse, dado que en el español del Siglo de Oro significaba también «componer o hermoear con afeites el rostro u otra parte del cuerpo»¹⁰⁷; además la palabra «antinflamatorio» se puede considerar llamativa para el lector, pero demasiado moderna, quizás.

Completamos el cuadro con las versiones de Precht («con dei volti tali che sembrava si facessero la barba con i cerotti»¹⁰⁸) y Maria Rosso Gallo («facce che sembravano spalmate di pomata corrosiva»¹⁰⁹). Si en el primer caso el plural «cerotti» podría hacer pensar erróneamente en las modernas tiritas, en el segundo, la expresión «pomata corrosiva» resulta una solución sugestiva para el receptor, aunque con un sentido contrario respecto a la versión de Profeti: en la primera ocurrencia desinflama la piel, en la segunda, la corroe. Considerando la dificultad de llegar a una solución definitiva y satisfactoria, sobre todo en lo relativo a la traducción de «diaquilón», proponemos el italiano «diaquilonne» acompañado por una nota lexicográfica. Una opción ésta, seguramente menos evocadora, pero en definitiva más cercana a la idea de Quevedo y que nos da la ilusión de no traicionar demasiado su palabra.

CONCLUSIONES

En este itinerario en busca de las traducciones posibles nos hemos detenido —por razones de espacio— sobre el comentario de pocas palabras o frases, pero queremos remarcar que al final el juicio crítico acerca de una traducción tiene necesariamente que formarse con respecto a la totalidad del trabajo y no sobre detalles o mínimos errores; faltas que podrían leerse de manera diferente, analizando el contexto general de la obra y las soluciones traductológicas adoptadas a lo largo del tejido textual. Una valoración crítica que tiene que hacerse cargo no solo de la parte léxica, sino también del idiolecto del autor, de la sintaxis, del ritmo y de la salvaguardia de la ironía, ésta última una de las cuestiones más difíciles de recrear y reproducir —con los mismos efectos— en otra cultura.

Las voces de los eminentes traductores que hemos cotejado nos demuestran que no existe una sola o única traducción posible. Estas facetas traductológicas diversas, pero a veces complementarias, han permitido

¹⁰⁷ *DRAE*, s. v.

¹⁰⁸ *P*, I, 3, p. 23.

¹⁰⁹ *MG*, I, 3, p. 71.

un rico intercambio de planteamientos, no solamente en el texto de llegada: han dado nueva luz y perspectiva incluso al original. Umberto Eco¹¹⁰ subraya que la lengua de Shakespeare (y podríamos añadir la de Quevedo) no cambia, cambia la lengua de la traducción que evoluciona en el tiempo y tiene que ser actualizada con frecuencia. Una verdad irrefutable que no excluye, a nuestro parecer, también el punto de vista contrario, según el cual incluso la fuente evoluciona, no puede considerarse como algo monolítico, porque los textos literarios resultan móviles y mutantes (así como la visión que una época tiene de un autor o de una obra)¹¹¹ y nadie puede fijar o cristalizar su significado por mucho que se esfuerce.

Concluimos con la convicción que tendríamos que volver a interpretar a menudo la palabra quevediana para que tome forma y se moldee también en el idioma y en el imaginario de los lectores italianos. Todo esto para llegar a recodificar el sentido en la lengua terminal, para que la voz de Quevedo —bajo la letra italiana de *Trafficone* o *Imbroglione*— vuelva a tomar vida y el lugar que merece en nuestra cultura, recreando en el lector italiano emociones cercanas a las suscitadas por el original y el deseo de descodificar misterios, ambigüedades y juegos de palabras como en el desafío lanzado por don Francisco hace cuatro siglos, y no concluido todavía.

¹¹⁰ Eco, 2003.

¹¹¹ Moya, 2004, pp. 129-130.

LOS MECANISMOS DE TRADUCCIÓN AL ITALIANO
DE LA SÁTIRA BREVE DE QUEVEDO. PÉRDIDAS
Y COMPENSACIONES EN LAS CARTAS
DEL CABALLERO DE LA TENAZA

INTRODUCCIÓN

La sátira constituye la *forma mentis* de Quevedo, una postura mental que se convierte en arte y que se expresa a través de recursos lingüísticos a menudo innovadores y sorprendentes, donde la palabra adquiere significados múltiples, complementarios e incluso paradójicos, hasta su límite gramatical.

La dificultad de la traducción al italiano consiste por lo tanto en reproducir un *verbum* que se moldea y una distorsión de las imágenes que conduce a resultados subversivos y transgresores en su vertiente, tanto satírica, como burlesca.

A través del estudio de conceptos y fragmentos textuales extraídos de las *Cartas del Caballero de la Tenaza* —obra quevediana compuesta en los primeros años del siglo xvii— comentaremos la importancia de la condensación conceptual en un género breve como la carta, capaz de concentrar tanto el humor, como la risa, rasgos de complicada transposición en otra lengua, cultura y época, incluso en la perspectiva del efecto suscitado en el lector, que podría sufrir —a causa de cambios diacrónicos y diatópicos— variaciones de relieve.

QUEVEDO Y LA SÁTIRA: UNA CUESTIÓN DE ADN

La faceta satírica —que se expresa según Profeti¹¹² a través del ácido corrosivo del lenguaje— forma parte, sin lugar a dudas, del ADN de Quevedo. Arellano¹¹³ afirma que «la indeterminación, tanto del concepto de ‘satírico’ como del de ‘burlesco’, es un escollo importante» que merece un análisis detenido en la obra quevediana. Schwartz¹¹⁴ al ocuparse de manera sistemática de la metáfora y de la sátira, añade que todo texto satírico de don Francisco es «en mayor o menor grado, problema por resolver, serie de intrincados conceptos, juego intelectual que exige un receptor dispuesto a entrar en las convenciones del juego». García Valdés¹¹⁵ destaca que no existe un sola forma de sátira en Quevedo, que cultiva, por un lado, una «sátira seria» que apunta a objetivos concretos, que es fruto de una reflexión madura y en la que prevalece la intención moral de censura, por otro, una «sátira cómica» que brota espontáneamente del temperamento agresivo y de la afilada lengua del escritor que disfruta de temas que pertenecen a un fondo general de motivos satíricos populares que se mezclan con otros de procedencia literaria¹¹⁶.

El *corpus* satírico de Quevedo —que incluye composiciones en prosa y en verso— manifiesta una fuerte unidad en los aspectos semántico y verbal¹¹⁷, pero al mismo tiempo, gracias a la deslumbrante creatividad y a la voluntad de entablar un constante desafío con su lector-descifrador, el autor nos despliega un abanico de matices heterogéneos de sátira, cuya *variatio* depende de diversos factores. En primer lugar, la época: los primeros opúsculos en prosa como *Vida de la Corte* o los poemas pertenecientes a las *Flores de poetas ilustres* dejan el paso a libros que destacan cierta maduración, como los *Sueños*, *El Buscón* o *La hora de todos*. Secundariamente el género literario, porque la riqueza de la producción quevediana —que abarca géneros como la novela, la carta, la premática, el entremés, la poesía— muestra tratamientos diferentes. El último factor atañe a la censura con la cual el escritor tuvo que convivir durante

¹¹² Profeti, 1998, p. 369.

¹¹³ Arellano, 1984, p. 23.

¹¹⁴ Schwartz, 1983, p. 22.

¹¹⁵ García Valdés, 1993, p. 14.

¹¹⁶ Sobre el ornato burlesco de letrillas, jácara y bailes quevedianos, léase Alonso Veloso, 2007.

¹¹⁷ Schwartz, 1983, pp. 18-19.

toda su existencia poética y que condicionó sus elecciones, obligándolo a usar la lima para mitigar o suprimir alusiones comprometedoras.

Hay que reconocer, en definitiva, la imposibilidad de una clasificación unívoca: no se puede trazar un límite preciso entre obras de sátira lúdica y estética y otras donde vige la sátira moral y social; en muchos casos las dos tipologías se mezclan en una maraña confusa. Por esta razón el trabajo del traductor resulta, como demostraremos, de gran peso y responsabilidad, porque si en el texto traducido siempre se sacrifica algo «alla luce dell'aureo principio che non si può aver tutto»¹¹⁸, el traductor deberá ser capaz de individuar la tendencia predominante, festiva o seria, es decir el objetivo prioritario de la sátira de don Francisco, para poder trasladarlo en sus elecciones traductoras.

LAS CARTAS DEL CABALLERO DE LA TENAZA: ¿CUÁL TEXTO TRADUCIR?

Las *Cartas del Caballero de la Tenaza*, obrita festiva que circuló en copias manuscritas¹¹⁹, son un texto bastante temprano del autor, compuesto en los primeros años del siglo xvii¹²⁰. Anteriores a 1613 —fecha en la que, según Tarsia, fray Benito Bernardo de Morales alude a la obra en una carta dirigida a Quevedo— o a más tardar, precedentes a 1617, fecha del romance en el que las menciona el duque de Lerma¹²¹, fueron impresas por primera vez en Barcelona, en 1627, en la edición príncipe de los *Sueños*, después en Pamplona (1631), hasta la expurgada edición de los *Juguetes de la niñez*, editada en el mismo año, en Madrid.

No afrontaremos en esta sede la cuestión de la búsqueda del *codex optimus*: señalaremos solamente que la edición de 1627 reproduce ventitrés cartas y que la limada edición de 1631 quedó reducida a veintidós. La tradición manuscrita ofrece otras siete cartas adicionales que no fueron

¹¹⁸ Eco, 2003.

¹¹⁹ Hoy en día disponemos de cuatro manuscritos conservados en las Bibliotecas Nacional de Madrid y en la Menéndez y Pelayo de Santander (García Valdés, 1993, pp. 58-67). Para aclarar el asunto de la transmisión textual de la obra, léase el detallado estudio de Azaustre Galiana, 2006, pp. 82-93.

¹²⁰ Fernández Guerra (1859) data las *Cartas* hacia 1600, Astrana Marín (1932) supone que, por su estilo cuidado, no pudieron ser compuestas antes de 1606, mientras que Jauralde Pou (1998, p. 276) cree que fueron escritas entre 1611 y 1613.

¹²¹ «Otra referencia la ofrece el romance que el dunque de Lerma escribió a Quevedo en el otoño [...] de 1617 [...] “lego soy, pero en Tenaza / muy vuestro hermano carnal”» (Azaustre Galiana, 2006, p. 84).

impresas y que Celsa Carmen García Valdés recoge en su edición, llegando a publicar, en 1993, un total de treinta epístolas.

La primera dificultad que encuentra el traductor italiano es, por lo tanto, la elección del texto base para llevar a cabo la traducción y la presencia de manuscritos, por un lado, así como de variantes contenidas también en las versiones impresas, por otro, es un obstáculo frente al cual el traductor debería pedir la ayuda del filólogo para realizar un trabajo de reconstrucción en equipo.

Acercándonos a los contenidos, las *Cartas del Caballero de la Tenaza* son una humorística descripción de las epístolas intercambiadas entre un caballero tacaño, *alter ego* quevediano, y su amante pedigüeña. Hay que reconocer que el tono y algunos motivos de las epístolas adicionales cambian con respecto al núcleo central de las cartas: la figura de la atezadora se vuelve protagonista, transformándose en una prostituta por cuya casa desfila un sinnúmero de hombres y la actitud del caballero hacia su 'dama' parece más violenta e insultante. Si García Valdés¹²² publica las cartas en cuestión atribuyendo su autoría a Quevedo, Arellano no las inserta en su edición de 2006 e igualmente se comporta Azaustre, aduciendo razones contrarias a la paternidad de don Francisco y otras a favor (2006: 90)¹²³. Estamos de acuerdo con Azaustre que el grupo de las siete epístolas podría ser fruto de una composición en una fase diferente con respecto a las veintitrés misivas originarias. Pero, independientemente de la autoría, se trata de textos de gran interés, tanto lingüístico como traductológico, por lo tanto los tomaremos en consideración al reflexionar, en esta sede, sobre las problemáticas de traducción al italiano.

LA SÁTIRA CONDENSADA DE LA EPÍSTOLA (FALSA) Y EL IDIOLECTO QUEVEDIANO

Tiempo atrás intenté un análisis de la traducción al italiano de dos entre las obras más conocidas y representativas, incluso en Italia, de la sátira quevediana: por un lado los *Sueños*¹²⁴, por otro *El Buscón*¹²⁵, habiendo tenido la oportunidad de cotejar diferentes traducciones —antiguas y modernas— realizadas a lo largo de los siglos. En este caso se perfila

¹²² García Valdés, 1993, p. 61.

¹²³ Azaustre, 2006, p. 90. También Jauralde Pou duda la autoría quevediana de estas cartas (Jauralde Pou, 1998, p. 459, nota 1).

¹²⁴ Garzelli, 2011a, pp. 157-169.

¹²⁵ Garzelli, 2013, pp. 209-224.

una situación diferente, debida en primer lugar al escaso conocimiento —en el panorama cultural italiano— de la colección de cartas, quizás por la estructura de escritos volanderos o por ser un fruto bastante juvenil del autor, eclipsado por sus libros de madurez¹²⁶, y, en segundo, por la falta de traducciones y la escasez de estudios dedicados al asunto traductológico.

El primer elemento que nos interesa destacar, siguiendo una línea de reflexión traductora general, reside en el género de la obrita festiva: se trata de la epístola y, más específicamente, del billete amoroso; encontramos de hecho un yo narrativo —que se identifica con el escritor— que se dirige a su dama, Lisa «la atenazadora». En realidad el objetivo de Quevedo consiste en desenmascarar el entramado ideológico de la carta¹²⁷ mediante un diálogo epistolar falso que le permite, a través de una pluma satírica sincera y descarada, disfrutar de un género breve y compendioso en el que condensar agudezas y asociaciones de ideas, acrobacias lingüísticas y ambivalencias semánticas. Lenguaje conciso y condensado que el traductor deberá intentar mantener en el metatexto, dejando eventualmente más espacio explicativo a las notas, momento de visibilidad del traductor literario¹²⁸, de aclaración y de diálogo a distancia con el lector italiano de nuestros días.

El empleo estereotipado del lenguaje, la presencia de neologismos, juegos de palabras, frases hechas y expresiones lexicalizadas, así como la atención atribuida a usos lingüísticos carnalescos en un fondo común de ironía y sátira, constituyen el idiolecto quevediano que encuentra aquí una de sus expresiones más logradas, justo en la brevedad de las misivas que asumen la estructura de microrrelatos. Hay que añadir que el autor cultiva una serie de lenguajes técnicos de difícil lectura, interpretación y traducción: del lenguaje rufianesco al picaresco, hasta llegar a la jerga del hampa. Intentaremos, por consiguiente, reflexionar sobre las posibles técnicas de transposición en italiano y sobre las estrategias de compensación de pérdidas lingüísticas y culturales que fisiológicamente afloran al pasar de un idioma a otro, pero que en el caso de un texto del Siglo de Oro tan sobrecargado estéticamente¹²⁹ como este, se multiplican.

¹²⁶ Benardo, 1999.

¹²⁷ Sobre el tema de la parodia del género de la epístola léanse Jauralde Pou, 1998, p. 276 y Rey, 2006, pp. 20-21 (en *A*).

¹²⁸ Venuti, 1995.

¹²⁹ Para aclarar el concepto de «sobrecarga estética» véase Hurtado Albir, 2007, p. 63.

«TENAZA», «ATENAZADORA», «ATENAZAR»: ICONOGRAFÍA Y TRADUCCIÓN AL ITALIANO

Antes de que fuesen publicadas, estas epístolas corrieron de mano en mano gozando pronto de notable popularidad y difundiéndose, no con el nombre del autor, sino con el sobrenombre carnavalesco de *Caballero de la Tenaza*, autorretrato quevediano de entrañable interés autoparódico¹³⁰.

Ocupándonos de cuestiones traductológicas, comenzaremos con el término «Tenaza» y con sus derivados: «atenazadora» (*T*¹³¹, carta 10, p. 281) y «atenazar». Covarrubias¹³² define las tenazas como «el instrumento para tratar la lumbre y lo que tenemos en ella sin quemarnos» y después añade que las usan «los carpinteros [...] para arrancar clavos». Significativa resulta la explicación lexicográfica sucesiva que retoma el verbo «atenazar» como expresión de un «castigo severísimo que nunca se ejecuta, sino en los delitos muy atroces» y que inmediatamente nos remite al castigo psicológico, más que físico, que inflige la atenazadora a Tenaza: ella no lo sabe amar desinteresadamente, sino muestra toda su rapacidad, hasta el punto de convertirse en el *culmen* del fraude y en el emblema de la corrupción y de la desconfianza¹³³.

El proceso de cosificación de los personajes es un recurso satírico y burlesco típicamente quevediano: en *El Buscón*, por ejemplo, encontramos a un Pablos jovencito definido «don Navaja» y «don Ventosa» (*MG*, p. 56)¹³⁴, o al Licenciado Cabra, transfigurado antes en «cerbatana», después en «tenedor» y «compás» (*MG*, pp. 66-68). Es la misma técnica que aparece en *El entremés del Caballero de la Tenaza* (1657), donde la pelea de sexos¹³⁵ se realiza entre don Tenaza y doña Anzuelo, sea o no apócrifo el entremés atribuido a Quevedo¹³⁶.

En las *Cartas*, otro elemento significativo a la luz de la traducción y de su vínculo con el término «Tenaza» consiste en el juego de palabras «Nihildemus»/«Niquedemus»/«Nicodemus», que se registra justo en el prólogo de la obra:

¹³⁰ Como recuerda Buendía (1978, p. 85), los caballeros de la Tenaza fueron numerosos en la literatura novelesca del siglo xvi, como debieron de serlo en la sociedad misma.

¹³¹ La sigla se refiere a la edición de la *Prosa festiva* de García Valdés (1993) = [T].

¹³² Cov., s. v.

¹³³ Rodríguez Cacho, 2012, p. 78.

¹³⁴ La cita proviene de la edición de Ruffinatto, con traducción al italiano de Rosso Gallo (*L'imbroglione*, 1992) = [MG].

¹³⁵ Maestro, 2008, pp. 90-91.

¹³⁶ Sobre el tema véase Hernández Fernández, 2009, p. 350.

Habiendo considerado con discreta miseria la sonsaca que corre, me ha parecido advertir a los descuidados de bolsa para que, leyendo mis escritos, restriñan las faldriqueras, y que procuren antes merecer el nombre de guardianes que el de datarios; y el dar sea en las mujeres, y no a las mujeres, para que así merezcan el nombre de cofrades de la Tenaza de Nihildemus o Nequedemus, que hasta ahora se decía Nicodemus, por el poco conocimiento desta materia (A, p. 225)¹³⁷.

Quevedo crea un chiste por disociación con las expresiones «Nihildemus» y «Neque-demus», remarcando que el objetivo del Caballero tacaño —cuya cofradía es parodia de las diversas órdenes de la época— siempre es el de no dar, por esta razón Tenaza contestará sistemáticamente a cada petición de la buscona, con una negación. Al mismo tiempo el escritor evoca el nombre de Nicodemus porque su figura tiene relación con la imagen del descendimiento de Cristo de la cruz¹³⁸: será justo este judío fariseo quien se encargará de arrancar los clavos del cuerpo de Jesús por medio de unas tenazas, como resulta de una tradición popular manifestada en muchas representaciones iconográficas y escultóricas, tanto españolas como italianas. Presentaremos a continuación algunos ejemplos:



Fig. 1. Maestro del Claustro de la Catedral de Pamplona, *Capitel del Descendimiento y Resurrección* (1130-1140)¹³⁹

¹³⁷ La sigla se refiere a la edición de las *Cartas del Caballero de la Tenaza* de Azaustre (2006) = [A].

¹³⁸ A propósito del episodio de la sepultura de Jesús y la llegada de Nicodemo con «unas cien libras de mirra y de áloe», léase *Juan*, 19, 38-42.

¹³⁹ Puede consultarse en: <http://www.romanicoennavarra.info/MUSEO_DE_NAVARRA/capitel_descendimiento03.htm> (fecha de consulta: 21/09/17). El



Fig. 2. P. da Rimini, *Deposizione* (1320-1325)¹⁴⁰



Fig. 3. P. Lorenzetti, *Deposizione* (1320 aprox.)¹⁴¹

capitel se encuentra en la Catedral de Pamplona.

¹⁴⁰ Puede consultarse en: <http://it.wikipedia.org/wiki/Pietro_da_Rimini> (fecha de consulta: 21/09/17). La obra se conserva en el Louvre de París.

¹⁴¹ El fresco se encuentra en la Basílica de San Francesco di Assisi. Puede consultarse en: <http://it.wikipedia.org/wiki/File:Pietro_Lorenzetti_-_Deposition_of_Christ_from_the_Cross_-_WGA13523.jpg> (fecha de consulta: 21/09/17).



Fig. 4. L. Lotto, *Deposizione*, detalle (1512)¹⁴²



Fig. 5. Anónimo, *Compianto sul Cristo morto* (siglo XVI)¹⁴³

¹⁴² Puede consultarse en: <<http://www.tatarte.it/mantegna/file/compianto1.htm>> (fecha de consulta: 21/09/17). El cuadro se conserva en la Pinacoteca di Jesi (Ancona).

¹⁴³ Puede consultarse en: <http://www.fmboschetto.it/Lonate_Pozzolo/Sant_Eugenio.htm> (fecha de consulta: 21/09/17). La pintura se encuentra en Lonate Pozzolo (Varese), en la iglesia de Sant'Eugenio a Tornavento.



Fig.6. Anónimo, *Deposición de la Cruz* (siglo XIII)¹⁴⁴

En la fig. 1, el capitel románico de la Catedral de Pamplona (segundo cuarto del siglo XII) nos muestra a un Nicodemo armado de unas tenazas y un martillo que trata de desclavar la mano izquierda de Cristo. En las figuras 2 y 3 —obras pictóricas realizadas en torno a 1320, respectivamente por Pietro da Rimini y Pietro Lorenzetti— Nicodemo, representado en la derecha, se encuentra en el acto de arrancar un clavo de los pies de Jesús, ayudándose con unas tenazas. Las figuras 4 y 5, ambas pertenecientes al siglo XVI y pintadas por Lorenzo Lotto y un anónimo, nos presentan una secuencia sucesiva de la escena religiosa: Cristo está ya depuesto de la cruz y si en el primer caso el artista exhibe los instrumentos del descendimiento (martillo y tenazas) en el suelo, en el segundo, es el mismo Nicodemo que, en la parte alta del fresco, blande unas tenazas con la mano derecha. Para terminar el recorrido iconográfico, en la fig. 6, única representación escultórica en madera, la imagen de Jesús se muestra fuertemente arqueada y en el acto de caer. Nicodemo, a sus pies, tiene dos objetos en la mano: en la izquierda las tenazas y en la derecha una lezna, instrumento usado por zapateros y artesanos.

La traducción al italiano de «Tenaza» no comporta a primera vista pérdidas, pero observando las diferentes traducciones modernas del *Buscón* —obra cuyo prólogo menciona justamente al Caballero de la

¹⁴⁴ Puede consultarse en: <<http://www.viconet.it/turismo/monumenti/chiese/pievesantamaria>> (fecha de consulta: 21/09/17). La gran escultura en madera se conserva en la iglesia de Santa Maria en Vicopisano (Pisa).

Tenaza¹⁴⁵ como símbolo de la tacañería por excelencia— podemos descubrir opciones diferentes. Nos llama la atención en particular la solución traductora de Giannini (*Vita del Pitocco*, 1917, *Al lettore*, p. s. n.) en la que se alude a una «indolenza vergognosa e avarizia nemmeno da Cavaliere della Lesina». En este caso asistimos a un cambio voluntario de referencia literaria por parte del traductor que, a través de una estrategia *target oriented*, elige una obra italiana de la época (*Della famosissima compagnia della Lesina*, 1600) que pueda remitir a la española, transfigurando de este modo al Caballero de la Tenaza en *Cavaliere della Lesina*. Hay que recordar que Merimée¹⁴⁶ ya había planteado la posible relación entre en las *Cartas* quevedianas y la *Compagnia della Lesina* y que Rodrigo Cacho Casal¹⁴⁷, al analizar un ejemplar de esta obra italiana manejado por Quevedo (1613), remarca con convicción la influencia.

En las traducciones italianas del *Buscón*, cronológicamente sucesivas, desaparece el *Cavaliere della Lesina* sustituido por otras fórmulas: de «Cavaliere della Tanaglia» de Profeti (*Il traffico*, 1990, p. 83) a «Cavaliere della Tenaglia» de Precht (*Vita del briccone*, 1991, p. 5), hasta llegar a «cavalier della *Tenaza*» de Rosso Gallo (*L'imbroglione*, 1992, p. 45). Como en italiano se pueden utilizar ambos términos («tenaglia» o «tanaglia»), proponemos en la *Cartas* la solución de Profeti, donde «Tanaglia» asume, por un lado, un tono un poco *démodé*, por otra parte, es útil desde la perspectiva de la traducción homogénea de los derivados: «attanagliatrice» y «attanagliare» (la forma «attenagliare», de hecho, no se usa en italiano).

EL LENGUAJE DE GERMANÍA Y LOS JUEGOS VERBALES: ALGUNAS PROPUESTAS DE TRADUCCIÓN

Otra categoría lingüística interesante atañe a la definición burlesca de la raposería femenina que toma vida y se moldea en el rico imaginario quevediano de las *Cartas* a través de palabras densas de significados negativos, entre las que destacamos «buscona», «pidona», «picarona», «berganta», «tomajona». «Buscona», por ejemplo, implica todos los problemas de falta de un correspondiente preciso, acrecentados por el género femenino del término que a veces tiene menos variedad de referentes en la lengua italiana. En cuanto al título del *Buscón*, ya hemos comentado

¹⁴⁵ «[...] y es gran lástima que tal se haga, porque éste mormura sin costarle dineros, poltronería vastarda, y miseria no hallada del Cauallero de la Tenaza» (*MG*, p. 44).

¹⁴⁶ Merimée, 1886, p. 142.

¹⁴⁷ Cacho Casal, 2003, pp. 192-193.

las soluciones adoptadas por los traductores italianos de la novela¹⁴⁸, elecciones que se mueven de la adaptación del primer traductor italiano coevo, que usa el calco *Buscone* —solución no fácilmente comprensible para el lector italiano contemporáneo— y la opción de Giannini (más tarde de Gasparetti) que propone *Pitocco*, término del ámbito toscano, actualmente en desuso¹⁴⁹. Las opciones más modernas de Precth, Profeti y Rosso Gallo, respectivamente *Briccone*, *Trafficone* e *Imbroglione*, gracias a la presencia del sufijo -one, se acercan a la fonología aumentativa de la palabra original. Como *Briccone* echa una luz quizás demasiado coloquial y afable sobre la figura, nos parece preferible, también en el texto de las *Cartas del Caballero de la Tenaza*, una de las dos alternativas que quedan, naturalmente en femenino: «trafficonona» o «imbroglióna».

Si por «pidona» podríamos proponer «pigolona» (Carbonell, 1983, s. v.), y por «berganta» intentar utilizar un medio neologismo como «furfantessa»¹⁵⁰, «tomajona» nos permitiría, en base a la traducciones propuestas por Carbonell¹⁵¹, optar por «profitatrice», «scrocona» o «sfruttatrice». «Picarona» muestra, en cambio, una connotación léxica más problemática de transmitir: quizás la estrategia traductora más adecuada sería la de mantener la palabra original, acompañada por una nota que explique a un lector italiano medio el término culturalmente marcado «pícaro» y su carácter despectivo acrecentado por el uso del género femenino y del sufijo aumentativo.

Otras dificultades afloran en la traducción del lexema «dinero», que implica en las *Cartas* una gran variedad de posibilidades léxicas, algunas difíciles de replicar. Una expresión interesante se encuentra ya en el subtítulo: «Cartas del Caballero de la Tenaza, donde se hallan muchos y saludables consejos para guardar la mosca y gastar la prosa» (A, p. 223). Como se señala en *El Tribunal de la Justa Venganza*, «mosca» la introdujeron los pícaros y quiere decir dinero: Quevedo la empleará también en la carta 16 o 15 (según las ediciones modernas) mediante la fórmula paradigmática «se acabó la mosca». «Mosca» se podría traducir con la

¹⁴⁸ Garzelli, 2013, pp. 209–224. Sobre el tema léase también Candelas Colodrón, 2013, p. 234.

¹⁴⁹ El *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1738) define la palabra «pitocco» como «mendico».

¹⁵⁰ Laura Tam propone «birbante», «furfante» (Tam, 2004, s. v.).

¹⁵¹ *Tomajón*: «profitatore, scrocone, sfruttatore o succhione sfrontato; persona venale» (Carbonell, 1983, s. v.).

expresión coloquial «quattrini»¹⁵² o, casi mejor, con «grana», en italiano palabra jergal que mantiene cierto sabor rufianesco¹⁵³ y no pierde completamente el juego fónico del original: «grana» y «prosa», de hecho, se acercan a la fuente «mosca» / «prosa», siendo palabras con el mismo número de letras y que terminan por «a». En cambio, «guardar» / «gastar», antónimos pero fónicamente cercanos, pierden en la traducción italiana la semejanza de sonidos («risparmiare la grana e consumare la prosa»). Siempre perteneciente al campo semántico del dinero, la palabra «cruz», que encontramos en una de las cartas adicionales publicadas por García Valdés:

Y juro a Dios y a esta [cruz] que nos tiene desta manera vuestra merced a todos y que ha sido plaga destos cuitados. No es nada el negocio: la vista de los cuerpos es gallarda, pero si nos viese las bolsas, no hay a qué comparar su desventura¹⁵⁴.

En este caso el término «cruz» podría esconder una dilogía (que no se puede reproducir en italiano), que se refiere no solo al objeto religioso, sino también al «cruzado», moneda de oro originaria de Portugal, en la que estaba representada una cruz¹⁵⁵: el discurso de Tenaza, de hecho, se construye en torno a la capacidad de la señora, aquí prostituta a todos los efectos, de vaciar las bolsas de los desventurados que piden sus servicios.

Volviendo al prólogo, encontramos un fragmento que nos ofrece muchos motivos de reflexión: Tenaza enseña al lector «descuidado de bolsa» que uno de los ejercicios cotidianos que cada caballero debe hacer para salvar su dinero consiste en comprobar la falta de convidados en su mesa:

Al sentarse a comer, mirará la mesa y, viéndola sin pegote, moscón ni gorra, echará la bendición diciendo: «¡Bendito sea Dios!, que me da comestión y no comedores», considerando que los convidados en las mesas son cuchillos de los tenedores¹⁵⁶.

¹⁵² *Mosca*: «fam. bezzi, denaro, quattrini» (Carbonell, 1983, s. v.).

¹⁵³ *Mosca*: «fam. grana» (Tam, 2004, s. v.).

¹⁵⁴ *T*, carta 30, p. 301.

¹⁵⁵ Cov., s. v. Sobre las dificultades de traducción al italiano de «cruz» en *La desordenada codicia de los bienes ajenos* de Carlos García, véase Garzelli, 2012, pp. 395-396.

¹⁵⁶ *A*, p. 226.

El texto presenta en primer lugar una tríada de nombres («pegote», «moscón», «gorra») que aluden, como señala Azaustre¹⁵⁷, a los que se arriman a comer en casa ajena: se trata por lo tanto de voces con las que el narrador simboliza la molestia más pegajosa. En la versión italiana, por consiguiente, el traductor deberá destacar el tono burlesco y despectivo de la descripción de estas figuras: si por «pegote» podríamos indicar «scroccone» o «sbafo»¹⁵⁸, «moscón», sugiere dos estrategias traductoras diferentes. Por un lado, es posible la traducción literal «moscone», que mantiene la eficaz animalización grotesca del término y la connotación de persona impertinente y molesta, aunque en italiano contemporáneo la palabra se refiere especialmente al hombre que, de un modo insistente, intenta relacionarse con una mujer; por otro lado, podríamos usar una expresión figurada como «rompiscatole». Finalmente para «gorra» nos parece adecuada la expresión coloquial «mangia pane a ufo» que, según nuestro parecer, contribuye a remarcar la imagen despreciativa, suscitando en el lector italiano un efecto de repulsión casi parecido al original.

Más problemáticos los artificios sucesivos, en primer lugar «comezón» / «comedores»: si «comezón» designa un picazón en alguna parte del cuerpo que desazona y molesta mucho y «comedores» los que comen más de lo regular —en este contexto los gorriones— la solución traductora que nos parecería más coherente consiste en la elección de la pareja «pizzicore», «mangiatore»¹⁵⁹, acompañada por una nota que explica que el autor quiere subrayar, mediante la paronomasia, la suerte del caballero al no tener «pegote, moscón o gorra». Dificultades casi insuperables afloran, en cambio, en las dilogías que encontramos después. Según García Valdés¹⁶⁰ don Francisco juega con los dos sentidos de «cuchillos» y «tenedores»: por una parte el que alude a los cubiertos de la mesa, por otra, el que designa «cuchillo» como «la persona o cosa que destruye o fatiga demasiado a alguno»¹⁶¹ y «tenedor» como «el que tiene o posee alguna cosa»¹⁶²; Arellano añade que «son cuchillos

¹⁵⁷ A, p. 226.

¹⁵⁸ *Pegote*: «scroccone specialmente all'ora dei pasti», señala Carbonell (1983, s. v.).

¹⁵⁹ Usamos el singular también en la segunda palabra para mantener el juego fónico y considerando que «comedor» es la lección indicada por García Valdés (1993, p. 272) y Arellano (2006, p. 348).

¹⁶⁰ García Valdés, 1993, p. 272, nota 17.

¹⁶¹ *Aut*, s. v.

¹⁶² *Aut*, s. v.

de los que tienen, porque se comen su hacienda»¹⁶³. A la luz de estas interpretaciones se desprende la imposibilidad de hallar en italiano dos palabras que puedan ofrecer contemporáneamente los dos niveles de significado. Si una traducción literal («coltelli» y «forchette») no sería comprensible para el receptor italiano, nos parece entonces más coherente abandonar una traducción directa para buscar una explicación *target oriented* del tipo: «considerando che gli invitati alle mense sono divoratori di patrimoni» o, en alternativa, sustituyendo «divoratori» con «coltelli di patrimoni», o incluso optando por la fórmula «usano i coltelli per impossessarsi dei patrimoni». En las tres hipótesis traductoras la nota a pie de página será indispensable para comunicar al destinatario las pérdidas lingüísticas con respecto a la fuente.

Para completar el cuadro, nos parece justo señalar algunos casos en los que la afinidad entre español e italiano constituye un recurso a la hora de realizar la traducción. En el fragmento extraído de «Triaca de embestimientos masculinos», que presentamos a continuación, como en el texto de algunas epístolas sucesivas, Quevedo se divierte con palabras que llevan en su composición «dar», acción completamente prohibida en la lógica del Caballero de la Tenaza:

Y entre los dichos caballeros siempre se ha de jugar a tengamos y tengamos; no se ha de jugar a los dados, ni se ha de leer en el Dante, ni se han de comer dátiles, ni han de saber otro refrán sino «quien guarda halla»¹⁶⁴.

Se trata de juegos verbales «más ligados al ejercicio del ingenio a un nivel léxico, que a alguna voluntad de género»¹⁶⁵ y la cercanía entre español e italiano es, en esta ocasión, provechosa: *dadi*, *Dante* y *datteri* mantienen el mismo significado del prototexto así como la sílaba inicial «da» que encaja perfectamente con el italiano *dare*. El problema se produce con su contrario, es decir «tener», que en la lengua de llegada es «avere» y solo en algunos contextos puede traducirse con «tenere», valorizando el concepto de posesión. La expresión «tengamos y tengamos»¹⁶⁶, por ejemplo, sirve para subrayar la codicia y el afán en poner a salvo las

¹⁶³ Arellano, 2006, p. 348, nota 83.

¹⁶⁴ *A*, p. 230.

¹⁶⁵ Benardo, 1999, p. 183.

¹⁶⁶ A propósito de la frase «tengamos y tengamos» que Quevedo emplea, tanto en poesía (en el soneto burlesco «Que no me quieren bien todas, confieso») como en prosa (*Hora de todos*, p. 207), léase Arellano, 1984, p. 444, nota 10.

pertenencias¹⁶⁷ y según Price¹⁶⁸ —que comenta un soneto que vediamo que la contiene— es parodia de la frase legal «tened y tengamos» que implica que la mujer pide siempre y no se contenta con un cambio favorable. En el caso de las *Cartas del Caballero de la Tenaza* se pueden adelantar algunas propuestas de traducción que, a decir verdad, no nos parecen tan satisfactorias, por tanto cada solución necesitará de un sólido aparato metatextual explicativo. Podríamos sugerir una traducción literal que acentúa el deseo de poseer como «abbiamo e ancora abbiamo» o también una más creativa que retoma el verbo original español para dar vida a la filosofía del «teniamoci stretto» o también, aprovechando la referencia al juego y el ámbito coloquial: «celo e non mi manca».

El juego fónico asociado al acto de dar lo encontramos nuevamente en la carta 16¹⁶⁹: aquí reproducimos un fragmento que nos permite comentar varias dificultades de transposición en italiano moderno:

Infierna hembra, diabla afeitada, mientras que tuve que dar y me duró el granillo, el tiempo fue pecador, no hubo vecinas, tu maldita y descomulgada tía, que agora gruñe de día y de noche, entonces de día me comía y de noche me cenaba y, con aquellos dos colmillos que sirven de muletas a sus quijadas, pedía casi tanto como tú con más dientes que treinta mastines. ¿Qué diré de la bendita de tu hermana? Que en viéndome se volvía campana, y no se le oía otra cosa que dan, dan¹⁷⁰.

El texto, expresión de una sátira contundente dirigida a la mujer en general —sea atenazadora, tía o hermana de ella— nos presenta el tópico quevediano de los afeites que esconden la fealdad y la vejez femenina, asociando la caricatura grotesca de la mujer a una criatura infernal. Por lo que concierne a los primeros dos epítetos con los que Tenaza pinta a Lisa, propondríamos soluciones del tipo «infernale femmina» y «diavolessa imbellettata», aunque en el primer caso el autor usa un nombre con función adjetival, atribuyéndole el género femenino («infierna»), hasta su límite gramatical. Para no perder esta solución creativa, podríamos sugerir «infernale femmina» también en la traducción. Otro rasgo lingüístico significativo es «granillo» con el que don Francisco se refiere otra vez al dinero: una buena solución es «grana», en alternativa «quattrini», o

¹⁶⁷ A, p. 230, nota 48 bis.

¹⁶⁸ Price, 1963, pp. 80-83.

¹⁶⁹ En T es la carta 17.

¹⁷⁰ A, carta 16, pp. 239-240.

incluso «gruzzolo». De hecho hay que destacar que el traductor deberá diferenciar la opción traductora de «mosca» (antes traducida con el italiano «grana») y «granillo» para no perder en el texto de llegada la rica variedad de términos con los que el escritor designa el lexema «dinero».

El proceso esperpéntico de animalización que atañe a la figura de la vieja tía que gruñe y que se nutre literalmente del hombre, comporta el uso del verbo «cenar» bajo una forma agramatical en italiano («di giorno mi mangiava e di notte mi cenava») para respetar no solo la grotesca antropofagia de la mujer¹⁷¹ que conduce a la aniquilación y a la muerte (véase la carta sobre la figura de Saturno)¹⁷², sino también la capacidad quevediana de desafiar y superar los límites impuestos por la gramática de su idioma.

Las imágenes sucesivas muestran menos dificultades: la «maldita y descomulgada tía» tiene «due zanne che servono da stampelle alle sue mandibole», traducción que respeta la caricatura original de la vieja sin muelas, cuyos colmillos sostienen las quijadas como si se tratara de muletas. Además la metáfora de la mujer campana¹⁷³, que aparece poco después, nos permite mantener en italiano tanto la cosificación del cuerpo femenino («si trasformava in campana»), como el sonido onomatopéyico «dan-dan», juego que Quevedo atribuye de modo obsesivo a las peticiones de la mujer pedigueña.

CONCLUSIONES

Llegando a las conclusiones, podemos sostener que la sátira y la burla representan a menudo el *fil rouge* de la obra quevediana y de este hilo no podemos prescindir al traducir nuestro autor a otro idioma. En este complejo y a veces frustrante proceso de transmisión no debemos correr el riesgo de desnaturalizar el idiolecto quevediano, en particular la sobrecarga estética y la deformación idiomática que hacen de las *Cartas del Caballero de la Tenaza* una creación mordaz, incisiva, hiriente. El traductor —en cuanto moderno mediador cultural— deberá ocuparse, por un lado, de la arquitectura lingüística de la obra y, por el otro, de la estructura antropológico-social, eligiendo soluciones heterogéneas, que

¹⁷¹ Benardo, 1999, p. 194. Verbos como «morder», «cenar», «merendar», «roer», «chupar», contenidos en las *Cartas*, siguen esta línea conceptual.

¹⁷² Se trata de la carta 22 de *A* y de la 23 de *T*.

¹⁷³ Sobre la mujer-campana léase Schwartz, 1983, pp. 82-83.

—según el contexto— se mueven del calco al préstamo, de la equivalencia cultural a la compensación.

Nuestro método de análisis —basado en la elección y en el cotejo de breves ejemplos textuales— ha tenido la ventaja de mostrar de modo claro la complejidad del proceso traductor, las problemáticas de transposición en otra lengua y cultura, así como la riqueza de los mecanismos compensatorios que con frecuencia inciden en la dimensión creativa. Todo esto con la finalidad de demostrar que la deslumbrante creatividad verbal de este apartado de prosa festiva quevediana merece la pena ser estudiado y divulgado también en Italia para que un público no hispanista pueda tener el gusto de leer la obra y de participar en el desciframiento de la doctrina de la dificultad.

El traductor, sintonizándose con el pensamiento del escritor¹⁷⁴, podrá acompañar a este nuevo receptor en un itinerario de conocimiento y en un juego intelectual lleno de riesgos y de incógnitas, pero cuyo premio final será —gracias a la reencontrada complicidad con don Francisco— el asombro y la sorpresa.

¹⁷⁴ Terracini, 1983.

PARTE TERCERA

CARLOS GARCÍA Y BALTASAR GRACIÁN
EN SUS VERSIONES ITALIANAS

LA TRADUZIONE MULTIFORME:
NOTE SU *LA DESORDENADA CODICIA
DE LOS BIENES AJENOS* DI CARLOS GARCÍA

LA DESORDENADA CODICIA DE LOS BIENES AJENOS E CARLOS GARCÍA

La desordenada codicia de los bienes ajenos è la seconda ed ultima opera a firma di Carlos García, uscita a Parigi nel 1619. L'autore è più conosciuto per la sua prima creazione letteraria (Parigi, 1617), intitolata *La oposición y conjunción de los grandes luminares de la tierra*, celebre al grande pubblico come la *Antipatía entre Franceses y Españoles* per il proposito antropologico e sociale di mettere a confronto due popoli e due civiltà.

Di Carlos García poco si sa: ancora avvolta nel mistero una parte della sua biografia. Accusato da Marcos Fernández, suo contemporaneo, di essere «médico sin grado», goloso, bevitore, sodomita, ciarlatano ed ateo¹, non si conoscono le ragioni che lo indussero ad emigrare dopo i trent'anni dalla Spagna (era nato a Saragozza nel 1580) in Francia. A Parigi è certo che si dedicò alla professione di medico, interessandosi pure alla filosofia ed all'attività letteraria; ebbe anche a subire il carcere e la tortura, essendo implicato nel processo ad Eleonora Galigai, confidente della reggente di Francia Maria de' Medici e condannata per stregoneria.

L'opera di cui qui ci occupiamo si avvale di alcuni elementi di cornice del romanzo picaresco tradizionale, alternandoli a tratti romanzeschi di natura burlesca provenienti da correnti europee poco conosciute nella Spagna del XVII secolo². Centrale è l'immagine del *pícaro* Andrés, ladro che vive ai margini di una società disumana e corrotta, in cui la giustizia e la libertà paiono paradossalmente dominare il mondo dei

¹ Fernández, 1655.

² Massano, 1977, pp. 18-20.

ladri —che egli descrive al lettore con una punta di orgoglio— contrapponendolo a quello borghese, spregiudicato e cupido.

Non ci dedicheremo in questa sede ad analizzare le prerogative letterarie del testo di García ed al suo dialogo o pseudo-dialogo con la picaresca ma ci concentreremo in particolare sulla lingua della *Desordenada codicia* e sulle difficoltà di passaggio in italiano, seguendo un percorso di studio filologico e di analisi traduttologica che ci condurrà all'elaborazione di più modelli di traduzione³, dato il linguaggio dilogico del romanzo, le frequenti incursioni gergali e lo scarto cronologico di quattro secoli.

LA SFRENATA CUPIDIGIA DEI BENI ALTRUI: PRIMA TRADUZIONE IN ITALIANO

La prima traduzione in italiano del testo secentesco, curata dalla sottoscritta e da Alessandro Martinengo⁴ per un progetto approvato e finanziato dalla Comunità europea, offre qui l'occasione per riflettere sulle difficoltà di passaggio dallo spagnolo barocco di Carlos García all'italiano di oggi, mettendo a disposizione del dibattito i dubbi e le problematiche in cui siamo incorsi come traduttori e le strategie di trasposizione nella lingua di arrivo, non sempre riconducibili a soluzioni completamente soddisfacenti o unilaterali.

La traduzione si basa sul testo spagnolo reperibile nelle edizioni moderne di Massano (1977) e Roncero (1998)⁵; in rari casi di lezioni dubbie o discordanti si è fatto riferimento alla *editio princeps* del 1619⁶, consultabile online in formato digitale.

La prima problematica con la quale ci siamo dovuti confrontare è —senza molte sorprese— legata alla traduzione di un'opera classica, con la conseguente necessità di superare il divario temporale, senza cadere nella trappola di arcaicizzare, in forma troppo artificiosa, il testo in traduzione⁷.

³ Sul tema si faccia ricorso a Steiner, 2004 [1975].

⁴ García, *La sfrenata cupidigia dei beni altrui*, trad. B. Garzelli, A. Martinengo, 2011 = [D].

⁵ García, *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, ed. V. Roncero López, 1998 = [D2].

⁶ García, *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, 1619 = [PR].

⁷ Sul tema si leggano Rega, 2001, pp. 61-89; Garzelli, 2010, p. 40; Parks, 2011, pp. 181-191. Eco (2003, pp. 170-192) allude in questo senso alla possibilità di «addomesticare», termine che sta tra arcaicizzare e modernizzare.

Esiste poi un problema prettamente lessicale, connesso alle fisiologiche perdite che si producono nel passaggio da una lingua ad un'altra, e che qui contengono l'ulteriore aggravante di sottintendere significati che si sono persi o modificati anche nello spagnolo moderno. Sulla base delle difficoltà e delle incertezze che hanno animato la nostra traduzione presentiamo allora alcune riflessioni — e i risultati di queste ultime — così da ricostruire un percorso di avvicinamento al testo fonte, mosso dal rispetto della parola dell'originale, ma al contempo con l'obiettivo di cercare di trasmettere lo stesso effetto, o quasi, nel destinatario italiano dei nostri giorni.

I TERMINI RIPETITIVI E LA TRADUZIONE ITALIANA

Il romanzo ha una forma eterogenea: ai primi capitoli, profondamente speculativi e caratterizzati da una riflessione filosofica alta, a tratti di spessore teologico, ne seguono altri tutti improntati all'azione, nei quali predomina un registro dialogico colloquiale, ricco di elementi gergali provenienti dal mondo della malavita dell'epoca. Tuttavia, una delle difficoltà più inaspettate non ha riguardato la resa contrastiva dei due stili e di campi semantici pluriformi e disparati, bensì la trasposizione in italiano di una sequela di termini di carattere generale che costituiscono l'architettura base del linguaggio di García. Parole che si ripetono quasi ossessivamente nel tessuto della narrazione e che spesso hanno richiesto traduzioni differenti a seconda dei contesti. Ne è esempio il termine «habitación», usato sia nell'accezione italiana di «abitazione» o «dimora», che in quella di «domicilio», designando al contempo — in altri casi — la «cella» o la «stanza» della prigione dove si ospita il condannato protagonista. Sulla medesima linea, la parola «aposento», interpretabile tanto nel senso di «abitazione», con riferimento ad una piccola casa, una sorta di moderno monolocale, quanto in quello più generica di «stanza»; oppure «cámara», intesa come «ambito della cella» o come casa composta di un solo locale.

Più specificamente legati al motivo del furto, ricorrono altri sostantivi che hanno richiesto diverse strategie di trasposizione. Se la frequentissima «compañía» è stata resa genericamente con «compagnia» o «gruppo», in altri punti con «banda» poiché designava nello specifico quella dei ladri, «lance» si è tradotto con «colpo», in casi sporadici con «occasione» o «avventura», dato che, pur facendo parte di un obiettivo ladronesco, non designava un colpo in senso stretto, bensì la possibili-

tà di architettare un imbroglio. Il verbo «acometer», anch'esso molto impiegato, si è reso con una serie di forme verbali vicine, ma di tono o sfumature differenti: dal più frequente «assaltare», «aggreddire», fino all'espressione idiomatica «mettere sotto torchio», per arrivare al meno connotato di violenza «affrontare». Infine «faldriquera», ripetuta in molti capitoli del romanzo e connessa all'immagine del furto con destrezza ai danni di un malcapitato, oscilla in traduzione tra le scelte italiane di «tasca», «tasche», oppure «saccoccia», nei casi di maggiore colloquialità e in presenza di espressioni gergali connotate.

Diversa la strategia impiegata per quei termini che a nostro avviso necessitavano di una traduzione univoca e omogenea lungo tutto il tessuto del romanzo, così da non scardinare l'intenzionalità evidentemente ripetitiva della fonte. Essi si riferiscono nella maggioranza dei casi a specifiche figure o categorie rievocate dal racconto di Andrés. Ne sono esempio i sostantivi «corchete» ed «alguacil», tradotti rispettivamente con «sbirro» e «guardia»; nella seconda occasione si sono riscontrate maggiori difficoltà nel mantenere sempre la medesima scelta in traduzione, dal momento che in certi contesti la parola avrebbe forse richiesto una soluzione del tipo «ufficiale giudiziario», in particolare nel capitolo XI, in cui l'«alguacil» di turno conduce una sorta di indagine, come un moderno commissario di polizia. Impossibile d'altro canto utilizzare la scelta ormai datata di Del Monte⁸ —traduttore di alcuni frammenti della *Sfrenata cupidigia*—, che opta per «bargello»; di conseguenza la decisione di usare in tutti i contesti il termine «guardia», che peraltro mantiene in italiano un tono *démodé*, che non stona con il testo secentesco.

In altre circostanze, al contrario, abbiamo ritenuto necessario l'impiego di una terminologia volta a modernizzare alcune figure o competenze ricorrenti, così da coinvolgere maggiormente il lettore italiano moderno: tra tutte spicca la parola «oficial» —dal valore polisemico e davvero onnipresente— con la quale l'autore indica di volta in volta funzionari, titolari di un ufficio ladronesco, colleghi: in questo caso l'impiego di «professionista» è andato nella direzione *target oriented* di reperire un termine unico che potesse designare differenti forme di professionalità. Sulla stessa linea «corchetes de vara», espressione tradotta,

⁸ Del Monte, 1965, p. 60.

con piglio moderno, come «sbirri con il manganello», laddove «varas» indicavano «unos manojos con que azotaban los delicuentes o esclavos»⁹.

COME TRADURRE LE DILOGIE E I DOPPI SENSI?

Lo stile della *Desordenada codicia*, in accordo con le prerogative espressive della letteratura del *Siglo de Oro*, mostra un fraseggio ricco di metafore, acutezze e giochi di parole, avvalendosi, in particolare nella seconda parte, di un discorso condotto sul sottile filo dell'ironia, non facilmente replicabile in italiano, nei toni e nelle sfumature.

Una interessante categoria di problemi riguarda quelle parole dotate in spagnolo di un doppio significato e che solo in circostanze rare trovano rispondea nella lingua italiana. Ne è esempio «cruz», usata da Carlos García in senso dilogico, sia per menzionare la croce di Cristo, sia per rimandare al *cruzado*, moneta d'oro originaria del Portogallo, sulla quale era raffigurata una croce¹⁰. In questa occasione la scelta va nella direzione di procedere ad una traduzione letterale, rimandando nella nota la spiegazione circa l'ironica allusione al danaro a cui sono legati i cupidi e corrotti carcerieri. Ecco il testo originale e la relativa traduzione:

Y si alguna diferencia podemos señalar entre ellos, es que los infernales huyen de la *cruz*; pero éstos de la prisión aman, reverencian y adoran esta bendita señal de tal suerte que, quien con ellos quisiera negociar bien y convertir algún poco su aspreza y rigor en piedad y blandura, es necesario que vaya siempre con la *cruz* en las manos, porque en el punto que la dejare, le atormentarán diez veces más de lo que merece su pecado¹¹.

E se qualche differenza possiamo segnalare tra di loro, è che gli infernali fuggono dalla *croce*; ma questi della prigione amano, riveriscono e adorano questo benedetto segno, di modo che chi con essi volesse trafficare al meglio e trasformare un po' la loro asprezza e rigore in pietà e affabilità, è necessario che vada sempre con la *croce* in mano, perché al momento che la lasciasse, lo tormenteranno dieci volte di più di quanto meriti il suo peccato¹².

Un altro lemma che racchiude in spagnolo due significati differenti, sui quali gioca lo scrittore attraverso la voce narrante del ladro Andrés,

⁹ Covarrubias, *s. v.* = [Cov.].

¹⁰ Cov., *s. v.*

¹¹ *D2*, I, p. 61. Da questa citazione in avanti il corsivo, sia in *D* che in *D2*, è nostro.

¹² *D*, I, p. 32.

è «cardenal»: oltre a fare riferimento alla carica ecclesiastica, è sinonimo pure di «livido», «ecchimosi», segni, questi, riscontrabili sui corpi dei prigionieri. Nel passaggio in italiano si riscontra una perdita, con la conseguente scelta di trasporre letteralmente «cardenal» in «cardinale», riservando alla nota la spiegazione dell'ambivalenza semantica. Un'altra possibilità traduttiva sarebbe stata la soluzione «porpora», che avrebbe reso anche l'aspetto dei corpi martoriati, tuttavia avrebbe comportato ugualmente l'inserimento di una nota esplicativa, senza contare che in alcuni punti del testo di García, dove tale dilogia ricorre, non sarebbe stata comprensibile o coerente con il prototesto. Portiamo qui ad esempio un breve frammento che la contiene, che è pure espressione di un linguaggio cifrato di difficile resa, a causa di una serie di doppi sensi che verranno spiegati da Andrés alla fine del capitolo. In particolare, «escribanía de un puerto» rimanda al fatto che il carcerato è condannato alle galere e, simbolicamente, alla scrittura nell'acqua con il remo, mentre il termine «capelo» designa sia il cappello rosso da cardinale, sia la dignità cardinalizia:

Señor, hoy es el día de mi fiesta y se me hace merced de la escribanía de un puerto con un capelo de *cardenal*. ¿Qué remedio habrá para un mal tan grande?¹³

Signore, oggi è il giorno della mia festa e mi si fa la grazia della scrivania di un porto con un cappello da *cardinale*. Che rimedio ci sarà per un male così grande?¹⁴

L'ultimo esempio di resa dilogica è assai frequente nella letteratura spagnola dei *siglos áureos*: trattasi di «gato» che, oltre a designare il felino, è pure sinonimo di ladro per la sua capacità di «sgraffignare», nel senso di «sottrarre», «derubare», grazie all'ausilio delle unghie¹⁵. La nostra scelta è andata ancora nella direzione di una traduzione letterale tra virgolette, accompagnata da una nota, senza perciò entrare nel testo con troppa aggressività, come avrebbe comportato l'uso di perifrasi o di similitudini, assenti nell'originale:

¹³ D2, II, p. 75.

¹⁴ D, II, p. 45.

¹⁵ Sul tema si veda il celebre passo del *Buscón* riferito al padre di Pablos: «otro decía que a mi padre le habían llevado a su casa para que la limpiase de ratones, por llamarle gato» (Quevedo, *L'imbroglione*, I, 2, p. 56).

Los grumetes toman el nombre de la semejanza que tienen con aquellos muchachos de los navíos, los cuales suben con grande ligereza por las cuerdas a lo más alto del mástil, y los mareantes los llaman *gatos* o grumetes¹⁶.

Gli scalatori prendono il loro nome per analogia con quei ragazzi che servono sulle navi, arrampicandosi con grande agilità sulle sartie fino al punto più alto dell'albero, e la ciurma li chiama «*gatti*» o, appunto, scalatori¹⁷.

LA TRADUZIONE DEI LINGUAGGI TECNICI: DAL GIOCO DELLE CARTE AL GERGO DELLA MALAVITA

Accanto all'impiego di ambivalenze semantiche va rilevata nel romanzo di Carlos García un'ampia gamma di espressioni connesse al gergo della malavita dell'epoca, che celano ugualmente giochi dilogici. In molti casi si tratta di termini che possiedono un primo significato generico nello spagnolo standard ed un secondo appartenente al campo semantico della teppa. Per questa categoria di lemmi la strategia di trasposizione si è indirizzata per lo più verso l'opzione del significato più pregnante da salvaguardare nella lingua italiana, accanto alla scelta obbligatoria di chiarire nell'apparato metatestuale gli altri sensi complementari. In altre occasioni la terminologia, spesso proveniente dal francese, ha comportato adattamenti in italiano. Il frammento, che riguarda la collocazione all'interno della prigione dei singoli condannati a seconda del crimine commesso, è esemplificativo di molte problematiche di traduzione di cui sopra discutiamo:

Los que no son de tanta calidad y merecimiento, les acomodan con ciertas cámaras obscuras y negras, adonde continuamente presiden el humo y telarañas: y los inferiores a éstos en la *pallaza*, así como también a los demasidamente criminales en la *bruna*, torre o calabozo. Tiene también la prisión la propiedad del infierno, que es recibir toda suerte de pecadores y criminales, estando ordinariamente poblada y llena de ladrones, *cigarreros*, cortabolsas, *terceros*, monjas de la P., homicidas, perjuros, bancos-rotos¹⁸, estafadores, usureros, brujas y, finalmente, tanta variedad cuanta de animales entraron en la arca de Noé [...] ¹⁹.

¹⁶ D2, VII, p. 117.

¹⁷ D, VII, p. 81.

¹⁸ I «bancarottieri» sono coloro che vanno in bancarotta per impadronirsi illecitamente del denaro altrui.

¹⁹ D2, I, pp. 64-65.

Coloro che non hanno tanta qualità e merito, li accomodano in certe stanze oscure e nere, dove governano, senza sosta, il fumo e le ragnatele; e gli inferiori a questi nella *segreta*, così come i criminali incalliti nella *gattabuia*, torre o cella. La prigione ha anche la proprietà dell'inferno, che consiste nel ricevere ogni tipo di peccatori e criminali, essendo di solito popolata e piena di ladri, *tagliaborse*, borseggiatori, *mezzani*, monache della P, omicidi, spergiuri, bancarottieri, truffatori, usurai, streghe e per concludere una varietà paragonabile a quella degli animali che entrarono nell'arca di Noè [...] ²⁰.

I lemmi «pallaza» e «bruna» sono stati resi in italiano rispettivamente con «segreta» e «gattabuia», essendo il primo una parola aragonese che corrisponde allo spagnolo «paja», ma che designa al contempo una cella in cattive condizioni, e il secondo un termine derivante dal francese *brun*, che indica una cella speciale in cui domina l'oscurità più completa. Più specificamente legati alla terminologia malavitosa, «cigarreros» e «terceros». Nel primo caso l'autore segnala quei ladri dediti ad operare dei tagli nei capi di abbigliamento (mantello, saio, giacca...) per accedere ai denari della vittima: l'espressione deriva infatti da «cigarra», che nel linguaggio della malavita significa «borsa», da qui la scelta di «tagliaborse». Nel secondo esempio «tercero» è sinonimo di «alcahueto», cioè «ruffiano», «mezzano», ma poteva pure rimandare a chi vigilava durante la messa in atto di un furto: in questa occasione la traduzione ha dovuto privilegiare «mezzano», significato più pregnante.

Una ulteriore categoria di tecnicismi riguarda il campo semantico del gioco delle carte, a cui l'autore fa riferimento in due occasioni. Nel primo caso l'allusione, indiretta ma riconducibile pure alle figure delle carte da gioco, risulta perfettamente trasposta in italiano tramite la parola «figure»:

Cada legión destes demonios tiene infinitos semidiablos, los cuales, con grandísima astucia y cautela, andan disfrazados y encubiertos por la ciudad, reconociendo todo lo que en ella se pasa. Toman y truecan cada día mil formas y *figuras*, mostrándose en cada conversación de su manera, hiciéndose en una ocasión de la tierra, en otra extranjero, ya de una profesión y calidad, ya de otra diferente²¹.

²⁰ D, I, pp. 35-36.

²¹ D2, I, p. 62.

Ogni legione di questi demoni ha infiniti semidiavoli, i quali, con grandissima astuzia e cautela, vanno travestiti e nascosti per la città, essendo al corrente di tutto quello che vi succede. Prendono e scambiano ogni giorno mille forme e *figure*²², mostrandosi ad ogni crocchio in diversa guisa, fingendosi, in un caso, del luogo, in un altro, stranieri, ora di una professione e qualità, poi di un'altra differente²³.

Nel secondo esempio le difficoltà appaiono molteplici e sono determinate da un linguaggio piuttosto oscuro, un codice cifrato usato dal ladro per distogliere l'attenzione dei circostanti, cercando al contempo di carpire l'attenzione del narratore-osservatore. Espressioni criptiche che si mescolano con alcuni termini che riguardano il gioco delle carte ed il campo semantico ad esso collegato, senza che si trovino facilmente in italiano dei precisi corrispondenti:

Sabrà vuestra merced que algunos de *tercio* y *quinto*, oficiales de *topo* y *tengo*, sobre el *siete* y *llevar*²⁴, se encontraron conmigo un domingo a media noche y hallándome con el as de palos, dio su suerte en azar y yo quedé con el dinero²⁵.

Vossignoria deve sapere che alcuni del *terzo* e del *quinto*, professionisti del '*vedo*' e del '*punta*' nel gioco dell'*asso piglia tutto*, si incontrarono con me una domenica a mezzanotte e, trovandomi con l'asso di bastoni, la loro fortuna si trasformò in punto perdente ed io rimasi con il denaro²⁶.

²² La terminologia usata da Carlos García («tomar» per prendere; «trocar» per scambiare e «figuras» per figure) rievoca visivamente il linguaggio del gioco delle carte sulla stessa linea dei *Sueños* di Quevedo. In quest'ultimo caso le anime dei dannati corrono il rischio di scambiarsi gambe, teste o membra dei vicini, come nel gioco dei *naipes*: «A cuál faltaba un brazo, a cuál un ojo, y diome risa ver la diversidad de figuras y admiróme la providencia de Dios en que estando barajados unos con otros, nadie por yerro de cuenta se ponía las piernas ni los miembros de los vecinos. Solo en un cementerio me pareció que andaban destrocando cabezas y que vía un escribano que no le venía bien el alma y quiso decir que no era suya por descartarse della» (Quevedo, *Los sueños*, pp. 94-96 = [S]). Sul tema si vedano i miei articoli Garzelli, 2010, p. 35 e 2011a, pp. 157-169.

²³ *D*, I, pp. 33-34.

²⁴ Gioco di carte menzionato pure da Cervantes nel *Licenciado Vidriera*, assieme ad altri termini di giochi difficilmente traducibili: «[...] sacaban al cabo del mes más barato que los que consentían los juegos de estocada, del reparolo, siete y llevar, y pinta en la del punto» (Cervantes, *Novelas ejemplares*, pp. 72-73).

²⁵ *D2*, II, pp. 76-77.

²⁶ *D*, II, p. 46.

Il linguaggio ambivalente si appoggia, da un lato, sul senso letterale dei termini «tercio» e «quinto», dall'altro, sul riferimento militare rispettivamente al battaglione di fanteria e alla recluta. Si capirà poco dopo che nella compagnia di ladri, di cui fa parte il prigioniero, c'erano coloro a cui era dovuto un terzo del bottino ed altri ai quali era riservato solo un quinto. Altre difficoltà traduttive affiorano nelle espressioni successive: se «siete y llevar» viene reso con «asso piglia tutto», la parola «topo» qui si interpreta come «vedere», mentre «tengo» è da leggersi come «tener el envite», che traduciamo con il tecnicismo «punta».

I PROVERBI: COME COMPENSARE LE PERDITE?

Uno degli ambiti in cui deve cimentarsi il traduttore de *La desordenada codicia* riguarda senza dubbio il campo della proverbialità²⁷: qui la forza del registro popolare, collegata alle categorie di ladri ed agli sventurati che in essi incorrono, si concentra spesso intorno ad una serie di proverbi che in molte occasioni non trovano corrispondenza nel costume italiano contemporaneo. Si tratta di questioni di notevole complessità, dal momento che non solo ci si deve confrontare con la nuda semantica della singola parola e sulle eventuali ambivalenze semantiche che essa può includere, ma va pure salvaguardata la frase espressiva nel suo complesso figurativo, valutando inoltre l'uso di rime o giochi fonici. Il tutto sullo sfondo di una cultura altra e di un'epoca, il *Siglo de Oro*, ricco di complesse implicazioni contenutistiche ed estetiche.

Proponiamo due esempi che dimostrano ancora che le strategie traduttive adottate sono state composite e multiformi. Nel primo caso abbiamo scelto di adattare nella lingua di arrivo il proverbio originale: è così che l'espressione «si las nueces eran tantas como el ruido», letteralmente «se le noci erano tante quanto il rumore», proverbio documentato nel *Libro de Buen Amor* nella forma «es más el ruido que las nueces», è diventato nella versione italiana «se c'era tanto arrosto quanto fumo». Nel passo riportato il ladro protagonista tenta di derubare una dama che possiede un prezioso filo di perle, la quale, a sua volta, si mostra interessata più al portafoglio di Andrés —che si spaccia ricco mercante— che ad una vera relazione amorosa:

Ordenó, pues, mi desgracia que ella, incrédula de la cantidad que dije haber recebido y ocasionada de mi fingido sueño, quisiese reconocer las

²⁷ Sul tema si faccia ricorso a Garzelli, 2011b, pp. 30-31.

faldriqueras de mis calzones por ver si todo lo que relucía era oro y *si las nueces eran tantas como el ruido*²⁸.

Volle però la mia disgrazia che ella, scettica sulla quantità di danaro che dicevo di aver ricevuto e favorita dal mio sonno simulato, si decidesse ad esplorare le tasche dei miei calzoni per vedere se era tutto oro quello che luccicava e *se c'era tanto arrosto quanto fumo*²⁹.

Nell'ambito non propriamente proverbiale, ma ancorato ad un mondo popolare tradizionale, troviamo l'espressione «jugar al abejón», che ha richiesto una soluzione leggermente diversa rispetto alla fonte. Trattasi di un gioco, attestato pure da Covarrubias³⁰, a cui prendevano parte tre ragazzi: il conduttore si posizionava in mezzo, imitando il ronzio del calabrone per distrarre i compagni, ai quali tentava di assistere degli schiaffi, cercando contemporaneamente di schivare quelli degli altri due. La locuzione ha assunto per estensione il significato di «prendere in giro», tuttavia, considerando il contesto originale, si è preferito modificare l'antico gioco, giungendo —nella versione tradotta— all'espressione «giocare al gatto col topo», soluzione più conosciuta nel panorama culturale italiano. Ecco dunque il frammento, in cui si segnala pure la difficoltà di rendere nella lingua italiana il verbo «mantear», azione compiuta per sballottare —dentro una coperta— una persona o un animale, tirandone di concerto, vari individui, gli orli. Una burla carnevalesca, quest'ultima, ricordata pure nel *Guzmán de Alfarache* e nel *Quijote*, e qui riservata all'incauto ladro:

Pues es certísimo que si con mis manos encerrotadas, devantal y otras insignias zapaterescas llegara a la puerta de algún caballero, no habían de dejarme entrar si no fuese para *mantearme o jugar conmigo al abejón*³¹.

È infatti più che certo che se con le mani incerate, il grembiule e altri strumenti da calzolaio, fossi giunto alla porta di un signore, non mi avrebbero lasciato entrare se non per *sbatacchiarmi dentro una coperta e giocare con me al gatto col topo*³².

²⁸ D2, XI, pp. 150-151.

²⁹ D, XI, p. 114.

³⁰ Cov., s. v.

³¹ D2, IV, pp. 98-99.

³² D, IV, p. 63.

CONCLUSIONI

Concludendo, possiamo osservare che le problematiche di traduzione del romanzo di Carlos García riguardano in prima battuta aspetti lessicali connessi all'impiego di figure retoriche, proverbi e tecnicismi gergali, spesso ambigui o polivalenti, provenienti, in aggiunta, da un lontano universo secentesco. Il traduttore trova poi la difficoltà di sintonizzarsi sulla doppia prospettiva stilistica dell'originale che passa, senza soluzione di continuità, dal linguaggio alto a quello triviale. Difficile rendere tali intenzioni di contrastività dello scrittore, così pure la sua carica ironica, non facilmente replicabile, negli accenti e nei modi, nella cultura italiana di quasi quattro secoli successiva.

Le perdite, che in alcuni casi abbiamo segnalato, sono state almeno in parte compensate dall'apparato metatestuale: le note a piè di pagina, vero momento di visibilità del traduttore³³, sono infatti risultate indispensabili per tentare di creare una traduzione equilibrata, non eccessivamente *target* o *source oriented*.

Da questa esperienza di lavoro abbiamo imparato sul campo che, al di là dell'architettura linguistica, i traduttori devono impegnarsi a ricreare la struttura antropologico-sociale del *Siglo de Oro*, e che nonostante i differenti approcci traduttologici resta fermo il concetto dinamico della traduzione per la letteratura, un processo che più che fossilizzarsi sulla semantica di ogni singola parola, si configura piuttosto come un rimodellamento ragionato del testo di arrivo³⁴. Ne deriva una traduzione multiforme perché diverse sono le strategie utilizzate e differenti le soluzioni possibili, anche contemporaneamente praticabili. Essa passa attraverso un prisma che scompone la realtà in vari aspetti e categorie, racchiudendo in sé una pluralità di forme, di significati e di trasposizioni della parola di García nell'italiano dei nostri giorni. In questo processo è il traduttore a disporre di un vero potenziale nelle proprie mani, poiché gli compete la delicatissima responsabilità di decifrare una cultura, oltre che una lingua, e di trasferire nella sua un intero mondo, fatto di parole e immagini, ma pure di emozioni e di sensazioni.

³³ Terracini, 1983.

³⁴ Il tema è trattato in Garzelli 2011c, pp. 175-180.

TRADURRE GRACIÁN:
LA VERDAD DE PARTO E I SIGNIFICATI NEGOZIATI

Imbarcarmi nell'avventura di annotare la traduzione in italiano della terza parte del *Criticón*, sia pur coadiuvata da una piccola *équipe* di studiosi di prestigio³⁵, mi ha posto immediatamente di fronte ad una serie di interrogativi di assai difficile risoluzione.

La prima riflessione riguarda le complesse ragioni per cui non sia mai stata realizzata una traduzione moderna, in italiano, del celebre romanzo, *summa* del pensiero graciano³⁶. Le difficoltà interpretative di un testo, a tratti enigmatico e criptico anche per il lettore spagnolo del tempo, unite all'ampiezza dell'opera, devono aver scoraggiato i potenziali aspiranti. Ma non è stato sempre così: Pietro Cattaneo³⁷, traduttore coevo del capolavoro di Gracián, criticato per aver effettuato tagli grossolani ed aggiunte inopportune³⁸, ma meritevole per aver compiuto l'impresa coraggiosa, forse sull'altare di un sacrificio d'amore³⁹, ci permette di instaurare un proficuo dialogo a distanza: è da considerarsi come una

³⁵ La traduzione del *Criticón* sarà curata da Giulia Poggi, mentre l'annotazione verrà effettuata da Felice Gambin (I parte), Federica Cappelli (II parte) e Beatrice Garzelli (III parte).

³⁶ Nel 2008, data posteriore alla pubblicazione di questo saggio, è uscita una traduzione in italiano del libro di Gracián, a firma di Elso Simone Serpentine (Artemia Edizioni).

³⁷ La prima traduzione fu pubblicata a Venezia nel marzo del 1685 e il suo successo si desume dalle ben cinque ristampe nell'arco di un cinquantennio (1698, 1709, 1720, 1730, 1745). L'edizione qui maneggiata corrisponde alla seconda ristampa (1709 = [Ca]).

³⁸ Il tema è affrontato con dettaglio da Gambin, 1995, pp. 135-150.

³⁹ «Discorrendone, e lodandolo con vna gran Dama, mi disse, che l'hauria letto volentieri tradotto da me in Italiano. Fù questo suo sentimento à me vn espresso comando [...]» (Ca, *Lettore*, p. s. n.).

sorta di mediatore, che, seppur fallace a tratti, riduce notevolmente le distanze tra noi e Gracián.

La seconda questione attiene alla tipologia di traduzione da realizzare, realtà che subito ci prospetta il problema della lontananza cronologica: la lingua di Gracián non ‘scade’ mai, mentre le traduzioni dei suoi capolavori denunciano irrimediabilmente la loro età; quella di Cattaneo sarebbe oggi improponibile. Dunque, da un lato, il traduttore dovrebbe essere in grado di applicare al testo di arrivo una sorta di ‘patina’ antica, senza dimenticarsi, dall’altro, che si sta rivolgendo ad un lettore contemporaneo. La risposta sta forse nell’idea di reperire registri linguistici tali da produrre nel destinatario effetti simili a quelli provocati dal testo di origine, compensando lo scarto temporale più a livello di scelte lessicali che morfosintattiche, evitando di cadere così in un falso ed artificioso stile secentesco⁴⁰.

L’ultima categoria di problemi riguarda le modalità di inserimento delle note al testo tradotto, strumento prezioso e quasi imprescindibile in un’opera come il *Criticón*, perché atte, in primo luogo, all’interpretazione dell’originale con la finalità di spiegare questioni di natura filologico-retorica, circostanze storico-politiche o di natura geografico-tipologica, così come riferimenti intertestuali al *corpus* dell’autore e di altri. In seconda istanza esse servono a giustificare con trasparenza le scelte più impegnative del traduttore, quando cioè, le perdite nel passaggio da una lingua ad un’altra rischiano di non trovare compensazioni soddisfacenti.

Nell’ottica di sollevare e di porre all’attenzione piccoli e grandi problemi di traduzione interlinguistica, tra la selva di significati e di immagini che fanno da sfondo all’ultima parte del romanzo graciano, decidiamo di concentrarci sulla *crisi tercera*, «La Verdad de parto», una tra le più ricche di giochi fonetici, morfologici e lessicali, molti dei quali di complicatissima resa nel passaggio dallo spagnolo antico all’italiano contemporaneo. Sempre sullo scenario di un ipotetico colloquio con Cattaneo, valuteremo via via i punti più problematici, cercando di negoziare ogni volta la soluzione che ci sembra più giusta, con la volontà di rimanere il più possibile complici verso l’autore, come ci insegna l’esperienza di Umberto Eco⁴¹.

⁴⁰ Sull’argomento si legga Rega, 2001, in particolare pp. 61-89.

⁴¹ Si veda Eco, 2003, specialmente pp. 83-94, che affrontano più da vicino la necessità di negoziare in ambito traduttivo.

Cominciamo con il titolo della *crisi* («La Verdad de parto»), reso dal traduttore antico con «Il Parto della Verità». È giusto ricordare, tuttavia, che in tutto il capitolo si disquisisce solo sui rischi di un ipotetico parto —non gradito dagli uomini, perché abituati alla menzogna— e sulle conseguenze che un nuovo «hijo» o «hija» porteranno nel mondo. È per questo che i personaggi usano espressioni come «anda de parto», «va de parto en estos días»⁴² e che l'evento poco lieto avverrà solo alla conclusione della *crisi*, con un rimando alla successiva («El Mundo descifrado») per conoscere «aquel feo hijo de una tan hermosa madre»⁴³. La scelta di Gracián, che volontariamente non opta per «El parto de la Verdad», va nella direzione di anteporre nel titolo la figura personificata della Verità, con la finalità di attribuirle un ruolo di primo piano e di segnalare contemporaneamente che il parto non si è ancora realizzato. È un dare alla luce —da interpretarsi in senso reale e figurato— che è progressivo nel tempo e che si produce in una sorta di ciclicità che non conosce mai fine: «¿qué será si da en parir otras verdades, y éstas otras, y todas paren? [...] —Días ha que lo está [preñada], y aún años, y dicen que del Tiempo»⁴⁴. Così, con l'intento di rimanere più fedeli ai contenuti del romanzo, bisognerebbe prospettare una traduzione del tipo «La Verità partoriente» o «La Verità soprapparto».

Scendendo più nel dettaglio, proviamo a tradurre e ad annotare, attraverso il confronto tra varie soluzioni possibili, un lungo monologo pronunciato dall'imprudente Andrenio, in balia degli alcolici effluvi dell'«estanco de los Vicios». Per riprendere il filo degli intricati avvenimenti cui sono sottoposti i pellegrini della vita, e con la finalità di contestualizzare meglio i frammenti su cui discuteremo, è utile ricordare che «La Verdad de parto» segna il passaggio dalla Germania (descritta in un lungo resoconto di natura *perspectivista* circa a metà della *crisi*⁴⁵) all'ultima e «más célebre provincia de la Europa», cioè l'Italia. Il tutto inserito nell'ultima stagione della vita, connotata, da un lato, dalla saggezza dell'età matura e dal raggiungimento dell'auspicata condizione di «persona», dall'altro, dalla dedizione al vizio, impersonato in questo capitolo dalla *Vinolencia*, «último asalto que dan al hombre los vicios». Nonostante la giovane età, Andrenio rimane facile preda del vino, ma

⁴² Gracián, *El Criticón*, 1998, III, 3, p. 614 = [C].

⁴³ C, III, 3, p. 626

⁴⁴ C, III, 3, pp. 614-617.

⁴⁵ Il motivo è affrontato con dovizia di particolari in Garzelli, 2006b, pp. 107-118.

l'inseparabile compagno-padre Critilo, supportato dall'*Acertador* (guida di turno con doti di preveggenza), riuscirà alla fine a riscattarlo da una condizione di 'sbornia sonnolenta':

Mas ya habían llegado, no al estanque, sino al cenagal de los vicios. Entraron ambos y hallaron a Andrenio, que aun estaba por tierra, sepultado en sueño y vino. Comenzaron a llamarle por su nombre, mas él, impaciente, respondía:

—¡Dejadme, que estoy soñando cosas grandes!

—No puede ser —dijo el Acertador—, que los hombres grandes sólo tienen sueños grandes.

—¡Eh, dejadme!, que estoy viendo cosas prodigiosas.

—No sean monstruosas. ¿Qué puedes ver sin vista?⁴⁶

L'avvio non evidenzia problemi importanti di trasposizione in italiano: Cattaneo rende «estanque» con «stagno» e «cenagal» con «pantano», parole perfettamente trasferibili pure in una traduzione moderna. Lo stesso può dirsi per la trasposizione letterale di «sepolto nel sonno e nel vino»⁴⁷, così come per la battuta dell'Indovino-Risolutore secondo cui solo gli uomini grandi sognano solo cose grandi.

Assai problematico risulta invece il monologo che subito dopo segue, nel quale Andrenio, offuscato dal «veneno letal de la razón», descrive, in uno stato di sonnambulismo preveggenze, una sorta di *mundo al revés*, a tratti reale, ricorrendo ad affermazioni spesso sibilline. Vediamo:

—Veo —dijo— que el mundo no es ya redondo, cuando todo va a la larga; que la tierra no es ya firme, cuando todo anda rodando; que el cielo es para los más, pues los menos son personas; que todo es aire en el mundo, y así todo se lo lleva el viento; el agua que fue y el vino que vino, el sol no es solo ni la luna es una, los luceros sin estrellas y el norte no guía, la luz da enojos y el alba llora cuando ríe; las flores son delirios y los lirios espinan; los derechos andan tuertos y los tuertos a las claras, las paredes oyen cuando las orejas se rascan, los postres son antes y muchos fines sin medios; que el oro no es pesado y las plumas mucho, los mayores alcanzan menos, y hablan gordo los más flacos y alto los más bajos; no son ladrados los ladrones, con que ninguno tiene cosa suya; los amos son mozos, y las mozas las que mandan; más pueden espaldas que pechos, y quien tiene yerro, no tiene aceros; los servicios se miran de mal ojo, y los proveídos son premiados; la

⁴⁶ C, III, 3, p. 605.

⁴⁷ Ca, p. 217a.

vergüenza es corrimiento, y los buenos no hacen llorar, sino reír; del mentís se hace caso y del mentir casa [...]⁴⁸.

Il pericolo della traduzione appare quello, da un lato, di conservare o riproporre paronomasie e allitterazioni, generando però in italiano passi oscuri ed incomprensibili, dall'altro, di spiegare eccessivamente i giochi, diluendo l'ingegno acuto del linguaggio. Scegliamo allora di partire dall'interpretazione del testo barocco, ricco in questo avvio di implicazioni scientifiche e astronomiche, per poi passare a proporre di volta in volta alcune traduzioni possibili.

La formula «todo va a la larga», riferita al mondo, necessita di una nota esplicativa: Covarrubias la definisce con «ir de espacio y que durará mucho tiempo»⁴⁹ e Cattaneo la rende con «tutto va alla lunga»⁵⁰. Modificando leggermente la traduzione antica proponiamo l'espressione «andare per le lunghe» che in italiano conserva il significato di lentezza, così come il riferimento alla lunghezza in rapporto al mondo «redondo» ed è forse più appropriata per coloritura colloquiale. Per rendere meglio la contrapposizione «redondo»/«a la larga» potremmo ricorrere al fraseggio «il mondo non è tondo ma si allunga», sacrificando, tuttavia, il concetto di lentezza, che rimane più implicito. Inoltre, l'interpretazione figurata del verbo «rodar», opposto a «firme», può trasparsi in italiano con la soluzione «tutto va a rotoli».

«Que el cieno es cielo para los más, pues los menos son personas» richiede diversi passaggi: in quanto all'accostamento dei due paronimi «cieno»-«cielo», il cui bisticcio è prodotto pure dai loro significati antitetici, la risposta dell'antico traduttore è «per i più degli uomini il fango è Paradiso»⁵¹. Si osserva che il significato ossimorico è mantenuto, ma per riproporre nella lingua di arrivo pure il gioco fonico si potrebbe pensare di sostituire ai sintagmi «fango», «melma», «limo», possibili traduzioni dello spagnolo «cieno», il termine «pantano», da accoppiare a «Paradiso», tanto più che la parola «cenagal», definita da Covarrubias come «el lugar donde hay cieno»⁵², viene usata da Gracián poco prima⁵³.

⁴⁸ C, III, 3, pp. 605-606.

⁴⁹ Covarrubias, *s. v. largo* = [Cov].

⁵⁰ Ca, p. 217a.

⁵¹ Ca, p. 217a.

⁵² Cov., *s. v.*

⁵³ «Mas ya habían llegado, no al estanque, sino al cenagal de los vicios» (C, III, 3, p. 605).

Altra soluzione, altrettanto efficace, sarebbe quella di rendere «cielo» con «meraviglia», ottenendo così la formula italiana «la melma è meraviglia». In merito poi alla traduzione di «los más» in rapporto a «los menos son personas», se Cattaneo risolve con «per i più degli huomini [...] pochi sono veramente houmini»⁵⁴, spiegando in modo esplicito il concetto di «persona», uno dei capisaldi —come è noto— del pensiero del gesuita, a noi pare opportuno mantenere anche in italiano la parola «persona», intendendola come tributo di fedeltà nei riguardi dell'originale.

Proseguendo, «que todo es aire en el mundo, y así todo se lo lleva el viento»⁵⁵ è fraseggio che presenta qualche difficoltà di resa in altra lingua. Sarà importante ricordare che il termine «aire» non va interpretato solo in senso letterale, ma anche in quello simbolico di «vanidad»; l'espressione «todo es aire», inoltre, è registrata da Covarrubias come l'equivalente di «todo es burla»⁵⁶. Se l'idea di Cattaneo è quella di tradurre alla lettera («che nel mondo tutto è aria, e così tutto se ne porta il vento»⁵⁷), perdendo però di vista l'ambivalenza semantica, per conservare «aria» e il successivo «vento» anche da una prospettiva simbolica, potremmo pensare a due diversi modismi italiani: «darsi delle arie», per l'accezione di vanità, o «aria fritta» per il significato di «cosa di alcun peso e importanza». Nessuna delle due, tuttavia, pare completamente convincente e richiederebbe oltretutto alcune modifiche morfosintattiche; la nostra proposta traduttiva finale va allora nella direzione di «il mondo campa d'aria, e così il vento si porta via ogni cosa», che riesce a impiegare «aria» pure in senso figurato.

«El agua que fue y el vino que vino» è struttura chiasmica basata, non solo sull'antitesi «agua-vino», specularmente in italiano, ma anche sull'artificio verbale «fue-vino», da rendersi nella nostra lingua con gli infiniti «fuggire/andarsene» e «venire»; ciò che al contrario appare irripetibile è l'equivalenza fonematica di «vino», simultaneamente sostantivo e verbo. È accettabile in questo caso la decisione di Cattaneo di usare i due verbi al presente e non al passato, tempo, quest'ultimo, utilizzato da Gracián solo per costruire la corrispondenza concettosa.

⁵⁴ Ca, p. 217a.

⁵⁵ C, III, 3, p. 605.

⁵⁶ Cov., s. v.

⁵⁷ Ca, p. 217a.

Il fiume di parole dell'assolo di Andrenio continua con una straordinaria serie di equivoci e bisticci: «el sol no es solo ni la luna es una, los luceros sin estrellas y el norte no guía, la luz da enojos y el alba llora cuando ríe»⁵⁸. Il gioco fonico «sol/solo» è perfettamente traducibile e dal punto di vista dei significati non sembra nascondere una particolare rispondenza tra l'astro ed il concetto di «unico, solitario»: in questo caso la nota servirà a sottolineare che Gracián si era già servito del medesimo gioco nella seconda *crisi* della prima parte, «El gran teatro del Universo»⁵⁹, e con la stessa finalità. L'accostamento «luna/una», riprende il medesimo procedimento attuato sui significanti, ma da una prospettiva semantica Romera Navarro insinua la possibilità che si alluda «de tan vaga manera a la inconstancia de la luna, hecha proverbio en la locución «mudable como la luna»⁶⁰, luna che l'autore ha descritto come specchio dell'uomo e delle umane imperfezioni ancora nel gran teatro dell'Universo. L'immagine raffigurante «los luzeros sin estrellas», resa da Cattaneo con «i pianeti senza stelle»⁶¹, è da accettare, tuttavia è possibile che lo scrittore giochi con il doppio senso di «estrellas», intese, non solo come astri, ma pure come «sorte», sebbene il sostantivo sia espresso al plurale. In questo caso il traduttore contemporaneo potrà suggerire «i pianeti senza buona stella», oppure in modo più neutro, ma altrettanto efficace, «le costellazioni senza stelle e quella dell'Orsa non fa da guida».

Assai problematica appare poi la forma «la luz da enojos», che nasconde l'artificio ingegnoso «en-ojos»: dunque, da un lato, la luce che produce fastidio, dall'altro, la luce che batte sugli occhi. Cattaneo risolve con «la luce dà noia»⁶², strategia corretta che tuttavia non rende giustizia all'*agudeza* di Gracián. Come proposta alternativa prospettiamo allora «la luce irrita gli occhi», o «ferisce gli occhi», soluzioni che tengono conto contemporaneamente delle due accezioni, avvicinandosi maggiormente al testo originale.

L'affermazione «el alba llora cuando ríe» potrà trasporsi letteralmente con «l'alba piange quando ride», senza ricorrere all'ipotesi di Santos

⁵⁸ C, III, 3, p. 605.

⁵⁹ C, I, 2, p. 80.

⁶⁰ Gracián, *El Crítico*, ed. M. Romera Navarro, 1940, III, 3, p. 88, nota 36.

⁶¹ Ca, p. 217a.

⁶² Ca, p. 217a.

Alonso⁶³ secondo cui l'immagine graciana racchiude il sottointeso gioco morfologico-lessicale «rie»-«río», riferito alle lacrime.

Altre difficoltà derivano dall'immagine secondo cui «las flores son delirios y los lirios espinan», artificialmente creata dall'autore per evidenziare, da un lato, la paronomasia «delirios-lirios», dall'altro, l'appartenenza delle spine quasi al medesimo campo semantico dei deliri. Diciamo subito che «i fiori sono deliri e i gigli hanno le spine», di Cattaneo⁶⁴, è una traduzione letterale che non riesce a ricreare il concettismo originario. Così, provando a giocare con le parole, un accoppiamento fonico simile a quello concepito da Gracián potrebbe corrispondere all'italiano «dolorose-rose», tuttavia dovrebbero sacrificarsi molti significati («fiori», maschile, nella nostra lingua, andrebbe trasformato in «piante», «erbe», oppure in un tipo specifico di fiore, come per esempio «margherite»), arrivando ad una soluzione assai diversa rispetto a quella di partenza: «le piante son dolorose e le rose pungono». Oltretutto la particolarità dei fiori scelti dallo scrittore è che «espinan» pur non possedendo spine in natura, come invece comunemente accade per le rose. Altra opzione, più coerente e rispettosa verso l'originale, è «i fiori son deliri e gli iris pungono», che non tradisce né «flores», né «delirios», modificando solo il nome del fiore, da giglio a iris, tanto più che la traduzione italiana di «lirio» è proprio «iris», mentre è più specificamente il «lirio blanco» a corrispondere al «giglio». Studiando il testo più attentamente, tuttavia, si insinua il sospetto che la scelta di «lirios» possa essere, non solo finalizzata alla creazione di un gioco fonetico di effetto, bensì atta ad evocare anche scenari storico-politici noti all'epoca: in araldica il giglio è il simbolo del blasone di Francia. Appare allora più comprensibile che i francesi —nemici degli spagnoli— si armino di 'spine'. Dovendo in quest'ultimo caso mantenere «giglio» in traduzione, potremmo modificare «delirios» con «perigli», arrivando a negoziare la soluzione che ci sembra più adeguata al contesto: «i fiori son perigli e i gigli hanno le spine».

Il monologo di Andrenio, fino a qui dedicato ai quattro elementi della filosofia antica (acqua, aria, terra, fuoco), passa ad incentrarsi in modo più specifico sull'uomo, cominciando dall'immagine chiasmica «los derechos andan tuertos y los tuertos a las claras», tradotta da Cattaneo con «i diritti vanno storti e i torti rettamente»⁶⁵. Ad un primo livello

⁶³ Gracián, *El Criticón*, ed. S. Alonso, 1990, III, 3, p. 590, nota 18.

⁶⁴ Ca, p. 217a.

⁶⁵ Ca, p. 217a.

di lettura, l'affermazione di Gracián segue l'idea che i retti (parola da riproporre nella traduzione italiana) vanno storti, cioè senza giustizia, ed i torti, nel senso di «offese», sono alla luce del sole. Va aggiunto che Covarrubias registra «tuerto» anche come «el que no tiene más que un ojo»⁶⁶, dunque la stratificazione di significati è molto più ricca e difficile da trasferire nella sua completezza, anche perché ingloba pure la contrapposizione semantica tra «falto de vista» e «a las claras». Contrapposizione, quest'ultima, valorizzata nella traduzione di Giulia Poggi⁶⁷ che recita «i retti vanno storti e chi vede storto vede giusto».

Proseguendo con la lettura, «Las paredes oyen cuando las orejas se rascan» è passaggio piuttosto oscuro, da risolvere forse con una traduzione letterale («le pareti sentono quando si grattano le orecchie»), accompagnata da una nota che approfondisca le interpretazioni possibili. A detta di Romera Navarro l'udito delle pareti è così fine da sentire, non solo le parole pronunciate dalla bocca —come dice il noto proverbio— ma anche il rumore prodotto dal grattarsi le orecchie, di conseguenza «la gracia está en que las orejas, en vez de oír, se hagan sentir»⁶⁸. Altra lettura, questa volta sostenuta da Giulia Poggi⁶⁹, va nella direzione di una denuncia graciana della corruzione di corte, cui si allude già nella *crisi* precedente alla nostra: «las orejas [...] jamás se ven hartas de oír lisonjas propias y murmuraciones ajenas»⁷⁰. I muri sono dunque quelli di palazzo e le orecchie appartengono ai «soplones», spie pronte ad ascoltare e riferire segreti, in cambio di favori e danari. È ciò che a suo tempo aveva ipotizzato Senabre: «las paredes oyen o, dicho de otro modo, la intimididad y los secretos se esfuman cuando los soplones son rascados, es decir reciben una recompensa o pago por su execrable tarea»⁷¹. Forse, allora, il verbo più vicino in italiano potrebbe essere «solleticare» e per non rinunciare alla forma idiomatica italiana nella prima parte della frase potremmo proporre «le pareti hanno orecchie quando si solleticano».

Continuando, «el oro no es pesado y las plumas mucho» non comporta problematiche di traduzione; esprime l'idea secondo cui l'oro non è pesante per nessuno, dato che è fonte di ricchezza, mentre le «plumas»

⁶⁶ Cov., s. v.

⁶⁷ Poggi, 2004, pp. 346-348.

⁶⁸ Gracián, *El Criticón*, ed. M. Romera Navarro, 1940, III, 3, p. 88, nota 43.

⁶⁹ Poggi, 2004, pp. 346-348.

⁷⁰ C, III, 2, p. 578.

⁷¹ Senabre, 1979, pp. 114-115.

—intese qui, non come leggere piume di uccello, ma come strumento del notaio o dell'adulatore— possono diventare assai gravose.

L'affermazione che subito segue, «hablan gordo los más flacos y alto los más bajos», gioca in primo luogo sull'antitesi «gordo»-«flacos» e «alto»-«bajos», espressione contemporaneamente dell'aspetto fisico e dello *status* sociale. Su questo primo livello di lettura si innesta un altro significato, connesso con la forma idiomatica «hablar gordo» che significa «echar fieros y bravatas amenazando a uno, tratándole con imperio y superioridad»⁷². Il traduttore antico propone «i più deboli parlano assai, ed i più bassi più alto»⁷³, la prima parte della frase, tuttavia, oltre a perdere l'ossimoro grasso-magro, non rende l'idea che siano i più deboli a minacciare. Dato che la lingua italiana non offre una formula speculare a «hablar gordo» e l'ipotesi di effettuare un calco semantico non pare praticabile, potremmo compensare la perdita con una locuzione del tipo «ridere alla grossa» o «far grasse risate», che se non esemplifica l'idea della minaccia fatta con superiorità, testimonia comunque un atteggiamento beffardo. Ne deriverebbe «i più magri fan grasse risate e i più bassi parlano alto». Questa scelta, però, appare ugualmente deficitaria perché non mette in risalto il riferimento figurato alla posizione sociale dei soggetti, meglio valorizzato dalla traduzione «chi è debole grida e chi sta in basso parla a alta voce», probabilmente il messaggio più importante che lo scrittore vuol trasmettere. Terza ipotesi, capace di accogliere contemporaneamente le due stratificazioni di senso —e per questo forse la più coerente— è la seguente: «i più piccoli fanno la voce grossa e i più bassi parlano alto».

La paronomasia «ladrados-ladrones» contiene il gioco fonetico e pure l'accezione di «ladrados» come «denunciados». Una soluzione del tipo «non sono incriminati i criminali» potrebbe avanzarsi, tuttavia sembra togliere, da un lato, fascino all'*agudeza* graciana, dall'altro, pare poco contestualizzabile con l'affermazione che subito segue, secondo cui «ninguno tiene cosa suya». Proponiamo così una soluzione del tipo «ai ladri non si latra», tanto più che in italiano il verbo «latrare» può significare anche «urlare e inveire con violenza».

Se, proseguendo ancora, le immagini sullo scambio quasi carnevalesco di ruoli tra servi e padroni sono facilmente traducibili, l'attenzione del commentatore finisce per concentrarsi sul fraseggio «más pueden

⁷² Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, s. v. *gordo* = [Aut].

⁷³ Ca, p. 217b.

espaldas que pechos». In merito alla scelta di «espaldas», segnaliamo che già Gracián vi era ricorso nella prima parte del *Criticón*⁷⁴, attribuendogli il significato spagnolo di «favorecedores», in quanto poi a «pecho», è chiara la lettura simbolica di «valor, esfuerzo, fortaleza y constancia»⁷⁵. Alla traduzione antica «più possono le spalle, che il petto»⁷⁶, completamente letterale, contrapponiamo allora la proposta, «spalle coperte possono più di forti petti», che offre al lettore moderno una piccola chiave di lettura, senza comunque arrogarsi il potere di spiegare troppo. Interpretando però la parola «pecho» alla luce di un frammento tratto dai *Sueños* quevediani⁷⁷, si apre un ulteriore scenario, questa volta legato al mondo del denaro, che vede il termine in questione designare una sorta di «tributo», accezione quest'ultima, riconosciuta pure da Covarrubias⁷⁸. In questo caso potremmo giungere ad una traduzione del tipo «servono più spalle larghe che rendite nobiliari», scelta, però, che non contempla nel secondo termine il concetto legato alla parte del corpo.

Il successivo gioco tra «yerro» e «aceros», altrove utilizzato seppur con alcune varianti⁷⁹, da una parte rimanda ai due metalli, ferro (scritto in realtà «hierro» in spagnolo moderno) e acciaio; dall'altra, riecheggia con «yerro» un errore, una mancanza, e con «aceros», l'idea di valore e ardimento. In questo caso Cattaneo si lancia in una traduzione tutt'altro che letterale («e molti cingono spada, che non l'hanno mai veduta»⁸⁰), dove il verbo «vedere» risulta abbastanza ambiguo; una proposta più aderente al contesto potrebbe essere «chi ha spada non ha coraggio».

«Los servicios se miran de mal ojo y los proveídos son premiados» è affermazione tutta giocata sulla contrapposizione di significati, che nascondono anche un'allusione scatologica⁸¹: i «servicios», vanno interpretati sotto forma di «méritos que se hacen sirviendo a los Prínc-

⁷⁴ C, I, 6, p. 150.

⁷⁵ *Aut*, s. v.

⁷⁶ Ca, p. 217b.

⁷⁷ Così un *hidalgo* rivolgendosi ad un diavolo nel *Sueño del Infierno*: «[...] ¡soy libre de todo y no debo pagar pecho! —Pues pagad espalda —dijo un diablo—; y diole luego cuatro palos en ellas que le derribó de la cuesta» (Quevedo, *Los Sueños*, ed. I. Arellano, 1999, p. 198).

⁷⁸ «[...] vale cierto tributo que se da al rey» (Cov., s. v.).

⁷⁹ C, I, 1, p. 66 e C, II, 1, p. 310.

⁸⁰ Ca, p. 217b.

⁸¹ «El hecho de que junto a los *servicios* que se miran de mal ojo, vengan los *proveydos*, puede indicar una intencionada asociación escatológica» (Gracián, *El Criticón*, ed. M. Romera Navarro, III, 3, p. 89, nota 52).

ipes y en la guerra»⁸² ed il verbo «proveer» è da intendersi nel senso di conferire cariche, impieghi, dignità. Dunque —insinua malignamente Gracián— i veri e leali servigi non sono ricompensati, mentre percepiscono favori e ricompense coloro che non lo meritano. La traduzione di Cattaneo «i servigi si mirano di mal occhio, ed i benefici si conferiscono per premio»⁸³ offre già una soluzione più che accettabile, vicina alla nostra proposta: «i servizi son visti di malocchio e i raccomandati son premiati».

Nell'asserzione «la vergüenza es corrimiento, y los buenos no hacen llorar, sino reír», che potremmo tradurre con «il pudore è imbarazzo e i buoni fanno ridere anziché piangere», sembra un po' discutibile l'impiego, da parte del traduttore antico, del termine «correctione» per spiegare «corrimiento». Se il sostantivo usato da Gracián va letto come sinonimo di «rubor», in italiano «imbarazzo», «pudore», «rossore», l'idea di Cattaneo sembra quella di andare oltre, alludendo ad un atteggiamento di autocorrezione messo in atto da chi prova vergogna, una sorta di tentativo di emendare e attenuare il difetto, che se non tradisce completamente il passo, lo carica di preoccupazioni moraleggianti.

Difficoltà quasi insormontabili si riscontrano infine nell'affermazione concettosa «del mentís se hace caso y del mentir casa», difficile da interpretare, dato l'intreccio inscindibile tra gioco fonico e semantico. Da un lato si punta sulla coppia minima «caso-casa», perfettamente riproponibile in italiano, dall'altro sul *calembour* «casa-miento», prodotto da «mentir casa». Va aggiunto, per completare il quadro, che «mentís» è «voz injuriosa y denigrante con que se desmiente a una persona»⁸⁴. La scelta di Cattaneo di riproporre quasi così com'è il gioco graciano («del menti si fa caso, e del mentire si fa casa»⁸⁵) non è attaccabile in questa circostanza, al di là delle soluzioni possibili, ciò che appare imprescindibile è una nota che chiarisca al lettore italiano la costruzione artificiosa.

Da tale *excursus* deriva che in molti casi risulta difficile riuscire a ricreare nel testo di arrivo i geniali meccanismi regolati dall'*agudeza* graciana: ed è proprio in alcuni di questi frangenti che l'antico tradut-

⁸² *Aut.*, s. v.

⁸³ *Ca.*, p. 217b.

⁸⁴ Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, s. v. = [DRAE].

⁸⁵ *Ca.*, p. 217b.

tore sembra gettare la spugna, tralasciando, a volte, parole e immagini⁸⁶. Obbligo del traduttore, in *tandem* con l'annotatore, sarà allora quello di tentare di riscrivere la corrispondenza concettosa, dando vita ad una simmetria che può instaurarsi anche tra oggetti diversi rispetto al testo fonte, facendo leva sulla modifica delle circostanze, ma per riproporre una sottigliezza simile al prototesto.

Nei casi —a volte inestricabili— qui presentati, l'apporto di una nota che spieghi le difficoltà di riformulazione in un'altra lingua non andrà intesa come una dichiarazione di resa. Sarà quello strumento che —se usato con onestà e rispetto nei riguardi dell'originale— orienterà il lettore entro la fitta trama di *agudezas* e dilogie, offrendogli la possibilità di partecipare empaticamente alla fatica del traduttore di riprodurre alcuni giochi artificiosi, così da rendere la traduzione meno vulnerabile e più veritiera.

Forse solo così il «curso de la vida en un discurso», auspicato da Gracián nei *preliminares* del suo capolavoro, potrà essere salvaguardato nel viaggio verso un'altra lingua.

⁸⁶ È il caso, per esempio, delle ultime due frasi del lungo monologo di Andrenio («tras la tercera va la primera, y las desgracias son gracias; las diademas en París y los galanes en Francia», C, III, 3, p. 606), che vengono incomprensibilmente saltate nella traduzione di Cattaneo.

BIBLIOGRAFÍA Y ABREVIATURAS

- AA. VV., *El oro de los siglos. Antología*, edición, prólogo y notas de José María Micó, Barcelona, Austral, 2017.
- Alonso Veloso, María José, *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2007.
- Alonso Veloso, María José, «Noticia sobre una traducción al italiano de *Doctrina moral* de Quevedo», *La Perinola*, 2013, pp. 203-258.
- Alonso Veloso, María José, «La recepción europea del *Marco Bruto* de Quevedo: traducciones hasta el siglo XVIII», en *La transmisión de Quevedo: edición, recepción, traducción*, ed. Manuel Ángel Candelas Colodrón y Flavia Gherardi, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2015, pp. 23-58.
- Andreu Celma, José María, *Gracián y el arte de vivir*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1998.
- Arellano, Ignacio, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1984.
- Arellano, Ignacio, «Quevedo: lectura e interpretación (hacia la anotación de la poesía quevediana)», en *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, coordinador Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, pp. 133-160.
- Arellano, Ignacio, «La poesía burlesca de Quevedo, una lengua en ebullición», *VIII Encuentros con la poesía*, Puerto de Santa María, Fundación Alberti, 2001, pp. 213-229.
- Arellano, Ignacio, «Modelos femeninos en la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 16, 2012, pp. 47-63.
- Arellano, Ignacio, «Quevedo: ingenio y erudición clásica», *Ágora. Estudios Clásicos em Debate*, 16, 2014, pp. 205-234.
- Arellano, Ignacio, Roncero, Victoriano, *La musa Clío del Parnaso español de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 2001.

- Arranz Lago, David Felipe, «Prontuario para frustrar embelecocos: usos lingüísticos carnavalescos en las *Cartas del caballero de la Tenaza* de Francisco de Quevedo», *La Perinola*, 9, 2005, pp. 243-256.
- Azaustre Galiana, Antonio, «Transmisión textual de *Cartas del caballero de la Tenaza*, de Francisco de Quevedo», en *Campus stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*, ed. Dolores Fernández López, Monica Domínguez Pérez, Fernando Rodríguez Gallego, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, vol I, pp. 82-93.
- Åström, Paul, «Un volume de la bibliothéque de Quevedo», *Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux-Arts*, 15, 1959, pp. 34-38.
- Barone, Lavinia, *La carta a Luis XIII de Quevedo y la polémica antifrancesa en Italia en el siglo XVII*, Pamplona, Eunsa, 2014.
- Bataillon, Marcel, *Pícaros y picaresca*, Madrid, Taurus, 1982.
- Benardo, Margot, «Dinero, carne y palabra: el intercambio sórdido en las *Cartas del Caballero de la Tenaza*», *Anuario de Letras Universidad Nacional Autónoma de México*, 37, 1999, pp. 179-196.
- Bettini, Maurizio, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992.
- Biblia Sacra iuxta vulgatam versionem*, editio minor, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1984, 1.^a ed. 1969.
- Borillo, Marco, Verdegal Cerezo, Josep, Hurtado Albir, Amparo, «La traducción literaria», en *Enseñar a traducir. Metodología en la formación de traductores e intérpretes*, ed. Amparo Hurtado Albir, Madrid, Edelsa, 1999, pp. 167-181.
- Buffagni, Claudia, Garzelli, Beatrice, Zanotti, Serenella (eds.), *The translator as Author. Perspectives on Literary Translation*, Berlin, Lit-Verlag, 2011.
- Butrón, Juan de, *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura: que es liberal, de todos derechos, no inferior a los siete que comunmente se reciben*, Madrid, Luis Sánchez, 1626.
- Cacho Casal, Rodrigo, «Algunas fuentes italianas del *Buscón*», en *Estudios sobre «El Buscón»*, ed. Alfonso Rey, Pamplona, Eunsa, 2003, pp. 191-219.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel, «La silva *El pincel* de Quevedo: la teoría pictórica y la alabanza de pintores al servicio del dogma contrarreformista», *Bulletin Hispanique*, 98, 1, 1996, pp. 85-95.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel, «Quevedo en el hispanismo italiano desde mediados del siglo xx», en *Italia en la obra de Quevedo*, ed. María José Alonso Veloso y Alfonso Rey, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2013, pp. 225-243.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel, Gherardi, Flavia (eds.), *La transmisión de Quevedo*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2015.
- Cappelli, Federica, «Donne e animali: per un bestiario femminile nella poesia di Quevedo», en «*Però convien ch'io canti per disdegno*». *La satira in versi tra Italia e Spagna dal Medioevo al Seicento*, ed. Antonio Gargano, Napoli, Liguori, 2011, pp. 275-299.

- Cappelli, Federica, «Le prime traduzioni italiane dei *Sueños* di Quevedo (1644–1728). Studio bibliografico», en *Traduzione e autotraduzione: un percorso attraverso i generi letterari*, ed. Monica Lupetti e Valeria Tocco, Pisa, ETS, 2013, pp. 141–158.
- Carbonell, Sebastiano, *Dizionario fraseologico completo italiano-spagnolo*, Milano, Hoepli, 1983.
- Carducho, Vicente, *Diálogos de la pintura (segunda edición que se hace de este libro, fielmente copiada de la primera que dio a la estampa su autor en 1633)*, Gregorio Cruzada Villaamil, Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1865.
- Careri, Giovanni, «L'artista», en *L'uomo barocco*, a cura di Rosario Villari, Bari, Laterza, 1991.
- Carrilla, Emilio, *El Buscón, esperpento esencial y otros estudios quevedescos*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- Cattaneo, Simone, «Salas Barbadillo e Gadda: un dialogo a distanza», *Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 31, 2007, pp. 69–86.
- Cervantes, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997.
- Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1997.
- Contini, Gianfranco, «Carlo Emilio Gadda traduttore espressionista», *Trivium*, 1, 1942, pp. 74–77, sucesivamente en *EJGS* 6, 2007 (supplement n. 7).
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles*, Madrid, Imprenta de la «RBAM», 1916.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. facsímil de Martín de Riquer, Barcelona, S.A. Horta, 1943.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. Felipe C. R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1995.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006 = [Cov.].
- Del Monte, Alberto, *Narratori picareschi spagnoli del Cinque e Seicento*, Parte seconda, Milano, Vallardi, 1965.
- Díaz Morante, Pedro, *Tercera parte del Arte nueva de escribir, que el maestro Pedro Diaz Morante ha compuesto [...]*, en Madrid, en la Imprenta Real, Año MDCXXIX.
- Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.
- Egido, Aurora, «La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura en el Barroco», en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Editorial Crítica, 1990, pp. 164–197.
- Ettinghausen, Henry, «Ideología intergenérica: la obra circunstancial de Quevedo», en *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*,

- coordinador Santiago Fernández Mosquera, Universidade de Santiago de Compostela, 1995.
- Ettinghausen, Henry, «Un Quevedo políticamente desconcertante. Antiimperialismo, antibelicismo, antiesclavitud, antidiscriminación contra negros y mujeres, y una visión utópica», en *La Fortuna con seso y la hora de todos*, *La Perinola*, 21, 2017, pp. 99-130.
- Fernández, Marcos, *Olla podrida a la española... con salsa saracena y africana*, Anversa, F. Van Eyck, 1655.
- Ferrari, Stefano, *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura*, Bari, Laterza, 1998.
- Fröhlicher, Peter, «Muerte y escritura en la poesía amorosa de Quevedo», en *Fictio Poetica. Studi italiani e iberici in onore di Georges Güntert*, ed. Katharina Maier-Troxler e Costantino Maeder, Firenze, Franco Cesati, 1998, pp. 169-186.
- Fumaroli, Marc, *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII siècle*, Paris, Éditions Flammarion, 1994; trad. it. *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano, Adelphi, 1995.
- Gadda, Carlo Emilio, *La verità sospetta. Tre traduzioni di C. E. Gadda*, ed. Manuela Benuzzi Billeter, Milano, Bompiani, 1977 [1941] = [Ga].
- Gambin, Felice, «La traduzione come servizio. In margine alla prima edizione italiana del *Criticón*», *Quaderni di Lingue e Letterature*, 20, 1995, pp. 135-150.
- Gambin Felice, «*Giuocare d'ingegno*: omissioni, sostituzioni e censure nella traduzione del *Criticón*», en *Il viaggio della traduzione, Atti del convegno di Firenze, 13-16 giugno 2006*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Firenze University Press, 2007, pp. 397-416.
- García, Carlos, *La desordenada codicia de los bienes ajenos [...]*, Paris, en casa de Adrian Tiffeno, 1619 = [PR].
- García, Carlos, *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, edición crítica, introducción y notas de Giulio Massano, Madrid, Studia Humanitatis, 1977.
- García, Carlos, *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, edición, introducción y notas de Victoriano Roncero López, segunda edición, corregida y aumentada, Pamplona, Eunsa, 1998 = [D2].
- García, Carlos, *La sfrenata cupidigia dei beni altrui*, introduzione e note di Beatrice Garzelli, traduzione di Beatrice Garzelli e Alessandro Martinengo, Pisa, ETS, 2011 = [D].
- Garzelli, Beatrice, «*Bien con argucia rara y generosa*: Pedro Morante visto da Quevedo», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 1, 1998, pp. 143-156.
- Garzelli, Beatrice, «Il ritratto nel ritratto. Metapitture burlesche nella galleria di Quevedo», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 4, 2003, pp. 275-285.
- Garzelli, Beatrice, «Pinturas infernales y retratos grotescos: viaje por la iconografía de los *Sueños*», *La Perinola*, 10, 2006a, pp. 136-147.

- Garzelli, Beatrice «Viaggio nel paese dell'ubriachezza e dell'eresia: la Germania nel *Criticón*», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, IX, 2006b, pp. 107-118.
- Garzelli, Beatrice, «Tradurre Gracián: *La verdad de parto* e i significati negoziati», en *Il viaggio della traduzione. Atti del convegno di Firenze, 13-16 giugno 2006*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Firenze University Press, 2007a, pp. 431-440.
- Garzelli, Beatrice, «“A la ballena y a Jonás, muy mal pintados”: Quevedo coleccionista y crítico de arte», *La Perinola*, 11, 2007b, pp. 85-95.
- Garzelli, Beatrice, «*Nulla dies sine linea*». *Letteratura e iconografia in Quevedo*, Pisa, ETS, 2008.
- Garzelli, Beatrice, «Lo spazio del traduttore: i *Sueños* di Quevedo tradotti in italiano», en *Idee di spazio*, ed. Beatrice Garzelli, Alessandra Giannotti, Lucinda Spera, Andrea Villarini, Perugia, Guerra, 2010, pp. 31-40.
- Garzelli, Beatrice, «Traducción y mundos posibles. *Los sueños* de Quevedo traducidos al italiano», *La Perinola*, 15, 2011a, pp. 157-169.
- Garzelli, Beatrice, «I proverbi: dallo spagnolo all'italiano», *Carta Bianca. Rivista di Lingua e Cultura Italiana*, 2, Firenze / Buenos Aires, Alma Edizioni, 2011b, pp. 30-31.
- Garzelli, Beatrice, «Translating cultures: mediation, authorship and the role of the translator», en *The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation*, ed. Claudia Buffagni, Beatrice Garzelli, Serenella Zanotti, Berlin, Lit-Verlag, 2011c, pp. 175-180.
- Garzelli, Beatrice, «La traduzione multiforme: note su *La desordenada codicia de los bienes ajenos* di C. García», en *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni tra Spagna e Italia (sec. XVI-XVIII)*, ed. Valentina Nider, *Labirinti e reperti*, Trento, Editrice Università degli studi di Trento, 2012, vol. 141, pp. 391-404.
- Garzelli, Beatrice, «Quevedo traducido al italiano. Notas sobre *El Buscón*», en *Italia en la obra de Quevedo*, ed. María José Alonso Veloso y Alfonso Rey, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2013, pp. 209-224.
- Garzelli, Beatrice, «Los mecanismos de traducción al italiano de la sátira breve de Quevedo. Pérdidas y compensaciones en las *Cartas del Caballero de la Tenaza*», en *La transmisión de la obra de Quevedo: edición, recepción, traducción*, ed. Manuel Ángel Candelas Colodrón y Flavia Gherardi, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2015, pp. 65-78.
- Góngora, Luis de, *Sonetos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981.
- Gracián, Baltasar, *IL / CRITICON / overo / Regole della vita Politica Morale / Di don / Lorenzo Gracian / Tradotte dallo Spagnuolo in Italiano / DA GIO: PIETRO CATTANEO [...] VENETIA, MDCXCVIII / Appresso Nicolò Pezzana = [Ca].*

- Gracián, Baltasar, *El Criticón*, ed. crítica y comentada por Miguel Romera Navarro, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, London, Oxford University Press, 1940, 3 vols.
- Gracián, Baltasar, *El Criticón*, ed. Santos Alonso, Madrid, Cátedra, 1990, 4.^a ed.
- Gracián, Baltasar, *El Criticón*, introducción de Emilio Hidalgo Serna, ed. Elena Cantarino, Madrid, Espasa Calpe, 1998 = [C].
- Gracián, Baltasar, *Il Criticone*, traduzione, introduzione e note di Elso Simone Serpentinini, Mosciano Sant'Angelo, Artemia Edizioni, 2008.
- Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
- Güntert, Georges, «Quevedo y la regeneración del lenguaje», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, julio-agosto 1980, 361-362, pp. 21-39.
- Güntert, Georges, «El carácter prefigurativo de los capítulos iniciales de *El Buscón* y su tematización del código de lectura», *La Perinola*, 10, 2006, pp. 149-158.
- Hernández Fernández, María, *El teatro de Quevedo*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2009.
- Hollanda, Francisco de, *De la pintura antigua*, ed. Elías Tormo, Madrid, Jaime Ratés, 1921.
- Hurtado Albir, Amparo, *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*, Madrid, Cátedra, 2007, 1.^a ed. 2001.
- Iffland, James, *Quevedo and the grotesque*, London, Tamesis Books, 1978.
- Jauralde Pou, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1998.
- Jakobson, Roman, «Aspetti linguistici della traduzione», en *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1972 [1963], pp. 56-64.
- Kris, Ernst, y Kurz, Otto, *Die Legende vom Künstler: ein historischer Versuch*, Wien, Krystall Verlag, 1934, trad. it. *La leggenda dell'artista*, Torino, Boringhieri, 1980.
- L'opera completa di Bosch*, presentazione di Dino Buzzati, apparati critici e filologici di Mia Cinotti, Milano, Rizzoli, 1977, 1.^a ed. 1966.
- Levisi, Margarita, «Hieronymus Bosch y los Sueños de Francisco de Quevedo», *Filología*, 9, 1963, pp. 163-200.
- Levisi, Margarita, «Las figuras compuestas en Arcimboldo y Quevedo», *Comparative Literature*, 20, 1968, 3, pp. 217-235.
- Levisi, Margarita, «La pintura en la narrativa de Cervantes», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, 1-4, 1972, pp. 293-325.
- López Grigera, Luisa, «La silva *El pincel* de Quevedo», en *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso» en su cincuentenario (1923-1973)*, Buenos Aires, 1975, pp. 221-242.
- López Torrijos, Rosa, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1985.
- Maestro, Jesús G., «Las formas de lo cómico en los entremeses de Quevedo», *La Perinola*, 12, 2008, pp. 79-105.

- Marchese, Angelo, *L'officina della poesia. Principi di poetica*, Milano, Mondadori, 1985.
- Marigno, Emmanuel, «Les *Sueños* de Quevedo et le *Sueño* de Goya: du texte des *Sueños* et de ses illustrations par Clouwet, à la planche 43 de Goya», en *Les arts dans le monde hispanique*, ed. Antoine Fraile, Angers, Presses Universitaires d'Angers, 2008, pp. 61-68.
- Marigno, Emmanuel, *L'écriture satirique de Quevedo illustrée aux ^{xx}^e-^{xxi}^e siècles*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 2010.
- Marigno, Emmanuel, «Comentarios iconográficos sobre unas ilustraciones contemporáneas a los textos de Francisco de Quevedo», en *Actas del VIII Congreso AISO*, ed. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, pp. 1509-1516.
- Martinengo, Alessandro, «Três sonetos quinhentistas italianos em louvor de Camões», en *Actas IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984, pp. 319-328.
- Martinengo, Alessandro, «Ensayo de comentario a una poesía heroica de Quevedo», en *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, ed. Lía Schwartz y Antonio Carreira, Málaga, Universidad de Málaga, Thema, 1997, pp. 251-257.
- Martinengo, Alessandro, «Los paisajes italianos de Quevedo», *La Perinola*, 13, 2009, pp. 263-280.
- Martinengo, Alessandro, *Al margen de Quevedo. Paisajes naturales. Paisajes textuales*, New York, IDEA, 2015.
- Martinengo, Alessandro y Simini, Diego, «La primera traducción italiana del *Buscón*», en *Estudios sobre el «Buscón»*, ed. Alfonso Rey, Pamplona, Eunsa, 2003 pp. 273-294.
- Martínez de Mingo, Luis, «Similitudes y diferencias: el Bosco y el Quevedo de los *Sueños*», *La Perinola*, 12, 2008, pp. 145-158.
- Medina Barco, Inmaculada, «“Estos que...”: écfrasis satírico-burlesca en cinco poemas de sociedad», *La Perinola*, 8, 2004, pp. 279-304.
- Medina Barco, Inmaculada, «Retratismo alegórico / emblemático en la obra de Quevedo», *La Perinola*, 9, 2005, pp. 125-150.
- Merimée, Ernest, *Essai sur la vie et les oeuvres de Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Paris, Alphonse Picard, 1886.
- Moya, Virgilio, *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*, Madrid, Cátedra, 2004, 3.^a ed.
- Morelli, Gabriele, «Il trafficone», *ABC*, Madrid, 1 de diciembre de 1990.
- Morreale, Margherita, «Quevedo y el Bosco. Una apostilla a “Los Sueños”», *Clavileño*, 1956, 40, pp. 40-44.
- Nider, Valentina, «Nicoló Serpetto, traductor del *Marco Bruto* de Quevedo», *La Perinola*, 15, 2011, pp. 171-190.

- Nider, Valentina, *Una «Consolatio» di Quevedo: la «Carta a Antonio de Mendoza»*, Firenze, Alinea, 2013.
- Nider, Valentina, «El romance *Cruel llaman a Nerón* de Quevedo y la tradición del elogio paradójico del tirano», *La Perinola*, 20, 2016, pp. 135-156.
- Orozco Díaz, *Mística, plástica y barroco*, Madrid, Cupsa Editorial, 1977.
- Orozco Díaz, Emilio, «Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo», en *Actas de la II Academia Literaria Renacentista*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1982, pp. 417-454.
- Orozco Díaz, Emilio, *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, ed. facsímil, Granada, Archivum, 1989.
- Oviedo, Luis de, *Methodo de la coleccion y reposicion de las medicinas simples... dirigido al Doctor Luis del Valle, médico de cámara del rey don Felipe IV*, Madrid, Luis Sánchez, 1622.
- Pacheco, Francisco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ed. Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes, Sevilla, Diputación Provincial, 1985.
- Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura*, ed., introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990.
- Parks, Tim, «Concerning the way in which translators should keep faith: a few notes on a new translation of Machiavelli's "The Prince"», en *The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation*, ed. Claudia Buffagni, Beatrice Garzelli, Serenella Zanotti, Berlin, Lit-Verlag, 2011, pp. 181-191.
- Poggi, Giulia, «Figuras del oído en *El Criticón*», en *Actas del Congreso Internacional Baltasar Gracián en sus obras*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2004, pp. 337-352.
- Price, Robert, «A Note on Three satirical Sonnets of Quevedo», *Bulletin of Hispanic Studies*, XL, 1963, pp. 79-88.
- Profeti, Maria Grazia (ed.), *L'età dell'oro della letteratura spagnola. Il seicento*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.
- Quevedo, Francisco de, *Discursos festivos*, colección completa, corregida, ordenada e ilustrada por Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, Rivadeneira, tomo I, 1859, pp. 429-528.
- Quevedo, Francisco de, *Vita del Pitocco*, prima versione italiana di Alfredo Gianini con disegni di Plinio Nomellini, «Classici del ridere», Roma, Formigini, 1917 = [G].
- Quevedo, Francisco de, *Obras en prosa*, ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932.
- Quevedo, Francisco de, *Il Pitocco*, a cura di Antonio Gasparetti, Torino, Utet, 1935 = [GA].
- Quevedo, Francisco de, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Cátedra, 1970, vol. II = [PO].

- Quevedo, Francisco de, *Obras completas. Obras en prosa*, ed. Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1978.
- Quevedo, Francisco de, *La vida del Buscón llamado don Pablos*, ed. crítica y estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, 2.^a ed., Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1980, = [FL].
- Quevedo, Francisco de, *Los sueños*, ed. Henry Ettinghausen, Barcelona, Planeta, 1984.
- Quevedo, Francisco de, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols. = [BL].
- Quevedo, Francisco de, *La Hora de Todos y la Fortuna con seso*, ed. Jean Bourg, Pierre Dupont y Pierre Geneste, Madrid, Cátedra, 1987.
- Quevedo, Francisco de, *Obras completas*, estudio preliminar, edición y notas de Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1988-1992, 3 vols. = [BN].
- Quevedo, Francisco de, *I Sogni*, a cura di Pietro Rapisarda, Palermo, Edizioni Novecento, 1988 = [R].
- Quevedo, Francisco de, *I sogni*, a cura di Antonio Gasparetti, Parma, Ugo Guanda, 1988, 1.^a ed. Rizzoli, 1959 = [G].
- Quevedo, Francisco de, *Poesía selecta*, edición, estudio, bibliografía y notas de Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona, PPU, 1989.
- Quevedo, Francisco de, *El Buscón*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1990.
- Quevedo, Francisco de, *Il Trafficone*, introduzione di Maria Grazia Profeti, traduzione di Antonio Gasparetti aggiornata da Maria Grazia Profeti, Milano, Bur, 1990 = [MP].
- Quevedo, Francisco de, *Vita del briccone*, introduzione, traduzione e note di Raoul Precht, Milano, Garzanti, 1991 = [P].
- Quevedo, Francisco de, *L'imbroglione*, a cura di Aldo Ruffinatto, traduzione e note di Maria Rosso Gallo, Venezia, Marsilio, 1992 = [MG].
- Quevedo, Francisco de, *Prosa festiva*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993 = [T].
- Quevedo, Francisco de, *Sueños y discursos*, ed. James O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993, 2 vols.
- Quevedo, Francisco de, *Obra poética (Antología comentada)*, ed. Fernando Gómez Redondo, Madrid, Alhambra Longman, 1995.
- Quevedo, Francisco de, *Antología Poética*, ed. José María Balcells, Barcelona, Orbis Fabbri, 1997.
- Quevedo, Francisco de, *Los sueños*, ed. Ignacio Arellano, 3.^a ed., Madrid, Cátedra, 1999, = [S].
- Quevedo, Francisco de, *Poesía original completa*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta 2004.

- Quevedo, Francisco de, *Clío. Musa I. Con un'appendice da «Melpómene». Musa III*, a cura di Alessandro Martinengo, Federica Cappelli y Beatrice Garzelli, Napoli, Liguori, 2005.
- Quevedo, Francisco de, *Los mejores textos en prosa de Francisco de Quevedo*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Homo Legens, 2006.
- Quevedo, Francisco de, *El Buscón*, edición crítica de las cuatro versiones por Alfonso Rey, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.
- Quevedo, Francisco de, *Obras completas en prosa*, dirección de Alfonso Rey, *Cartas del Caballero de la Tenaza*, ed. Antonio Azaustre, Madrid, Castalia, 2007, vol. II, tomo I, pp. 209-246 = [A].
- Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Francisco del Hierro, 1726-1739, ed. facs. Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, Gredos, 1963 = [Aut].
- Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999 = [DRAE].
- Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, versión online = [DRAE].
- Rega, Lorenza, *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*, Torino, Utet, 2001.
- Rivers, Elías L., *El soneto español en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 1993.
- Rodríguez Cacho, Lina, «Ciertas enemigas de Quevedo: las batracias y las “hembrilatinas”», *La Perinola*, 16, 2012, pp. 77-95.
- Roig Miranda, Marie, *Les sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1989.
- Roig Miranda, Marie, «Las traducciones francesas de los Sueños de Quevedo en el siglo XVII y hasta 1812 (nota bibliográfica)», en *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, ed. Lía Schwartz Lerner y Antonio Carreira, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 165-212.
- Roig Miranda, Marie, «La recepción de Quevedo en Francia», *La Perinola*, 15, 2011, pp. 235-261.
- Sabatini, Francesco, y Coletti, Vittorio, *Dizionario della Lingua Italiana*, Firenze, Sansoni, 2008, versión online.
- Sáez, Adrián J., *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*, Madrid, Visor, 2015a.
- Sáez, Adrián J., «Entre el pincel y la pluma: boceto sobre la poesía de Quevedo y la pintura», en *El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, ed. José Manuel Rico García y Pedro Ruiz Pérez, Huelva, Universidad de Huelva, 2015b, pp. 381-398.
- Sáez, Adrián J., «Aretino y Quevedo: perfiles de la poesía pictórica», en «*Artes hermanas*»: *poesía, música y pintura en el Siglo de Oro*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, *Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, Calíope, 2015c, pp. 119-149.

- Sáez, Adrián J., «Las estatuas de Quevedo: arte y encomio funeral en un poema al duque de Osuna», en *La estirpe de Pígalión: poesía y escultura en el Siglo de Oro*, ed. Marcial Rubio Áquez y Adrián J. Sáez, Madrid, SIAL, 2017a, pp. 217-231.
- Sáez, Adrián J., «Reyes de bronce: tres poemas escultóricos de Quevedo», *Janus: Estudios sobre el Siglo de Oro*, 6, 2017b, pp. 211-229.
- Senabre, Ricardo, *Gracian y «El Criticón»*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.
- Schwartz Lerner, Lía, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1983.
- Schwartz Lerner, Lía, «En torno a la enunciación en la sátira: los casos de *El Crotalón* y *Los Sueños* de Quevedo», *Lexis*, IX, 2, 1985, pp. 209-227.
- Simini, Diego, «La statua equestre di Filippo III nei sonetti di Quevedo», *Rassegna Iberistica*, 59, 1997, pp. 33-38.
- Socrate, Mario, «Il narrare e il recitar *pintando* dei *lienzos* del *Persiles*», en *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, ed. Inoria Pepe Sarno, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 709-720.
- Spitzer, Leo, «Zur Kunst Quevedos in seinem *Buscón*», *Archivum Romanicum*, 11, 1927, pp. 511-580.
- Steiner, George, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 2004, ed. orig. *After Babel*, 1975.
- Tam, Laura, *Grande dizionario di spagnolo*, 2.^a ed., Milano, Hoepli, 2004.
- Terracini, Benvenuto, *Il problema della traduzione*, postfazione di Bice Mortara Garavelli, Milano, Serra e Riva Editori, 1983.
- Valle Inclán, Ramón del, *Luces de Bohemia*, ed. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa Calpe, 1987.
- Vasari, Giorgio, *Le vite de' piu eccellenti Pittori, Scultori e Architettori. Scritte da M. Giorgio Vasari Pittore et Architetto aretino [...]. Con i ritratti loro Et con l'aggiunta delle Vite de' vivi, & de' morti. Dall'anno 1550, infino al 1567*, Fiorenza, Giunti, 1568, 2 vols.
- Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London, Routledge, 1995.
- Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Seconda Impresione, Venezia, Jacopo Sarzina, 1623, versión online.
- Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Compendiato Secondo la Quarta ed ultima Impresione di Firenze, corretta ed accresciuta, cominciata l'anno 1719, terminata nel MDCCXXXVIII, 1738, versión online.
- Vosters, Simon A., «Lope de Vega y la pintura como imitación de la naturaleza», en *Edad de Oro*, VI, 1987, pp. 267-285.
- Württembergberger, Franzsepp, *El manierismo. El estilo europeo del siglo XVI*, Barcelona, Editorial Rauter, 1964.



Este volumen estudia la traducción –ya sea intersemiótica o interlingüística– relativa a textos literarios del Siglo de Oro, en especial de Francisco de Quevedo, junto a obras de Carlos García y Baltasar Gracián. El libro permite una cuidadosa reflexión acerca del hecho traductor en sus diversas manifestaciones, comentando –en el paso del español al italiano– los mecanismos de compensación de algunas pérdidas, gracias a la negociación lingüística. En este itinerario se destaca la figura del traductor de textos españoles del Siglo de Oro, cuyo papel llega a tener cierto reconocimiento solo en los últimos años, y cuyo trabajo resulta imprescindible para captar el pensamiento del autor y descifrar la doctrina barroca de la dificultad. Si, por un lado, la traducción al italiano constituye un aporte crítico relevante acerca de textos literarios de gran atractivo y complejidad, por otro, ofrece a un amplio público de itálofonos, no hispanistas, la oportunidad de conocer autores extraordinarios, que, de otro modo, serían casi completamente ignorados.

Beatrice Garzelli es Profesora Titular de Lengua y Traducción Española en la Università per Stranieri di Siena donde es Directora del Centro Lingüístico y Vicedirectora de Departamento. Sus estudios versan sobre la traducción del español al italiano de textos literarios del Siglo de Oro y contemporáneos y la traducción audiovisual (doblaje y subtitulación) de cortos y películas de autor, tanto españolas como latinoamericanas. Con respecto al Barroco español destaca su edición y traducción anotada de «Clío», *Musa I. Con un'appendice da «Melpómene»* (con Alessandro Martinengo y Federica Cappelli, 2005), la monografía «Nulla dies sine linea». *Letteratura e iconografia in Quevedo* (2008) y la primera traducción al italiano de *La desordenada codicia de los bienes ajenos* de Carlos García (con Alessandro Martinengo, 2011).