



ESCUELA DE DOCTORADO
INTERNACIONAL EN ARTES
Y HUMANIDADES, CIENCIAS SOCIALES
Y JURÍDICAS DE LA USC

Alessandra
Ceribelli

Tesis doctoral

*La literatura italiana en
la obra de Quevedo*

Santiago de Compostela, 2020



TESIS DE DOCTORADO

LA LITERATURA ITALIANA EN LA OBRA DE QUEVEDO

Alessandra Ceribelli

ESCUELA DE DOCTORADO INTERNACIONAL (EDIUS)
PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS DE LA LITERATURA Y DE LA CULTURA

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2020



TESIS DE DOCTORADO

LA LITERATURA ITALIANA EN LA OBRA DE QUEVEDO

Alessandra Ceribelli

dirigida por Alfonso Rey Álvarez y María José Alonso Veloso

ESCUELA DE DOCTORADO INTERNACIONAL (EDIUS)
PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS DE LA LITERATURA Y DE LA CULTURA

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2020



DECLARACIÓN DEL AUTOR DE LA TESIS

La literatura italiana en la obra de Quevedo

Dña. Alessandra Ceribelli

Presento mi tesis, siguiendo el procedimiento adecuado al Reglamento, y declaro que:

- 1) La tesis abarca los resultados de la elaboración de mi trabajo.*
- 2) En su caso, en la tesis se hace referencia a las colaboraciones que tuvo este trabajo.*
- 3) La tesis es la versión definitiva presentada para su defensa y coincide con la versión enviada en formato electrónico.*
- 4) Confirмо que la tesis no incurre en ningún tipo de plagio de otros autores ni de trabajos presentados por mí para la obtención de otros títulos.*

En Milán 13 de octubre de 2020

Fdo

D./Dña. **Alfonso Rey Álvarez y María José Alonso Veloso**

En condición de: **Tutor/a y director/a**

Título de la
tesis: **La literatura italiana en la obra de Quevedo**

INFORMA:

Que la presente tesis, se corresponde con el trabajo realizado por D/Dña **Alessandra Ceribelli**, bajo mi dirección/tutorización, y autorizo su presentación, considerando que reúne los requisitos exigidos en el Reglamento de Estudios de Doctorado de la USC, y que como director/tutor de esta no incurre en las causas de abstención establecidas en la Ley 40/2015.

En **Santiago de Compostela, 15 de octubre de 2020**

Firma electrónica

REY
ALVAREZ
ALFONSO -
33174751B

Firmado
digitalmente por
REY ALVAREZ
ALFONSO -
33174751B
Fecha: 2020.10.15
17:28:53 +02:00'

A mis familias

AGRADECIMIENTOS

Quien bien me conoce, sabe que soy una persona de pocas palabras. Por esta razón, no me alargaré en agradecimientos fantasiosos ni menos en frases de tono sentimental. Para llevar a cabo esta tesis he empleado diez años, que equivalen a casi un tercio de los años que he vivido, entre aceleraciones y bruscas paradas, debidas a las circunstancias a las que nos enfrenta de vez en cuando la vida misma. En este periodo he perdido, en el orden, a mi abuela Gina, a mi queridísima amiga Gloria y a mi hija Clarissa, pero no sería justo contar solamente las pérdidas, porque lo que he ganado es mucho, y hay que reconocerlo.

Lo primero que he ganado de esta tesis son dos maestros, como no podría considerar de otra manera a mis directores de tesis, Alfonso Rey y María José Alonso Veloso. Ha sido un honor trabajar con ellos y haber aprendido tanto de su manera de enfrentarse a la investigación y sobre todo a Francisco de Quevedo. Será un grandísimo honor llevar para toda la vez esa “etiqueta” de discípula de estos dos profesores. Además, querría agradecer a la Profesora Soledad Pérez-Abadín el haber sugerido trabajar con ellos y entrar a ser parte del GrupoQuevedo. Aquí he conocido a otras buenísimas personas y profesionales, como María Vallejo, Marta González, Irene Bertuzzi y Sandra Valiñas, con quienes he trabajado con mucho gusto y también me han enseñado mucho con respecto a la investigación.

He ganado también una segunda casa en el Colegio Mayor Arosa. Allí he conocido a muchas chicas y cada una ha aportado algo a esta tesis, aunque sea una sonrisa o una palabra de consuelo o de ánimo. Por eso, gracias a Ariana, Cori, Sonsoles, Irene, Sofía, Iria, Paula, Marta, María José, Mirjana y Rosa, así como a las de la casa, empezando por la directoras Carmen, Inma y Luisa, y pasando a Puri, Coté, María José, Esther, Beatriz, Pili y a María Herva también, así como a don Pablo. Gracias a la Asociación Rúa Nueva por haberme permitido trabajar en su biblioteca. Gracias también a los gratos momentos pasados bailando y desconectando con Memé y Beatriz, así como gracias a mis compañeros de baile. Finalmente,

gracias también a Santiago, Galicia y los gallegos, que para mí serán siempre España, además de un lugar al que volver todas las veces que tenga un poco de morriña y ganas de pulpo a feira. Gracias al mismo Santiago, con quien tengo una deuda pendiente, ahora que he terminado la tesis y he sobrevivido en el intento.

No es parte del Colegio Mayor ni del GrupoQuevedo, pero Paula Casariego Castiñeira merece un agradecimiento particular por haberme animado siempre incluso en momentos difíciles, por haber estado siempre a mi lado de manera discreta pero presente, estando un paso delante de mí en su carrera pero, no sé sabe cómo, siempre acompañándome con sus consejos y apoyo.

Gracias a mis compañeros de *Cuadernos de Aleph*, con quienes tuve la oportunidad y también el honor de trabajar desde 2013 hasta 2019, que para mí fue otra ocasión para aprender cosas nuevas sobre la investigación.

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

Otra mención especial la tiene, por supuesto, mi familia, que menciono por última no por ser menos importante, sino porque es la razón de lo que estoy acabando. Empezando por mi familia de origen, que ha hecho muchos esfuerzos de vario tipo para permitirme lograr frecuentar el Máster antes y trabajar en la tesis después, pero gracias sobre todo a Stefano, que probablemente ha creído en esta tesis más que yo misma y probablemente sin él no habría decidido terminarla nunca. Gracias también a mi familia política, que me ha acogido y sobre todo ha soportado esta tesis como si fuese mi familia de origine. Y por supuesto, gracias a mis amigos italianos, que me han apoyado desde lejos durante todos estos años. Gracias “agli Ale”, a los Bianchi, a Sara Cosi, a Myriam, a Lalla, a Francesca Marcelli, a Beatrice, a Benedetta y a Cinzia Favini, solo por mencionar a los que me han ayudado más en esta última fase, que quizás fue la más dura y complicada.

ÍNDICE

RESUMEN	17
INTRODUCCIÓN	19
OBJETIVOS	23
METODOLOGÍA	25
PRIMERA PARTE: EL CONTEXTO POLÍTICO	27
I.1 ITALIA EN LA ÉPOCA DE QUEVEDO	29
I.1.1 La República de Génova	33
I.1.2 El Milanesado	35
I.1.3 La Serenísima República de Venecia	39
I.1.4 El Reino de Nápoles	42
I.1.5 El Granducado de Toscana y el Estado de los Presidios	45
I.1.6 El Estado Pontificio	47
I.1.7 El Reino de Cerdeña	49
I.2 LA ESTANCIA DE QUEVEDO EN ITALIA	51
I.2.1 Quevedo en Sicilia (1613-1616)	51
I.2.2 Quevedo en Nápoles (1616-1618)	54
I.3 LA POLÍTICA ITALIANA EN LA OBRA DE QUEVEDO	61
I.3.1 La Serenísima República de Venecia	61
I.3.2 El Ducado de Saboya	69
I.3.3 La República de Génova	73
I.3.4 El Reino de Nápoles	76
I.3.5 El Ducado de Milán	79
I.3.6 El Ducado de Toscana	80
I.4 QUEVEDO Y LOS TRATADISTAS ITALIANOS	83
I.4.1 Quevedo ante Maquiavelo	83
I.4.2 Quevedo ante Botero	95
I.4.3 Quevedo ante Boccacini	105

I.4.4 Quevedo ante Malvezzi	114
I.4.5 Quevedo y los escritos antiespañoles	122
I.5 RESULTADOS	125
SEGUNDA PARTE: LA POESÍA ITALIANA EN EL CORPUS QUEVEDIANO	127
II.1. LA INFLUENCIA DE PETRARCA	129
II.1.1 Quevedo ante Petrarca	130
II.1.2 Petrarca en la poesía funeral: <i>Melpómene</i>	131
II.1.3 Petrarca en la poesía amorosa: La primera sección de <i>Erato</i>	136
II.1.4 Petrarca en la poesía amorosa: La segunda sección de <i>Erato, Canta sola a Lisi</i>	152
II.1.5 Petrarca en la poesía bucólica: <i>Euterpe</i>	174
II.1.6 Petrarca en la poesía heroica: <i>Calíope</i>	179
II.1.7 Petrarca en la poesía sacra: <i>Heráclito cristiano y Lagrimas de un penitente</i> ...	180
II.1.8 Resultados	183
II.2 LA INFLUENCIA DE LOS POETAS POSTPETRARQUISTAS: GROTO, LOS TASSO Y MARINO	185
II.2.1 Luigi Groto (1541-1585)	185
II.2.1.1 Breve biografía y producción literaria de Luigi Groto	185
II.2.1.2 Quevedo imitador de Groto en la primera sección de <i>Erato</i>	192
II.2.1.3 Quevedo imitador de Groto en <i>Canta sola a Lisi</i> , segunda sección de <i>Erato</i>	205
II.2.1.4 Quevedo imitador de Groto en <i>Euterpe</i>	210
II.2.1.5 Resultados	211
II.2.2 Bernardo Tasso (1493-1569)	212
II.2.3 Torquato Tasso (1544-1595)	217
II.2.3.1 La influencia en la poesía amorosa de <i>Erato</i>	219
II.2.3.2 La influencia en la poesía amorosa de <i>Canta sola a Lisi</i>	227
II.2.4 Giambattista Marino (1569-1625)	232
II.2.5 Resultados	245
II.3 LA REELABORACIÓN DEL MITO DE ORLANDO EN QUEVEDO: EL <i>POEMA HEROICO DE LAS NECEDADES Y LOCURAS DE ORLANDO EL ENAMORADO</i> Y LAS FUENTES ITALIANAS	247

II.3.1 La tradición épica y la aparición de la épica burlesca	247
II.3.2 El estímulo italiano	249
II.3.3 El <i>Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el Enamorado</i> y sus fuentes italianas	254
II.3.4 Resultados	282
II.4 DOS FACETAS POCO CONOCIDAS DE QUEVEDO: UNA TRADUCCIÓN DE MALVEZZI Y LA INFLUENCIA DE BASILE	285
II.4.1 El “oficio” secreto de Quevedo, traductor de Malvezzi	285
II.4.1.1 La traducción del <i>Rómulo</i>	286
II.4.1 Francisco de Quevedo y Giambattista Basile: la consecuencia literaria de un encuentro napolitano	290
CONCLUSIONES	299
BIBLIOGRAFÍA	303
ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS CITADOS	359
ÍNDICE DE ABREVIATURAS	367

RESUMEN

No existe conciencia, pese a algunos estudios parciales, de que la Italia del Renacimiento y del mismo Barroco constituye un factor determinante en la configuración intelectual y literaria de Quevedo. Con el título “La literatura italiana en la obra de Quevedo”, mi tesis doctoral se propone cubrir esa laguna. Su objetivo es señalar de manera sistemática los géneros literarios, corrientes ideológicas y autores italianos que condicionaron varias obras de Quevedo.

La tesis está dividida en dos partes. La primera tiene un valor introductorio, de contenido histórico y cultural, empezando con los diferentes aspectos en que Italia irradió su influencia sobre España y pasando a explorar los años italianos de Quevedo y centrándose en cómo la política italiana influyó en la obra de Quevedo y en su manera de concebir el mundo político, así como se analizará la manera en que este asunto fue presentado por el mismo autor, gracias también a las influencias de importantes autores políticos, cuales son Malvezzi, Boccalini, Botero y Maquiavelo.

La segunda parte de la tesis atañe a la extensa y variada obra poética de Quevedo. El elevado número de poemas amorosos y las claras reminiscencias de las *Rime* de Tasso, Marino y Groto, además del propio Petrarca, convierten a Quevedo en un exhaustivo imitador de la lírica amorosa italiana del Renacimiento y el Barroco. Gracias a la imitación de los poetas satíricos y burlescos de Italia, como Boiardo, Pulci y Aretino, Quevedo ahondó en la huella de Góngora, y elevó a la máxima categoría artística una modalidad poética tenida por menos prestigiosa que la petrarquista.

INTRODUCCIÓN

En palabras de Dámaso Alonso, “sin Italia, España no sería España”. La influencia de las letras italianas sobre las españolas fue intensa entre los siglos XV a XVII, desde la recepción de Dante a los poetas postpetrarquistas, y se manifestó en varios niveles: la teoría literaria, la lírica amorosa, la épica ariostesca, la literatura burlesca y los tratados políticos. Arturo Farinelli puso de manifiesto la influencia de las letras italianas en las españolas, pero apenas mostró su presencia en Quevedo, y este es el objeto de la presente tesis doctoral. En las últimas décadas se han publicado valiosos estudios sobre aspectos concretos de la obra quevediana que recibieron influjos concretos de escritores italianos, pero falta un análisis de conjunto que ordene los datos existentes y abarque otros aspectos todavía pendientes de estudio. El primer objetivo de esta tesis, pues, consiste en señalar de manera sistemática y empírica los géneros literarios, las corrientes ideológicas y los autores italianos que condicionaron varias obras de Quevedo. Pero, más allá del análisis de las fuentes concretas, intenta poner de relieve el estímulo general que lo italiano desempeñó en su pensamiento y escritura, porque el *Cinquecento* y el *Seicento* fueron un factor determinante en su configuración intelectual.

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

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

El origen de mi tesis doctoral arranca de mi vinculación al grupo de investigación “Francisco de Quevedo” de la Universidad de Santiago de Compostela, con el que he venido colaborando regularmente desde la elaboración de mi trabajo de fin de máster, unas veces durante mis estancias en Santiago de Compostela y otras desde mi residencia en Italia. En el año 2011 este grupo organizó un Simposio, cuyas actas se recogieron posteriormente (2013) en forma de libro, bajo el título general de *Italia en la obra de Quevedo: Roma antigua y moderna*, que me ha servido de referencia para la planificación y estructuración de mi tesis. La profesora Alonso Veloso me invitó a participar en una sesión destinada a jóvenes investigadores, en el curso de la cual presenté una breve ponencia que adelantaba algunas líneas de lo que es ahora mi tesis. Desde entonces he tenido la oportunidad de acudir a congresos de nuestra especialidad, origen de algunas de las publicaciones que figuran a mi nombre en la bibliografía de esta tesis.

La tesis está dividida en dos partes. La primera se centra en la prosa de Quevedo. Se inicia con un enfoque histórico acerca de la situación de Italia en las décadas iniciales del siglo XVII, tal como se expone en el capítulo I.1, que constituye una breve síntesis de los estudios disponibles acerca de la irradiación de Italia en España. Sin propósito de originalidad documental, pretende retroceder al momento en que se origina la vinculación entre Castilla y los estados italianos, en particular Nápoles y Sicilia, focos culturalmente muy ricos en el escenario europeo de entonces. Buena parte de la política española durante el reinado de Felipe IV estuvo condicionada por aquel pasado, y este hecho pesó de manera apreciable en la percepción que tuvo Quevedo de la situación de la monarquía hispana. El capítulo I. 2 explora un aspecto de la biografía de Quevedo, su estancia en Italia, sobre la cual se desconocen todavía diversos detalles, más allá de sus relaciones con el duque de Osuna y su labor como secretario e intermediario ante la corte de Madrid. Los pocos estudios centrados en este momento de su vida se ocupan de sus peripecias cortesanas y administrativas, algunas de tono pintoresco, pero

apenas arrojan luz sobre el grado de impregnación que el rico mundo cultural italiano tuvo en su cosmovisión política y literaria. También se estudia la estancia de nuestro escritor en los reinos de Sicilia y Nápoles al servicio del duque de Osuna, así como su relación con los medios literarios de Nápoles, tan decisivos en la transformación de la lírica italiana del *Seicento*. Ya entrando en los textos prosísticos quevedianos, el capítulo I.3, subdividido en algunas subsecciones, concede una atención especial a una obra singular, rica por su contenido ideológico y brillante por su plasmación formal: *La fortuna con seso y la hora de todos*, célebre sátira sugerida por Traiano Boccalini, desde la cual es posible contemplar tanto el pensamiento político de Quevedo como su concreta visión histórica y política de la monarquía española en el contexto europeo. Este capítulo I.3 se centra en el impacto que la vida política italiana tuvo en Quevedo y el modo en que orientó su visión de la situación internacional de España. El capítulo I.4, enlazando con el anterior, tiene como objetivo la prolongada reflexión política de Quevedo, desarrollada tanto en tratados doctrinales como en sátiras. Su complejo pensamiento forma parte de la tradición jurídica y moral del neoescolasticismo español, pero se inscribe en el ámbito más amplio del pensamiento contrarreformista europeo, tal como fue analizado por Robert Bireley en su libro de 1990 *The Counter Reformation Prince*, amplio panorama de las matizadas reacciones que suscitó la doctrina de Maquiavelo. Junto a este, hay que mencionar a Trajano Boccalini, inspirador de una de las más celebradas sátiras lucianescas de Quevedo, *La Fortuna con seso y la hora de todos*. De Boccalini circularon muchas obras traducidas al castellano, y sabemos que Quevedo tuvo en su biblioteca un ejemplar de *Ragguagli del Parnaso* en la versión castellana; es presumible también que hubiese leído el libro póstumo *Pietra del paragone*, que aparece citado en *Lince de Italia*. Esencialmente, la obra de Boccalini sirvió a Quevedo como factor de renovación de la sátira menipea, con independencia de las discrepancias políticas de ambos, partidario el primero de la causa de Venecia y el segundo de la de España. Además, se analizarán los panfletos contra el autor y contra España compuestos a raíz de su experiencia política en Italia. Mención especial se dedica a Virgilio Malvezzi, diplomático y autor italiano que despertó la admiración de Quevedo desde el punto de vista literario y político, como pone de relieve la traducción que llevó a cabo del *Rómulo*.

La segunda parte se dirige al análisis de la poesía, y tiene un carácter más analítico, pues se centra en las influencias y paralelismos que se pueden detectar entre diversas obras de Quevedo y sus correspondientes estímulos italianos. Consecuentemente, se basa en gran medida en el cotejo de textos, en busca de semejanzas concretas, sean paralelismos, sean imitaciones

conscientes. El capítulo II.1 analiza la actitud de Quevedo ante un fenómeno italiano con tanta repercusión europea como fue la obra de Petrarca. Quevedo, junto con Soto de Rojas y, hasta cierto punto, Lope de Vega, siguió el esquema compositivo de los *Rerum vulgarium fragmenta*, a la vez que demostró poseer un conocimiento muy detallado de versos sueltos de Petrarca, que muchas veces le sirvieron para construir originales metáforas de segundo grado. Al mismo tiempo, desarrolló una poética del amor petrarquista que subvierte totalmente los postulados del *Canzoniere* en el aspecto filosófico y moral. El capítulo II.2 desarrolla un análisis similar con respecto a los poetas postpetrarquistas, singularmente Tasso, Marino y Groto, cuya imitación permitió a Quevedo, renovando una serie de tópicos y motivos, constituirse en el representante más original de la lírica petrarquista española. El capítulo II.3, examinando la adaptación burlesca del *Orlando Innamorato* de Mateo Boiardo, motivo central del capítulo, se extiende también en consideraciones sobre algunos poetas burlescos italianos, así como la actitud de Quevedo ante la épica ariostesca, que él enfocó de un modo peculiar en su *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*. El breve capítulo II.4, finalmente, comenta dos facetas poco estudiadas de Quevedo: la relación con Basile y la traducción del *Rómulo* de Malvezzi.

En resumen, el objetivo de esta tesis es la influencia de la cultura y la literatura italianas en Quevedo. Es, en parte, un estudio positivista, porque debe partir de una comprobación concreta de las fuentes que condicionaron la obra de Quevedo. Pero, trascendiendo los datos empíricos, aspira a ofrecer una comprensión dinámica y global de una trayectoria literaria rica y variada, en la que el fermento italiano desempeñó un papel decisivo.

OBJETIVOS

El objetivo general de mi tesis es un estudio de la influencia de la cultura y la literatura italianas en Quevedo. Es, en parte, un estudio positivista, porque debe partir de una comprobación concreta de las fuentes que condicionaron la obra de Quevedo. Pero, trascendiendo los datos empíricos, aspira a ofrecer una comprensión dinámica y global de una trayectoria literaria rica y variada, en la que el fermento italiano desempeñó un papel decisivo.

En particular, el primer objetivo es explorar un aspecto de la biografía de Quevedo, su estancia en Italia, sobre la cual se ignoran muchos detalles, más allá de sus relaciones con el duque de Osuna y su labor como secretario e intermediario ante la corte de Madrid. Los pocos estudios que tratan este momento de su vida se centran en sus peripecias políticas y administrativas, algunas de tono pintoresco, pero apenas arrojan luz sobre el grado de impregnación que el rico mundo cultural italiano tuvo en su cosmovisión política y literaria. Se hace necesaria una labor de archivo que permita seguir más de cerca los pasos de Quevedo en el mundo de la cultura italiana.

Por lo que concierne a la vertiente literaria, se tratarán de forma particular los diferentes autores y corrientes que influyeron en el autor, analizando tanto la obra poética como la obra en prosa, comparándolas y explicando las diferentes maneras de sintetizar y reelaborar los temas y las corrientes italianas.

Secundariamente, mi tesis se propone presentar una síntesis de los dispersos estudios que existen sobre los diferentes aspectos en que Italia irradió su influencia sobre España (al mismo tiempo que sobre otros países europeos). Tiene como punto de partida, en lo literario, la influencia de Petrarca y el Dolce stil nuovo; en lo histórico, la vinculación entre Castilla y Nápoles, uno de los focos culturalmente más ricos en la Europa de entonces.

Por lo que concierne a la prolongada reflexión política de Quevedo, desarrollada unas veces en tratados doctrinales y otras veces en sátiras, hará falta estudiar cómo las diferentes doctrinas y los diferentes tratadistas sirvieron de punto de partida para la renovación de varios géneros literarios, como por ejemplo la sátira menipea. Su complejo pensamiento forma parte de la tradición jurídica y moral del neoescolasticismo español, pero se inscribe en el ámbito más amplio del pensamiento contrarreformista europeo, permitiendo así insertar y completar el panorama de esta corriente política.

METODOLOGÍA

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

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

PRIMERA PARTE
EL CONTEXTO POLÍTICO

I.1. ITALIA EN LA ÉPOCA DE QUEVEDO

El siglo XVI, a caballo del cual vivió Francisco de Quevedo, es conocido como el de la preponderancia española en Italia¹. Según el *Índice del mundo conocido* de Sebastián de Ucedo (1672: 334-337), la Italia peninsular se dividía en tres grandes áreas: Lombardía², Toscana, Estados pontificios y reino de Nápoles. Dos de estos tres estaban bajo el poder de la monarquía hispánica ya desde el siglo XVI, alcanzando la mitad de esta región geográfica. Bajo la corona de Aragón se encontraban Cerdeña, Sicilia, Nápoles y el Estado de Presidí de Toscana, mientras que aparecían como protectorados políticos la República de Génova, los ducados padanos, el Ducado de Saboya y el de Florencia, aunque estos últimos dos crearán problemas de manera intermitente³. Estos estados se dividían en dos grupos según las diferentes formas de gobierno⁴: los principados y las repúblicas oligárquicas de dimensión regional y que nacieron de la experiencia del *Comune*, y las monarquías dinásticas con el mismo título de legitimidad de

1 Para Campanella, Italia formaba el valor de la monarquía hispana, mientras que el Sacro Imperio Romano y los reinos peninsulares representaban respectivamente su esencia y su existencia (Martínez Millán, 2014: 130).

2 En realidad, hay que distinguir entre Lombardía y Estado de Milán, que políticamente fueron dos entidades diferentes. La Lombardía se dividía en Alta y Baja. La primera comprendía el mismo Estado de Milán junto al principado de Piamonte, Riviera y Génova, y el ducado de Monferrato; con la segunda se designaban la tierra firme veneciana, Mantua, Parma y Módena (Signorotto, 2006: 38).

3 En 1559, Felipe II creó el Consejo de Italia, del que formaban parte el Ducado de Milán y el reino de Nápoles y Sicilia, es decir, los estados gobernados directamente por parte de la monarquía española. Sin embargo, aparecía también Cerdeña, que formalmente seguía siendo parte del reino de Aragón. Según Signorotto, tuvo un carácter experimental y provisional, resultado del nacimiento de un nuevo grupo que controlaba los negocios italianos (2003: 43). De la misma manera, Cancila subraya que el Consejo de Italia nació por una exigencia de control por parte de una facción emergente en la corte española, es decir los así llamados “ebolistas”, tanto que llegó a influir sobre las relaciones de fuerza entre los reinos ibéricos (2003: 126-127). Sin embargo, Mattone apunta que la consolidación del poder ejecutivo no fue acompañado por un proceso paralelo de centralización de la máquina administrativa, sobre todo en el Sur de Italia (2003: 149). Para profundizar sobre el rol y la historia de este órgano, ver Rivero (1989, 1992a y 1992b).

4 Dandele y Marino (2007: 4) sugieren una división de la dominación española en Italia entre formal (Sicilia, Cerdeña, Nápoles, Milán) e informal (Roma, Génova, Toscana, Saboya y estados menores). Los mismo autores subrayan que todos estos territorios era una parte unificada y firmemente integrada del sistema imperial. Sin embargo, en los territorios formales eran una fuente importante de trigo, soporte financiero y empleo para los territorios informales, en particular Saboya y Génova. Para profundizar, ver Levin, 2005.

estas. Quedaban fueran solo la República de Venecia, acérrimo enemigo de España, y el Estado Pontificio. Cano de Guardoqui explica que los Estados italianos se dividían en dos campos:

uno, que daba entrada favorable a cualquier oportunidad que alentara la remota probabilidad de sacudirse del dominio de España; el otro, formado por los que mantenían la devoción y el servicio al monarca español, junto a las ideas que éste representaba en el ya complejo panorama de entonces, como norte y guía de su actuación política. Las cabezas del primero eran Florencia y Venecia, secundas tal vez por Mantua y Módena, a tenor que las circunstancias mostraran con claridad el provecho a conseguir en cada campo (Cano de Guardoqui, 1963: 538).

En su tiempo, Aliga afirmaba “que Italia es el centro de Europa y a donde en todas ocasiones de guerra ha acudido gente de toda ella que ha dificultado el asiento de las cosas” (Pisarino y Signorotto, 1995: 63), reconociendo la centralidad de las posesiones por dos razones. De un lado, la defensa del Sur de Italia impidió la expansión turca y berberisca; del otro, la conquista de Milán en 1535 fue decisiva para que pudiera proteger a su vez Nápoles de los franceses, controlar la Saboya y Venecia como centro de “smistamento” de las fuerzas militares⁵. De hecho, según Mendoza, otro personaje político de relieve:

España caerá en la cuenta que para ser señora del mundo es necesario que primero tenga el dominio absoluto de Italia, conforme a lo que refiere Soranzo⁶ en el libro que dirigió a nuestro muy Sancto Padre y le puso por nombre El Otomano (Cano de Guardoqui, 1963: 535).

Según Musi (2007: 73), las dominaciones españolas en Italia constituían un conjunto de estructuras políticas cuya evolución estaba directa o indirectamente marcada por el destino de España y de su sistema imperial. De hecho, sus componentes se encontraban interdependientes, transformando la Bota en un sistema de poder regional. En particular, Génova se integró directamente en la vida política, económica y social de España; el Estado Pontificio llegó a ser un interlocutor privilegiado; el Ducado de Milán se convirtió en el corazón de la monarquía por ser el cruce de un pasillo militar a dos direcciones de Oeste al Centro y Este de Europa y del Mezzogiorno al Norte de Europa; Sicilia y Nápoles contenían el peligro turco; el Estado dei Presidi permitía controlar el Centro de Italia, sobre todo Toscana; Sicilia era considerada el

5 Aquí me baso en la “teoría de los bastiones” de Riley, según la cual las provincias externas protegen a las provincias más internas, mientras España proporciona sostén militar y financiero. Para profundizar el tema, ver Riley (1977: 18-20).

6 Se trata de Vittorio Soranzo (1500–1558), obispo de origen veneciano, pero de la diócesis de Bérgamo. Fue procesado por herejía por Julio III, ante el que se retractó en secreto. El papa siguiente, Pablo IV, lo condenó otra vez.

granero e importante productor de seda; y Nápoles abastecía la mayoría de los ingresos públicos.

La dominación española en Italia se desarrolló en cuatro fases⁷. La primera, a partir del siglo XV, con las guerras hispano-francesas; la segunda empezó con la paz de Cateau-Cambrésis de 1559, que inauguró el período de las llamadas “preponderancias extranjeras”, y que vio su conexión con el diseño imperial de Carlos V; en la tercera, su hijo, Felipe II, otorgó mayor poder estratégico al Ducado de Milán y al Reino de Nápoles, y, justo en este periodo, se vislumbra la amenaza de Francia juntamente con una mayor presión fiscal y militar, en coincidencia con un deterioro de la defensa italiana; finalmente, el definitivo desarrollo naval y militar de Francia deja a estos dominios sin valor estratégico en Europa. Italia, aunque seguía siendo el teatro de las luchas en Europa, ya no era el objetivo principal de las mismas. De hecho, los fracasos del ejército español alentaron a sus enemigos a volver a atacar, mientras que en España se planteaba el dilema sobre si conceder prioridad a la defensa de Italia o la de los Países Bajos, otro foco central de la tensión europea. Las guerras en la Bota desviaban los recursos del segundo escenario, en un momento crítico en que surgían nuevas tensiones entre Madrid y Viena, las dos capitales de los Habsburgo, todo lo cual apartaba la atención del Emperador del norte de Europa (Elliott, 1990: 162). Sin embargo, la mayoría de los miembros del gobierno propugnaban la intervención en Italia a la vez que la paz en los Países Bajos. Pese a ello, el empeño de Olivares en la defensa y conservación de estas provincias terminaría llevando no sólo a la pérdida de Flandes, sino también de Italia y, finalmente, de las Indias.

Como señaló Peytavin (2007: 356), cada estado o reino italiano fue anexionado bajo diferentes condiciones, en tiempos diferentes, teniendo y manteniendo diferentes conexiones entre ellos y España. No existe un marco común en la historia de las relaciones entre Italia y su dominador.

7 En cambio, según Musi (2000: 16-21), la dominación española se desarrolla en tres fases: la primera empieza con la paz de Cateau-Cambrésis y coincide con la evolución del proyecto imperial de Carlos V; la segunda, con el ascenso al trono de Felipe II y la evolución de imperio con base flamenca a base atlántica, para acabar con la última fase, que marca el declive de la potencia a causa de la aparición de la figura del primer ministro/ valido.



Lám. I. Situación política de la península italiana a comienzos del siglo xvi. En amarillo, los territorios bajo dominación directa por parte de España.

I.1. 1 LA REPÚBLICA DE GÉNOVA

Desde 1528 este estado se había aliado con la Corona española por motivos preferentemente económicos⁸. Con las *Reformationes Novae* del mismo año, ejercía el gobierno un solo orden de ciudadanos nobles⁹, mientras que con el Garibetto de 1547 se llevaron a cabo unas pequeñas modificaciones queridas por Andrea Doria¹⁰, que llevaron al derrumbe diez años después. Fue el resultado de un conflicto entre antiguos y nuevos nobles, así como de la entrada del pueblo en la escena política. Mientras tanto, Génova seguía siendo parte integrante del sistema imperial español, gracias a su poder naval y financiero. Sin embargo, las palabras de Gianandrea Doria¹¹ con respecto a esta provincia no fueron halagadoras, considerando que no hubo otra “tan mudable como la dicha república” (Pacini, 2007: 201). Por su preponderancia dentro del imperio español, la historiografía del siglo pasado ha ido dibujando una teoría que se podría sintetizar en la expresión que se refiere al Quinientos como “el siglo de los genoveses”¹².

En el desarrollo de las ciudades italianas, a lo largo de los siglos XII y XIII, adquirió creciente importancia la figura del mercader que extendía su actividad profesional a las actividades bancarias, interviniendo activamente en operaciones de letras de cambio, empréstitos y la anticipación de dinero a entidades públicas. No fueron los genoveses los primeros en desarrollar tal actividad, pues les precedieron los florentinos y los habitantes de Lucca¹³, pero constituyeron la “nación” extranjera más numerosa en tierra española a partir del

8 A lo largo de la dominación española en Italia, los genoveses ejercieron de enlace entre dinero y feudo, sociedad meridional y castellana. Para profundizar en el tema de las relaciones económicas entre España y Génova, ver entre otros Braudel (1949), Carande (1943), Ruíz Martín (1968 y 1990), Ulloa (1986), Doria (1977 y 1986), Martínez Millán y de Carlos Morales (1998), de Carlos Morales (1996, 1998a, 1998b y 1999), Herrero Sánchez (2001 y 2004), Zunino (1970), Melis (1970), Airaldi (1966), Grendí (1976), Costantini (1978), Spinola (1981), Muto (1996), Lopez (1936) y De Maddalena y Kellenbenz (1986).

9 Sobre este tema, ver el primer gran texto de propaganda política genovesa del siglo XVI, es decir, el *Dialogo sopra il legittimo governo popolare della Repubblica di Genova* por Monseñor Uberto Foglietta (1559), así como Pacini (1990).

10 Andrea Doria (1466-1560) fue un almirante y hombre de Estado genovés. Gracias a su apoyo a Carlos V, España obtuvo el predominio del Mediterráneo contra franceses, turcos y berberiscos. Para profundizar en el rol del almirante durante el reinado de Carlos V, ver Pacini (1999).

11 Giovanni Andrea Doria (1539-1606) fue sobrino de Andrea Doria e hijo de Giannettino Doria. Fue comandante de la flota cristiana de la Liga Santa en la batalla de Djerba (1569) y comandante del ala derecha en la batalla de Lepanto.

12 Esta teoría fue popularizada por el estudioso Fernand Braudel (1984, III: 124-138), pero debe atribuirse a Felipe Ruiz Martín en *El siglo de los genoveses en Castilla (1528-1627): capitalismo cosmopolita y capitalismo nacionales*. La obra nunca se llegó a publicar, pero el manuscrito inspiró a muchos autores además del mismo Braudel.

13 Sobre todo durante el reinado de Carlos V, las inversiones de las principales familias mercantiles contribuyeron al mantenimiento del sistema financiero español. En 1521 el rey confirmó los privilegios de la plaza fuerte, que permitía controlar la Toscana oriental y las vías que conducían a la Emilia y a la Val Padana. Este potentado se

siglo XVI (Canosa, 1998: 8), participando en el comercio de aceite, cereales y lana, y financiando expediciones ultramarinas, tanto que se les calificaba de “moros blancos”, subrayando que la crisis beneficiaba más a los extranjeros (Elliott, 1990: 281).

Como es sabido, la hacienda de aquellos siglos no podía saldar sus deudas sin contraer otras a través de nuevos préstamos. Génova ya había entrevisto la posibilidad de obtener mayores beneficios ofreciendo “servicios morales y financieros a España a cambio de un estatuto preferente para la explotación de sus posesiones” (Elliott, 1990: 281). La esencia de estos tratos consistió en los asientos¹⁴, que se compraban a través de una letra de cambio. Se componían de dos partes: las obligaciones a cargo del banquero y las obligaciones asumidas por el rey. Los asientos se dividían a su vez en adehalas y facultades. Estas últimas eran autorizaciones especiales que permitían actuar violando los vetos de las leyes españolas, con las cuales se podía también especular sobre los cambios de monedas. Había también más tipos, acomodados a necesidades reales; por ejemplo, los asientos de galeras, que proporcionaban galeras equipadas y armadas, quedando a cargo del rey la provisión de galeotes, salarios y comida; o, también, los asientos para presidios y plazas fuertes, que consistían en ofrecer dinero, armas y otros servicios. Pero todo esto no fue suficiente, y ya a partir de 1557 Felipe II declaró la primera bancarrota española, seguida por la de 1596. Las críticas contra los tratantes genoveses comenzaron a hacerse más amargas, sobre todo por lo que tenía que ver con la usura, considerada pecado por la Iglesia y responsable de varias consecuencias negativas. En efecto, los banqueros, al apropiarse de las riquezas de príncipes y pobres, habían provocado el alza del precio de los bienes básicos al mismo tiempo que la subida de los impuestos, causando revueltas populares así como el endeudamiento de los poderes públicos y la ruina de muchos súbditos.

Aunque tan involucrada en la política y en la economía españolas, la República de Génova nunca tomó parte en las guerras que afligieron la península italiana a partir del siglo XVII por temor a las represalias de sus vecinos, sobre todo del duque de Saboya Carlo Manuel. Además, hizo todo lo posible para mantenerse como el único puerto a través el cual los comercios españoles hacia el Norte de Italia tenían que pasar, oponiéndose con todas sus fuerzas a la

identificó siempre con la monarquía española de manera pacífica y a través de las formas típicas de la relación clientelar. En particular, Lucca soportó los gastos del ejército. No es extraño que en 1536 fuese visitada por el mismo monarca (Tabacchi, 2003).

¹⁴ Sobre este asunto, véase Canosa (1998).

creación del puerto en el marquesado de Finale, único acceso hacia el mar del Milanésado¹⁵. En conclusión, Génova fue útil a la Corona porque en sí contenía dos cualidades diferentes, pero no contrarias: era un estado nacional y también un centro financiero internacional; por eso España nunca pretendió su conquista, que habría significado perder su papel de intermediario financiero, que era esencial para las finanzas públicas de España (Canosa, 1998: 287).

I.1.2 EL MILANESADO

A lo largo del siglo XV, los duques Sforza demostraron cierta amistad hacia los vecinos franceses. De hecho, Ludovico el Moro dejó pasar a las tropas de Carlos VIII, permitiéndole una fuerte penetración en Italia, acto que llegó a interpretarse como un gran peligro para Sicilia. La cuestión se solucionó en 1493 con el Tratado de Barcelona, que, sin embargo, no se cumplió, y el rey francés siguió avanzando junto a los duques de Milán y Ferrara, los Orsini y los Colonna. Desde 1499 hasta 1512, el rey francés Luis XII fue también duque de Milán, estableciendo un lugarteniente general con amplios poderes políticos y militares. Entre 1512 y 1513, los ejércitos aliados desalojaron a los Valois de Lombardía, reponiendo a los legítimos duques Sforza en el mando, aunque el interés de Carlos V sobre este territorio seguía creciendo por ser pieza clave en la neutralización de la amenaza francesa sobre los dominios en el Sur de Italia. A pesar de la victoria imperial en la batalla de Bicocca de 1522, Francisco I logró conquistar Milán y Turín. Con el Tratado de Madrid de 1525, Francia renunciaba finalmente a este territorio junto a Borgoña, Nápoles, Navarra, Flandes y Artois, mientras España desistía de conquistar Francia (Vaca de Osma, 2007: 69). Empezaba así el dominio directo sobre el ducado por parte de la monarquía hispánica¹⁶. Entre 1527 y 1529, se dio el primer paso hacia el dominio directo con el nombramiento de un gobernador español. En 1535, Francisco Sforza murió, y

15 El marquesado de Finale, compuesto por Finalborgo, Finalpia e Finalmarina, fue siempre una preocupación para la República de Génova. Había nacido como una marca alerámica y se había acercado a Génova por su interés en el comercio de la sal. Por su posición fue objeto de disputa entre los monarcas españoles y el emperador. En 1598, el último descendiente varón del marquesado, Andrea Sforza Del Carretto, decidió venderlo al rey de España. No es sorprendente que el marquesado de Finale fuese conocido también con el nombre de “puerto de Milán”. De hecho, un acceso al mar, en este caso al Tirreno, a través del control de Lunigiana y Langhe (zonas entre Piamonte, Liguria y Toscana) servía para sortear el obstáculo de Venecia y Génova (Spagnoletti, 1996: 1-2). Sobre el rol de Finale dentro de los dominios italianos, ver Lucchini (1990), Peano Cavasola (2007) y Calcagno (2011).

16 Según Fueter (1932: 6-7), “particolari condizioni politico-militari facevano sì che il potere su uno dei più importanti centri industriali del Nord, Milano, fosse anche l’unica via per impossessarsi di uno dei due grandi stati marinari, Genova, e, contemporaneamente, della sicura disponibilità di tutta la produzione granaria dell’Italia meridionale. Perciò non era possibile alle grandi potenze dividere l’Italia, ai fini di uno sfruttamento collettivo, pacificamente in sfere di influenza. Qui sta il problema di Milano e così si spiega il fatto che la lotta per l’Italia diventò in massima parte una lotta per Milano”.

Milán dejó de ser un Estado independiente para incorporarse a la monarquía española por voluntad de Carlos V, el cual consideraba que este territorio “debía conservarse como dominio del emperador para asegurar la paz en la cristianidad” (Signorotto, 2006: 18). Jurídicamente, bajo el reino de Felipe II, nombrado duque de Milán por su padre, pasó de feudo imperial a ser provincia regida directamente por la Corte de Madrid y el Consejo de Italia. Sin embargo, para los estudiosos, “Milán fue sede de una corte que se ha venido a llamar indirecta, es decir que no contaba con la presencia de un príncipe/soberano/virrey, sino de un representante suyo” (Cremonini, 2012: 8).

Entre todas las posesiones españolas en Italia, el Milanesado tenía una importancia estratégica especial, por ser el “pasillo de Flandes” o más bien “puerta de Italia”, imprescindible para enviar suministros a los ejércitos del Norte¹⁷, a la vez que era el camino más rápido y seguro entre España e Italia. Este hecho aparece constatado en algunos documentos de la época. Por ejemplo, en una carta de Felipe III al conde de Fuentes se lee que Milán es “la llave de toda Italia”¹⁸, y para el duque de Alba se podía considerar “la puerta para ir y venir a Alemania y Flandes”¹⁹. Sin embargo, esta vía de comunicación dependía de las buenas relaciones con los vecinos, respectivamente los Suizos y los Grisonos, que en 1512 habían ocupado las zonas de Lugano, Locarno, Valtelina, Bormio y Chiavenna. La ruta que pasaba por los cantones fue accesible hasta comienzos del XVI, dado que los problemas económicos no permitieron pagar la compensación que iba unida al permiso de paso. La segunda tampoco fue muy accesible, y por eso en 1617 el marqués de Villafranca buscó paso en la Valtelina, previo acuerdo con las Ligas Grises, que se verían implicadas más tarde en la Guerra de los Treinta Años y, en 1620, en la Sacra Matanza de los católicos de este valle por la minoría reformada²⁰. Al año siguiente el valle pasó a estar bajo el dominio de los mismos protestantes, pero a condición de respetar a

17 Ya el embajador véneto Soranzo lo había notado: “Lo Stato di Milano (...) è uno dei più importanti che abbia il re (di Spagna), perché impedisce i progressi ai francesi in Italia ed assicura il regno di Napoli”. También afirmaba que “è comodo questo Stato per sovvenire quelli di Fiandra, perché in esso si conducono li soldati spagnoli che poi, passando per Savoia e di là per Lorena (...) ed entrando nella Borgogna, passano sicuri in Fiandra” (Sella, 1987: 6-7). Por la misma razón, Riley ha creado la denominada teoría de los bastiones, es decir, provincias exteriores que protegen otras, donde España otorga apoyo militar y financiero. Milán cae dentro de esta teoría, dado que, de un lado protege a Nápoles de los franceses, y del otro controla Saboya y Venecia, y finalmente es centro de clasificación de las fuerzas militares (Musi, 1994: 60). Para profundizar sobre el rol del Milanesado en la monarquía española, ver Riley (1977), Rizzo (1992), Mazzocchi (2010) y Canosa (1993). Sobre el “pasillo de Flandes”, puede consultarse Parker (1972).

18 Este pasaje se encuentra en las instrucciones de Felipe III al conde de Fuentes, Madrid, 9 de mayo de 1600.

19 La cita procede de Chabod (1992: 226).

20 Sobre el infausto episodio, ver Cantù (1853), Burckhardt (1990), Giussani (1935). Borromeo (1998) estudia el rol de la Valtelina dentro de los dominios italianos y del panorama internacional.

los católicos. Sin embargo, los primeros se vieron obligados a abandonar esta zona en 1622, como consecuencia de otro pacto con España. Sin embargo, esta decidió retirar sus tropas para reemplazarlas por las pontificias en 1625, garantizando una teórica neutralidad de la Valtelina, la cual no fue posible a causa de una alianza con los franceses, que forzaron la retirada de dichas tropas. En 1626 se firmó otro pacto entre Francia y España, donde se restituía la Valtelina a sus legítimos propietarios, con la condición de respetar la autonomía y la libertad religiosa de todos sus habitantes (Sella, 1987: 11-12). Dentro del Estado de Milán, esta zona de montaña tenía un rol fundamental que se reflejaba también a nivel europeo. Según don Pedro de Toledo, “la Valtelina es el alma del Estado de Milán y de la conservación de Italia y de Flandes, y la coyuntura la mejor que se puede ofrecer”²¹.

Otro conflicto que afectó al Milanesado fue la guerra del Monferrato (1613 – 1618), que nació de la primera guerra de sucesión del ducado de Mantua²². A la muerte de Francisco Gonzaga, el único heredero era el hermano Fernando, cardenal que decidió abandonar el hábito. Sin embargo, el duque de Saboya, Carlos Manuel, reivindicó su derecho de sucesión sobre el Monferrato, región que se encuentra entre Milanesado, Piemonte y Genovesado. Tradicional aliado español, a partir de 1605 entretuvo relaciones con Francia, pero, cuando vio que ya no era posible expandirse a caballo de los Alpes por el creciente poder galo, optó por la península italiana. Decidió así invadir el marquesado para dividirlo en dos partes. Se formaron dos bandos: de un lado, Venecia y Florencia en el intento de sacudirse del dominio de España; del otro, todos aquellos estados fieles a Felipe III. Aunque España pidió la devolución de las tierras ocupadas, el duque nunca se desarmó y tampoco quiso participar en las entrevistas con los españoles. La primera parte del enfrentamiento acabó con el tratado de Asti de 1615, no firmado por Venecia por ser favorable únicamente a la monarquía habsbúrgica y para no perder sus pretensiones sobre el Adriático, pero también por los problemas que estaba teniendo en aquel momento con los piratas uscoques. Sin embargo, el tratado no fue aceptado tampoco por el Gobierno español, dado que Carlos Manuel era considerado a la par de Felipe II y Francia incrementaba su preponderancia en Italia. Se decidió así enviar al marqués de Villafranca para menoscabar su reputación. Este reabrió las hostilidades entrando en Piamonte y atacando al duque por tierra, mar y por Francia, paralizando todas las ayudas. Mientras tanto, el rey ordenó

21 La cita es parte de la opinión expresada por el mismo consejero don Pedro de Toledo el 4 de febrero de 1620 en Madrid, como se recoge en BNM, ms. 9377, f.281r.

22 Sobre el tema ver Fernández (1955) y Bercé (1990).

la retirada, auspiciando una paz por falta de resultados y escasez de medios económicos. Sin embargo, el marqués decidió seguir adelante y logró conquistar Vercelli, la plaza más fuerte, cuya caída significaría el dominio de todo el Norte de Italia. Los saboyanos capitularon por falta de ayudas militares. La guerra se había concluido y la reputación española había vuelto en auge, volviendo a confirmarse como el indiscutible árbitro de Italia²³. Aunque relegada entre los confines italianos, esta guerra no fue un conflicto aislado y sin trascendencia, sino un enfrentamiento entre católicos y protestantes: de un lado, Saboya se había aliado con Francia y Venecia, y podía contar también con la cooperación de las provincias Unidas y de los príncipes protestantes alemanes; del otro, España se situaba con el resto de los estados italianos, junto al emperador Matías, el archiduque Fernando y los uscoques, aunque sin una alianza abiertamente firmada. Otra consecuencia relevante fue la alteración de los equilibrios en la Padania, donde ejercía de pivote el duque de Mantua, el cual se encontraba en riesgo por la posibilidad de que la caída de un príncipe u otro pudiera amenazar la tranquilidad general. De hecho, esta guerra debilitó la estabilidad interior de los estados y puso en tela de juicio la función del rey español. En aquel escenario, la paz en Italia coincidía con justicia y equidad. No resulta extraño que los embajadores españoles divulgasen que España perdía más con la guerra, dado que poseía gran parte de Italia, mientras que las campañas de los ejércitos por Italia eran culpa de los príncipes italianos (Spagnoletti, 1996: 14-15).

En 1627 hubo otra lucha por la sucesión del ducado de Mantua, tras la muerte del hermano de Fernando, Vincenzo II²⁴. Francia apoyó a Carlo Gonzaga, duque de Nevers, y el reino de Saboya se alió con España. Si hubiera heredado el Monferrato, Francia habría podido tomar a cambio el Milanesado, pero Carlos Manuel reivindicó el mando de acuerdo con España y, al mismo tiempo, intentó mantener el acceso al mar aliándose con Génova. Después de haberse instalado Carlos en Mantua y su hijo en Casale, los españoles, sintiéndose amenazados, asediaron al gobernador de Milán, reduciendo así el ejército de Flandes. Seguidamente, los franceses invadieron los dominios de Carlos Manuel y el Monferrato, en tanto que los imperiales cercaron Mantua ayudando a los españoles. En tal contexto, creció la desconfianza de otras naciones hacia el poder de los Habsburgo, las cuales procuraron acercarse a la corona francesa (Elliott, 1990: 163). En 1630, con la muerte del saboyano, la difusión de la peste y el

23 Remito a Bombín Pérez (1975).

24 Véanse Quazza (1925) y Fernández Álvarez (1955). Según éste, dicha guerra de sucesión fue la última empresa expansiva de la monarquía española.

desembarco de Gustavo Adolfo en Alemania, los Habsburgo quedaron aislados en el plano político, diplomático y militar. En 1631 Carlos Gonzaga se convirtió en el nuevo duque de Mantua, como vasallo de Fernando II, mientras los franceses se quedaron con Pinerolo como base militar en la vertiente italiana. Tras los acuerdos de Cherasco del año anterior, que intentaban reducir la presencia francesa en Italia, las tropas galas se retiraron de la Saboya, y las españolas de la Valtelina. Según R. A. Stradling (Cosandey y Poutrin, 2001: 70), dos fueron las consecuencias de esta intervención: de un lado, el desmoronamiento de la política planteada por el Conde-Duque de Olivares, haciendo que España perdiera su reputación de cabeza de la monarquía católica²⁵; del otro, el deterioro de las relaciones entre el valido y Felipe IV, porque el rey ya era consciente de que la causa defendida por Olivares carecía de legitimidad. Los conflictos en el Norte de Italia fueron para los hombres de poder una justificación de su autoridad en la afirmación de una política exterior guerrera, poniendo en contraposición lo que de verdad estaba en juego y sus objetivos menos racionales. El objetivo era, en realidad, la influencia en Italia y la seguridad de las fronteras y las comunicaciones militares, frente a la búsqueda de supervivencia de cada uno, que dependía del resultado de estos conflictos (Cosandey y Poutrin, 2001: 70-71). Después de 70 años, Francia recuperó la iniciativa con el beneplácito de los otros principados septentrionales, conscientes de que en el Norte de Italia se decidía la hegemonía continental. El embajador veneciano en Madrid, Michele Suviano, llegó a afirmar que “Milán es un estado fatal para quien lo posee y para quien intenta tenerlo, para Italia, y para toda la Cristianidad” (Signorotto, 2006: 11). De hecho, otro aspecto poco estudiado es esta relación —atisbada por Signorotto (2006: 11)— entre el ducado y la religión católica, de que se erigió baluarte en los años del papado de Pío IV y san Carlo Borromeo, cuando la fidelidad y el compromiso de la oligarquía lombarda permitieron el mantenimiento del dominio español y, a la vez, detuvieron el hundimiento de la monarquía en el escenario italiano.

I.1.3 LA REPÚBLICA DE VENECIA

La animadversión entre españoles y venecianos es muy conocida²⁶, aunque en realidad, muchos autores alabaron a Venecia por su posición geográfica, el carácter prudente de sus habitantes y

25 Según Martínez Millán (2014: 104-105), la monarquía española no debe entenderse como imperio, sino como reino universal. Este cambio a lo largo de los siglos se debe a que el imperio como fuerza política en Europa decae, y España desarrolla competencias paraimperiales por efecto de su propia potencia militar.

26 Sobre este asunto, ver Cozzi, Knapton y Scarabello (1995), García de Dini (1973), Martinengo (2006), Anatra (1988) y Corral Castanedo (1955). Según Martín (2007: 230), el contrapunto de la leyenda negra fue el mito de

su neutralidad (Herrero García, 1966: 372-373). De todas formas, las relaciones políticas entre España y la Serenísima siempre fueron tortuosas, porque esta consideraba dañina la presencia de los españoles en la península italiana en cuanto que alejaba “a otros Estados europeos, para aletargar en la paz las armas de los príncipes italianos, enviando a luchar fuera de Italia la flor de sus hombres” (Cano de Guardoqui, 1963: 52). Como afirmó Paolo Sapri, el más influyente ideólogo y escritor político veneciano de aquel período, “Venecia debía apoyar cualquier poder europeo capaz de balancear o limitar el excesivo poder de la monarquía española” (Linde, 2005: 138). Además, en el escenario italiano y mediterráneo, su alianza con Francia habría podido reforzar a Saboya²⁷ contra España, aparte de detener el dominio sobre el Adriático, que en el siglo XV se consideró como un “lago veneciano” (Pérez Bustamante, 1953: 58) y el alma de la misma Serenísima. Para España,

la Embajada de Venecia tenía una importancia primordial: la de resultar el más excelente punto de mira cerca del común enemigo de la Cristiandad: el Turco [...] Las ligas contra el Turco constituían siempre el terror de Venecia, preocupada con las represalias en sus posesiones de Oriente y en su comercio por el Mediterráneo. De aquí que procurase acumular obstáculos para que España no pudiese concentrar sus esfuerzos en la cruzada contra los otomanos (Pérez Bustamante, 1953: 62).

En efecto, el problema turco surgió en el siglo XV, cuando, en tres ocasiones diferentes, estos asaltaron el Friuli, aunque se considera que el declive en Oriente de la hegemonía veneciana empezó el 29 de mayo de 1453, cuando los soldados de Mahoma II entraron en Constantinopla, hecho que selló también la caída del Imperio Romano de Oriente (Preto, 2009: 109). La Serenísima se concentró así en la construcción de una “monarquía” de Italia, expandiendo su influencia en la península hasta la formación de la Liga de Cambrai en 1508, donde se unieron los principales estados italianos y europeos en oposición anti-veneciana. El golpe final fue el tratado de Cateau-Cambrésis de 1559, que

sancisce definitivamente il predominio spagnolo in Italia: nella penisola Venezia é ormai solo una potenza di media grandezza, impotente a fronteggiare da sola il colosso spagnolo e timorosa anche di giocare, contro l’invadente presenza della Spagna, le alleanze della Francia e della lontana Inghilterra (Preto, 2009: 114).

Venecia. Además, en el siglo XVII la Serenísima llegó a ser el símbolo del gobierno justo y pacífico por todos aquellos que odiaban España.

²⁷ Las relaciones políticas entre Saboya y España se analizarán en el siguiente apartado.

Sin embargo, como advierte Elliott (1976: 54), la flota veneciana había empezado su declive después de 1560, retirándose del norte y del oeste para limitarse al Adriático. De esta manera, una parte apreciable del dinero veneciano se desplazó del mar hacia el continente, con el fin de expandirse y establecer una industria textil poderosa que pudiese competir con la del Norte de Italia y la de los Países Bajos, cuyas economías y comercios habían sufrido las consecuencias de las guerras europeas. Sin embargo, estos cambios sólo aportaron a la Serenísima beneficios a corto plazo.

Felipe II cultivó la amistad con esta república para salvaguardar la paz en Italia y, a su vez, Venecia estaba interesada en tener buenas relaciones con España, tan poderosa y, por así decir, contigua. A ambos gobiernos, por otra parte, interesaba frenar el avance otomano, siendo la presencia de venecianos en la batalla de Lepanto una prueba fehaciente del interés común. Esta suerte de cooperación quedó dañada con Felipe III, porque

una nuova classe dirigente, i 'giovani', insofferente del soffocante predominio spagnolo in Italia e pronta a cercare nell'alleanza con la nuova Francia di Enrico IV, l'Inghilterra, sin'anco con gli 'eretici' olandesi, un'amicizia, se non proprio un'alleanza formale, capace di riequilibrare i rapporti di forza in Italia con una Spagna [...] sempre più spossata e declinante (Preto, 2009, p. 118).

En particular, las relaciones políticas se deterioraron cuando don Pedro Téllez de Girón, nombrado virrey de Sicilia, se declaró enemigo de Venecia, después de que le desvalijaran un bajel que tomó puerto en aquella República²⁸. Según Pérez Bustamante,

las expediciones del duque de Osuna contra los turcos desde que fue virrey de Sicilia tenían por finalidad la ruina de Venecia, porque al recrudecerse las piraterías de los cristianos, la Puerta amenazaba con la guerra a la República, que tenía la obligación de mantener libre el mar, y tomaba represalias (1953: 67).

En su historia, siempre intentó mantener una posición prudente, evitando todo compromiso sin asegurar antes el éxito de las contiendas. En particular, siempre estuvo oscilando entre Francia y España para intentar impedir el acceso de una sola potencia extranjera en Italia (Anatra, 1988: 9). En el siglo XVI, sin embargo, estas potencias se aliaron dentro de la Liga Santa para combatir a los turcos, exitosamente derrotados en Lepanto en 1571, pero con los cuales suscribieron dos años después un acuerdo de paz por motivos económicos. Dejado de

²⁸ Las hostilidades empezaron en junio de 1617.

lado el problema de los otomanos, Venecia tuvo que enfrentarse a los uscoques²⁹ en los mismos años en que se desarrollaba la guerra del Monferrato. Estos eran piratas que se habían establecido en Segna y que estaban atacando a las naves venecianas con repetidas incursiones a partir de 1612. Se decidió así devastar su plaza fuerte, pero se multiplicaron las hostilidades sucesivas de uno y otro bando. Mientras tanto, Villamediana, que acababa de ser nombrado gobernador de Milán, envió galeras hacia Gradisca y los venecianos decidieron retirarse. El archiduque Fernando prometió desterrar a los uscoques, pero los venecianos volvieron a asediar Gradisca en 1617, en el momento en que se debía firmar la paz entre los bandos. Sin embargo, seguía en guerra con el rey de Bohemia sin ninguna intención de publicar el armisticio. El sitio se levantó otra vez bajo la amenaza del ejército de los Habsburgo, pero este periodo de abusos hacia los venecianos se acabó en el mismo 1618, cuando Villamediana fue sustituido por el duque de Feria. La República de San Marcos podía volver a dominar tranquilamente el Adriático. Sin embargo, como ya vimos anteriormente en el apartado dedicado a Milán, la frontera occidental empezaba a dar problemas con la ocupación española de Valtelina y el doble juego de Francia y Saboya.

I.1.4 EL REINO DE NÁPOLES

La defensa del sur de Italia³⁰ fue para España un medio de “llevar lo más lejos posible de sus propias tierras la frontera de los turcos” (Galasso, 2000: 48)³¹. La conquista de Nápoles³², sin embargo, responde a tres razones en particular: la primera, contrarrestar el expansionismo francés en Italia; la segunda, reivindicar el trono que ya había pertenecido a Alfonso el Magnánimo³³; la tercera, ser “frontera desarmada”, es decir, haber pertenecido a la rama

29 Sobre este tema, ver Sarpi (1965), Caimmi (2007), Bracewell (1992), Matino (2015), Gigante (2010) y Smitran (2009).

30 Véanse Elías de Tejada Spínola (1961, 1962 y 1964), Croce (1966), Coniglio (1967), García García (1993) Galasso y Hernando (2004) y Galasso (1999-2011).

31 Fue Gabriele Pepe, al introducir el nuevo concepto-función, el que se reveló fundamental para entender la concepción más radical del anti españolismo: la idea de “provincia-frontera”, como apuntó Musi (2003: 37). Esta teoría ha visto su confirmación gracias a otra, la teoría de los bastiones de Riley. De hecho, Pepe subraya que la destrucción de la potencia española no fue llevada a cabo por los turcos, sino por Inglaterra, contra la cual España no tenía ninguna provincia de frontera (1952: 218).

32 Nápoles fue formalmente conquistada en 1442 por parte del reino de Aragón, que se transformó de esta manera en una de las mayores potencias en Italia, utilizando esta ciudad como trampolín para las intervenciones en los asuntos italianos.

33 Para profundizar sobre el reino de Alfonso el Magnánimo en Nápoles, ver Ryder (1992).

bastarda de la casa de Aragón³⁴. Sin embargo, es necesario también destacar su importancia estratégica tanto en lo geográfico como en lo político. El Reino de Nápoles estaba formado por 12 provincias, algunas de las cuales eran más extensas y ricas que los demás principados independientes de la península. Según Signorotto, era el “tanque feudal” de los Habsburgo (1995: 229).

La penetración creciente de los franceses en la península italiana a lo largo del siglo XV obligó a muchos territorios italianos a pedir ayuda a España. El incumplimiento del tratado de Barcelona de 1493 llevó a los franceses hasta Nápoles, donde Alfonso II no opuso resistencia, pero sí pidió ayuda a Fernando V, quien decidió formar una alianza con el emperador, Venecia, el Papa y el regente de Milán, con el pretexto de proteger el Estado Pontificio. En esta circunstancia, los italianos se declararon a favor de los españoles por la prepotencia de los franceses (Vaca de Osma, 2007: 56-57). Sin embargo, en 1500, con el Tratado de Granada, Luis XII fue nombrado rey de Nápoles, y Fernando V duque de Apulia y Calabria, pero este último con la intención de preparar una armada donde participaron los venecianos, que en cambio recibieron Cefalonia, recién conquistada. A finales de 1503, Gonzalo Fernández de Córdoba³⁵ ganó definitivamente la batalla contra los franceses cerca del río Garigliano, al norte de Nápoles. De la misma manera, los tercios adquirieron una ventaja estratégica en Cerignola, en la región de Apulia. En 1504, con el Tratado de Lyon, se cedió Nápoles a los Reyes Católicos, rompiendo así el cerco que se estaba creando por parte de los galos desde el Tratado de Blois. La conquista del sur de Italia era completa. Según Spagnoletti (1996: 87-91), la consolidación de este dominio se desarrolló a través de dos hechos: por un lado, muchos señores y príncipes recibieron el grandato; por otro, Carlos V, volviendo victorioso de Túnez en 1535, residió unos meses en Nápoles³⁶.

34 En el siglo XIII, Sicilia y Cerdeña formaban ya parte del reino de Aragón, conquistadas respectivamente en 1282 y 1297. En particular, con las Vísperas sicilianas, estos subrayan que se donaron voluntariamente al reino de Aragón. Por esta razón, los españoles intentaron limitar las interferencias a nivel administrativo en estas tierras.

35 Gonzalo Fernández de Córdoba y Enríquez de Aguilar (1453-1515) fue un general español, conocido también como Consalvo Ernandes di Cordova. Gran Capitán de Nápoles, llegó a ser también virrey de esta ciudad bajo el rey Fernando el Católico de 1504 a 1506, así como duque de Sessa y Terranova y caballero de la Orden de Santiago. Con él lucharon muchos soldados importantes, como Francisco Pizarro, y la generación siguiente de conquistadores le admiró mucho. Acerca de su conquista del reino de Nápoles, puede consultarse la crónica anónima de 1505, editada recientemente por Gutiérrez Pedreiro (2015), así como Ramírez (1586) y Palos Peñarroya (2010).

36 Véase Hernando (2001).

En la jerarquía de las potencias, Nápoles era segunda solo ante Castilla y tenía más valor que los Países Bajos (Galasso, 2000: 50), razón por la cual pasó a llamarse “Castilla italiana”, al tener un papel similar a las regiones ibéricas en riqueza de hombres y recursos, sobre todo bajo los reinados de Felipe III y su sucesor. Según Elías de Tejada (1961: 16), a comienzos del siglo XVI se podía considerar a Nápoles como capital de España, no sólo por tratarse de la ciudad más poblada de la monarquía con sus 300.000 habitantes, sino también por sus variadas relaciones exteriores: “franceses vencidos, venecianos ahuyentados, florentinos amigos o sujetos, turcos alejados”. Aunque lejos geográficamente de los campos de batalla del Norte, Nápoles enviaba soldados, armas, caballos y dinero, pero, al mismo tiempo, se desgarnecían las defensas contra turcos. Acabada la relevancia estratégica, tenían que abastecer recursos financieros y humanos. Los últimos años del siglo XVI y los primeros del XVII fueron relativamente tranquilos para este reino, pero ya germinaban las insurrecciones de mediados del XVII. Bajo el reinado de Felipe III, se planteó una doble política: de un lado, robustecer la personalidad del Reino; del otro, lanzarlo a la lid antieuropea. En esto jugaron un papel decisivo los distintos virreyes que se sucedieron a lo largo de estas décadas. Después de las guerras de Leopoldo contra turcos y franceses, los comisarios imperiales volvieron al reino simplemente para recaudar las contribuciones económicas de príncipes y feudatarios, y en este hecho se encuentra el origen de las revueltas. Ya se había quebrado la imagen del rey de España como soberano natural con capacidad representativa del gobierno y de la justicia, así como para el mantenimiento de pactos y compromisos tácitos de interés con los grupos dominantes.

El duque de Osuna, virrey de Nápoles después de haber sido virrey de Sicilia, en una carta al duque de Lerma, ya había entendido que el declive de España iba a depender en gran parte de sus posesiones en Italia: “Y hoy resuélvase V. M. que la Monarquía de España es Italia, pues por Sicilia, Nápoles y Milán es Monarca; y en comenzando a desmoronarse un poco, acaba de caerse con grandísima prisa” (Beladiez, 1996: 132).

I.1.5 EL GRANDUCADO DE TOSCANA Y EL ESTADO DE LOS PRESIDIOS

Entre 1528 y 1530, la monarquía española llevó a cabo una reorganización de las posesiones italianas, con el fin de garantizar la seguridad de las vitales comunicaciones marítimas entre Nápoles y España a lo largo de la costa toscana³⁷. En este contexto se celebró, en 1539, la boda entre Cosme de Medicis³⁸ y Leonor de Toledo³⁹. Gracias a esta unión, el banco de los Medici empezó a prestar dinero a la dinastía aragonesa. Con la abdicación de Cosme en 1564, pasó el poder al hijo Francisco, prototipo de la hispanización de la aristocracia, por su educación, por la gestión de la corte y por su actitud política. Llegaría a ser uno de los apoyos más sólidos de Felipe II.

Sin embargo, como advierte Cano de Gardoqui, a comienzos del siglo XVII Florencia

se había apartado últimamente de la tradicional política amistosa de sus duques hacia la monarquía española, bajo la nueva dirección emprendida por el gran duque Fernando, en pro de una actitud más independiente y de menor supeditación [...] Fernando de Médicis ayudó secretamente a Enrique de Borbón con elevadas sumas y contribuyó a su reconciliación con la Santa Sede (Cano de Guardoqui, 1963: 529-530).

Además, el mismo investigador considera que la política florentina

pecó de imprudente, porque era absolutamente prematuro pensar en la disolución repentina del dominio español en Italia merced a la ayuda de la monarquía francesa, que aún no había estabilizado su propia situación interna tan siquiera (Cano de Guardoqui, 1963: 545).

En este programa, Florencia se alió con Venecia, aunque no supo mantener la misma línea diplomática, y Clemente VIII afirmó sus pretensiones sobre las provincias toscanas, dados sus orígenes. Con el Tratado de Lyon de 1601, Francia abandonó momentáneamente Italia, y el gran duque tuvo que modificar su estrategia, acercándose más a España y valiéndose de sus

37 Sobre las relaciones entre España y el Granducado de Toscana, ver Diaz (1986), Donati (2002), Fasano y Volpini (2008) y Prunai (1967).

38 Cosme I de Medicis (1519-1574) fue el último duque de Florencia y el primer granduque de Toscana. Hijo de Giovanni delle Bande Nere y de Maria Salvati, llevó al poder la rama así dicha de los Popolani. Entre sus realizaciones hay que recordar la ampliación del granducado con la conquista de Siena, la creación del Palacio de Uffizi y de la marina florentina que ayudó en la victoria de Lepanto, la promoción de la Universidad de Pisa, la creación de los Jardines botánicos de Pisa y Florencia, así como el apoyo a numerosos artistas como Vasari y Cellini.

39 Leonor de Toledo (1522-1562) era la hija de don Pedro Álvarez de Toledo y Zúñiga, virrey de Nápoles. Fue gracias a ella que Cosme compró Palazzo Pitti y los terrenos cercanos, donde hizo construir los Jardines de Boboli. Por su amor al arte fue mecenas de Bronzino y Pontormo.

gestiones directas con el duque de Lerma y Pedro Franqueza (Cano de Guardoqui, 1963: 553). Un enclave económicamente importante en este territorio fue Livorno, que, a partir de 1593, fue declarado puerto libre, con lo cual se transformó en el puerto italiano preferido por los comerciantes del Norte y su centro distribuidor del grano. En este momento y por estas razones comenzaron los problemas de Venecia y el reclutamiento de tripulaciones entre los extranjeros (Elliott, 1976: 196). Al mismo tiempo, la Serenísima y el Granducado se aliaron con Roma pidiendo la protección de Enrique IV como salvador de la dominación española. De hecho, en 1597, cuando Alfonso II d'Este, duque de Ferrara, murió sin dejar herederos, el papa pidió la ayuda al rey francés para recuperar su feudo.

Siempre en la zona de Toscana se encontraba otro estado clave para el control de la Italia central, es decir, los Presidios. Como sugiere el nombre, y como lo ha descrito Minguito (2017: 26), se trataba de

pequeños puntos costeros del territorio comprendido dentro de la hegemonía de la República de Siena, a finales del siglo XVI, como consecuencia de la presión ejercida por la Monarquía Hispánica en dicho territorio. Junto a esta zona se encontraba, además, un pequeño espacio de dominio tradicional de la República de Pisa, constituido como territorio independiente durante el siglo XIV, y conocido como la Signoria degli Appiano di Piombino. Este territorio defendía su autonomía gracias al apoyo español, con lo que pasaba a estar bajo la misma órbita de influencia que los referidos Presidios.

Después de varias amenazas por parte de Francia, Felipe II creó en 1557 el Estado de los Presidios⁴⁰, cuyo territorio Cosme I de Medicis se vio obligado a ceder después de firmar un tratado con el monarca español. A partir de ese momento, el Estado de los Presidios quedó bajo el dominio español hasta finales del siglo XVIII, “con una función primordial y casi única de sede de guarnición. Este carácter militar justificó la atención especial que se ofreció a las reformas emprendidas en cada uno de los presidios toscanos a lo largo de la Edad Moderna” (Minguito, 2017: 26). Los Presidios tenían una doble función: de un lado, facilitaban la navegación; del otro, aseguraban un influjo indirecto también fuera del territorio y de la supremacía geoestratégica.

40 En particular, constituían parte de este Estado la isla de Elba, Piombino, Orbetello, Porto Ercole, Porto San Stefano y Talamone.

I.1.6 EL ESTADO PONTIFICIO

El Estado Pontificio, como representante y defensor de la religión católica en la tierra, tejió alianzas entre España y Francia de manera intermitente, según el contexto histórico y político del momento. En general, la comunidad española en la Ciudad Eterna fue la más relevante entre las naciones extranjeras allí presentes. A partir del siglo XV, y a través de patrocinio y de la dominación militar, la presencia hispánica en Roma pudo afirmarse con el apoyo de la monarquía aragonesa en Nápoles y la familia Borja. A pesar de seguir siendo una monarquía formalmente autónoma, el Estado Pontificio se convirtió a lo largo del tiempo en una pieza vital dentro del imperio español, adquiriendo un papel central dentro de la diplomacia española, dentro y fuera de Italia. Según Dandeleit (2001: 9), aquí se pudo ver en acción el así llamado imperialismo informal, es decir, que el imperio estableció su autoridad de manera indirecta a través del control y de las colaboraciones de los diferentes grupos que se encontraban en la ciudad.

Se podría afirmar que la alianza entre Roma y España empezó en 1481 con la batalla de Otranto, cuando los reinos de Aragón y Castilla se aliaron con el Papa contra la amenaza turca. Al año siguiente, el rey Fernando medió en un tratado de paz entre Nápoles y el Vicario de Cristo. En el tratado de Barcelona de 1493 se acordó que los hijos del Papa adquirirían títulos españoles a la vez que se apoyaba a Nápoles y España contra los franceses. De aquí en adelante, las estrategias romana y napolitana tendrían conexiones a lo largo del periodo llamado de “preponderancia española”. Dos años después, la Liga Santa logró vencer a Carlos VIII, demostrando así que los Reyes Católicos desempeñaban un papel importante en los asuntos italianos. Por consecuencia, los españoles lograban ganar un punto de apoyo militar en Nápoles, intensificando además su reclamación como protector del Papado. De hecho, se trataba de la primera experiencia militar de la Liga Santa en la que España y Roma luchaban una al lado de la otra. Finalmente, en 1505 Luis XII, después de haber sufrido otra derrota, decidió renunciar a su reivindicación de Nápoles, con lo cual empezaba así oficialmente la dominación española en el Sur de Italia. Poco después, en 1510, el papa adquirió formalmente la investidura del feudo de Nápoles.

Con Fernando de Aragón, estaba claro que la influencia y el poder político hispánico en Italia iban asociados al patrocinio económico. Por esta razón, del Rey Católico decidió financiar

la reconstrucción de la iglesia franciscana y el convento de San Pietro in Montorio. En 1508, a pesar de que la Liga de Cambray recibió el apoyo papal, éste se movió contra el rey de Francia junto al duque de Milán. Luis XII decidió reunir contra él el conciliábulo de Pisa y amenazó con un cisma, forzando Fernando a romper con Francia en favor del Papa. Más tarde, Paulo IV pactó para expulsar a los españoles de Italia con un tratado secreto con los franceses. Los hispanos decidieron así atacar Roma y Nápoles, obligando a los galos a retirarse del territorio, operación que permitió a Felipe II distraerlos para atacar París con Inglaterra, hazaña que no tuvo éxito alguno. A lo largo del siglo XVI, la proyección de los reinos españoles en la península italiana llevaba consigo una plataforma de expediciones militares hasta la llanura padana con la complicidad del mismo papado⁴¹. Bajo el reinado de Felipe II, con Pio V antes y Gregorio XIII (1582-1585) después, que había ya ejercido de nuncio en España, los territorios de la Santa Sede gozaron de su protección militar. No por casualidad el rey fue considerado el más leal hijo de la cristiandad y el hijo obediente de la Sede Apostólica. De esta manera, el absolutismo papal y el español se complementaban y mantenían una relación de interdependencia. La alianza se debilitó con la decisión de Clemente VIII de absolver a Enrique de Navarra, que luego llegó a ser Enrique IV. La situación cambió radicalmente por dos razones fundamentales: de un lado, Francia volvió a entrar en el escenario romano con prepotencia; y del otro, Felipe II falleció poco después. Gracias al rey francés, el Estado Pontificio logró anexionar el último ducado al que pretendía, es decir, el feudo de Ferrara. En 1599, el papa decretó que cada nuevo rey de España tenía que rendir homenaje y fidelidad al Papa formalmente. De forma sucesiva, uno de los mejores embajadores en Roma, el duque de Sessa, tuvo que dejar su plaza, debilitando todavía más la supremacía española en la Ciudad Eterna.

Pero el ápice de la alineación proespañola fue bajo el papado de Gregorio XV (1621-1623), que presionó para romper la tregua de España con los calvinistas holandeses y que intervino en la crisis de Valtelina con la intención de anexionarla al Estado Pontificio. Además, como subrayó Dandele (2007: 181-195), gracias a las contribuciones españolas se pudo empezar y completar la construcción de la Basílica de San Pedro. Finalmente, con Urbano VIII, que se declaró de manera firme a favor de Francia, llegó a su fin el periodo de la preponderancia española en Roma.

41 Remito a García Cueto (2006).

Finalmente, se habían formado dos enfrentamientos europeos: de un lado, los Habsburgo con bases a Madrid, Bruselas, Viena y Milán y apoyados por el papa, Baviera, Polonia y el resto de los estados católicos; del otro, el resto de las naciones hostiles a esta familia real y respuesta a la defensa armada del catolicismo, entre los cuales entraban Inglaterra, las Provincias Unidas, Saboya y Venecia, ayudadas por Francia y Suecia. Todo esto se manifestó en cuatro focos de tensiones: los Países Bajos, el Imperio en que los protestantes vieron una política de reconquista católica, la Europa del Norte con el enfrentamiento entre la Suecia protestante y la Polonia católica, y, por último, las fronteras francesas hostiles a los ducados independientes de la Italia septentrional.

I.1.7 EL REINO DE CERDEÑA

Poco se habla del reino de Cerdeña, a pesar de mantener las más largas relaciones políticas y culturales con España⁴². De hecho, en 1297, como ya se ha adelantado, pasó a ser parte del reino de Aragón gracias a la concesión del papa Bonifacio VIII, que la otorgó a los aragoneses como feudo. Su intención era la remoción de esta isla de la influencia de las familias que gobernaban en Liguria y Toscana. En 1326, los aragoneses arrebataron a los pisanos la ciudad de Cagliari. A partir de entonces, la ciudad consolidó su papel como capital y ciudad más importante de Cerdeña, llegando incluso a ser residencia de los virreyes⁴³ y de los principales representantes de la aristocracia sarda. Este hecho explica que en ese lugar y en Sassari se abrieran numerosas imprentas que publicaron sobre todo libros en castellano en el siglo XVII. Sin embargo, a partir del siglo siguiente, con la anexión al reino de los Saboya mediante el Tratado de Londres de 1718, se empezó un programa de reinversión histórica de la herencia española en este territorio.

42 Para profundizar sobre las relaciones entre España y el reino de Cerdeña, ver Zurita (1980), Asproni (1981), Fara (1992), Maninchedda (2000) y Armangué i Herrero (2001).

43 “El virrey era elegido por un periodo de tres años, y si en el siglo XVI pertenecía a la nobleza catalana, a lo largo del XVII se afianzó la costumbre de nombrar también para el Reino de Cerdeña a representantes de la aristocracia castellana, considerando el virreinato sardo entre las sedes de partida de la carrera político-diplomática habitual. Cagliari, de hecho, era la capital de un reino estratégicamente situado en el centro del Mediterráneo occidental, aunque caracterizado por su extrema pobreza y las epidemias de malaria que sufría de forma cíclica. Ser nombrado virrey de Cerdeña servía de trampolín hacia cargos de mayor prestigio, como lo eran la embajada en la Santa Sede, el gobierno de los Países Bajos, el virreinato de Sicilia y, sobre todo, el de Nápoles” (Caredda, 2017: 30).

I.2. LA ESTANCIA DE QUEVEDO EN ITALIA

I.2.1 QUEVEDO EN SICILIA (1613-1616)

Como sugiere Jauralde Pou (1999: 300), “Italia era un motivo más de la política exterior española”. Además, no podemos olvidar el prestigio artístico y cultural de que gozaban en aquel momento los virreinos italianos, en particular Nápoles, Sicilia y Milán, que seguían ejerciendo mucha influencia en toda Europa, pero en particular en los españoles, dado el contacto directo entre la península italiana y la península ibérica.

En aquel tiempo, el virrey de Sicilia era don Pedro Téllez Girón, Duque de Osuna⁴⁴, poco mayor que Quevedo. Ya su abuelo había sido virrey en Italia, en Nápoles, donde se educó según el tiempo y aprendiendo el italiano. Fue nombrado para dicho cargo en 1610, después de haber expuesto ante el Consejo de Italia un informe donde mostró su perfecto conocimiento de la situación italiana y propuso mejorarla por medio de una “política española de expansión y de fortalecimiento militar en el mar” (Juárez, 1990: 12). Además, buen conocedor de la literatura, llamó a Quevedo a su corte, probablemente para emular las actividades del Conde de Lemos en Nápoles, como sugiere Jauralde Pou. El autor madrileño llegó a Palermo en el verano de 1613 y se quedó allí hasta agosto de 1615. Durante este período tuvo la posibilidad de conocer directamente el ambiente cultural de la isla, sobre todo frecuentando las academias que se iban formando⁴⁵. La producción lírica era floreciente, siguiendo las corrientes del marinismo y el secentismo⁴⁶; aunque Encarnación Juárez sugiere que ante la vivacidad de aquella isla “contrasta la ausencia de una corte española de literatos o de notables influjos de la literatura

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

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

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

española” (Juárez, 1990: 26), no hay que olvidar la notable influencia del teatro español en aquel período. De todas formas, falta un estudio que analice en profundidad la influencia de Quevedo sobre los poetas de aquel lugar. Gracias a Paolo Tarsia sabemos que Quevedo se relacionó con tres ilustres sicilianos: Giannettino Doria⁴⁷, importante magnate y mecenas que protegió también a Marino, gran inspirador de nuestro autor, que fue también arzobispo de Palermo y que gobernó en ausencia de los virreyes; Mariano Valguarnera⁴⁸, hombre erudito, políglota, historiador y arqueólogo, amigo íntimo del futuro papa Urbano VIII; y don Martín Lafarina Madrigal⁴⁹, capellán de honor de Su Majestad, que fue caballero siciliano a quien conoció en Madrid más tarde. Además, nació una amistad entre Quevedo y Antonio Amico⁵⁰, otro importante historiador, que fundó la nueva historiografía siciliana, concebida como investigación científica basada sobre documentos precisos, junto a Rocco Pirri⁵¹, al que también conoció. Se recuerdan estos nombres entre muchos otros, como por ejemplo Hércules

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

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

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

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

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

Branchiforte⁵², duque de San Juan; o Pietro Corsetto⁵³, que abrió la Accademia de los Riaccesi y Ortensio Scammacca⁵⁴, el máximo escritor dramático del momento en Sicilia.

La función del autor madrileño en esta primera estancia italiana no fue oficial ni tuvo ningún encargo específico, o, por lo menos, así parece⁵⁵. Mérimée sugiere que

Quevedo avait son rôle tout tracé: il devint une sorte de ministre des Lettres, qui groupa autour de lui les écrivains de bonne volonté et le Muses besogneuses, leur donna le ton, régla leur inspiration et distribua les libéralités et les encouragements du maître (1886: 37)

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

Acabado el trienio como virrey, don Pedro Téllez Girón pidió licencia para volver a Madrid, pero en realidad aspiraba al Reino de Nápoles, y, para esta gestión, pidió ayuda a Quevedo, quien en 1615 fue elegido embajador oficial del Parlamento de Sicilia, prueba del interés y la confianza que despertó entre los sicilianos. Como sugiere Jauralde Pou (1999: 324), el autor se halló “en el mejor momento de su carrera política: goza de gran autoridad y reputación la figura del Duque de Osuna”, de modo que se dio cuenta de que tenía la posibilidad de “subir por la escala social de la nobleza, para intentar acercarse a la clase privilegiada, con la que ya se codeaba” (Jauralde, 1999: 324). Así, solicitó una pensión, que le fue otorgada por el rey, y, dada su influencia, empezó a gestionar la hacienda y los pleitos en La Torre, además de “actuar también como agente de otros señores italianos en transacciones económicas” (Jauralde, 1999: 327) en sus visitas a Madrid y de apoyar con su influencia las aspiraciones del Duque. De todas formas, aunque estas tareas absorbieron su atención, su creación poética siguió

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

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

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

55 Para profundizar, ver Cappelli (2017).

activa: habría leído por primera vez las *Soledades* y el *Polifemo* de su archienemigo Góngora, y habría compuesto gran parte de los poemas en que la amada recibe el nombre de Aminta, sustituido por Floris después del viaje a Madrid.

Los esfuerzos de Quevedo se vieron premiados en abril de 1616, cuando el Duque de Osuna fue nombrado virrey de Nápoles⁵⁶. En septiembre del mismo año, el autor madrileño llegó a dicha ciudad.

I.2.2 QUEVEDO EN NÁPOLES (1616-1618)

A diferencia de lo sucedido durante su estancia en Palermo, Quevedo desempeñó en Nápoles un puesto muy importante como consejero y amigo íntimo de Osuna, el cual no quiso dar continuidad a su política siciliana, sino arriesgarse más, dada su mayor visibilidad e importancia en cuanto virrey de Nápoles, enfrentándose a los mayores rivales españoles en Italia: Venecia, el Duque de Saboya y Francia (Jauralde, 1999: 335). Mérimée reflexiona sobre el hecho de que “si les gouverneurs, ainsi que Quevedo, l’assure lui-même. Avaient pur habitude de pressurer leurs sujets afin de pouvoir satisfaire leurs appétits, leurs secrétaires, de leur côté, n’avaient qu’à se conformer aux traditions pour faire rapidement une grande fortune” (Mérimée, 1886: 42). En efecto, ya Boccalini advertía que los virreyes eran rapaces, pero también los secretarios robaban, teoría que —como ya quedó dicho antes— Quevedo apoya en *Grandes Anales*⁵⁷, donde afirma lo siguiente:

los gobernadores y virreyes iban a las provincias a traer y no a gobernar, y los reinos servían a una codicia duplicada, pues el despojo había de ser bastante a tener y dar. Por este camino vinieron los reinos de su majestad a enflaquecerse, a debilitarse (poco digo), a tener una vida dudosa y un ser poco menos miserable que la muerte. El real patrimonio andaba peregrinando de casa en casa, fugitivo de la corona y encubierto de diferentes esponjas (p. 104).

El ambiente cultural era más refinado que el de Sicilia y España y, según afirma Encarnación Juárez, “los napolitanos se habían sentido durante el período del virreinato totalmente integrados en la empresa española y orgullosos de formar parte de la mayor potencia europea” (Juárez, 1990: 49). En aquel momento, Nápoles era uno de los mayores centros de

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

57 Sigo la edición de Roncero (2005).

poder político, cultural y económico de la península italiana, como reflejan importantes obras literarias cuales son el *Viaje del Parnaso* de Cervantes y el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, además de ser tema frecuente en el teatro español de comienzos del siglo XVII. Aquí también florecieron las academias literarias, cuya tradición se remonta ya a mediados del siglo XV. Después de una pausa por sospechas de sediciones políticas, don Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos y predecesor del Duque de Osuna, creó la Academia “*degli Oziosi*”⁵⁸, en cuyas reuniones participó también Quevedo. Aunque la actividad cultural de Nápoles era notoria, el autor madrileño prefirió centrarse en su papel de hombre público antes que en el de escritor. De todas formas, no tenemos que olvidar que aquí tampoco poseía cargo o nombramiento oficial, a pesar de formar parte del entorno de Osuna. Como señala Jauralde Pou (1999: 342-343), muchas veces el mismo Duque señaló a sus corresponsales:

«sabrà todo» por don Francisco de Quevedo, «que está bien enterado», «que le contará cuanto se ofrezca», «materia es de importancia, y de que va bien informado don Francisco de Quevedo, para dar cuenta de todo a vuestra Majestad».

La confianza del Duque en Quevedo queda reflejada en dos delicadas misiones que le encomendó en 1617: un viaje a Roma para una entrevista con el Papa, como emisario directo del virrey de Nápoles; y otro, a Madrid, para llevar la contribución del Parlamento napolitano y tratar con Felipe III aspectos de la política italiana. Además, tenía el encargo de organizar la boda del primogénito de Duque de Osuna con la nieta del Duque de Lerma. Fernández-Guerra (I, 1897: LI) subraya que la consideración de Téllez de Girón hacia el escritor era tan grande que “libró orden [...] para que todos los gobernadores, síndicos, electos y oficiales del reino por donde había de pasar Quevedo, le tratasen como al proprio virrey”.

Mientras tanto, el mismo Duque se enfrentó a la Serenísima República de Venecia y el Duque de Saboya, además de liberar la Valtelina⁵⁹, que en aquel tiempo era territorio de tránsito y comunicación entre tropas españolas e imperiales. Así, se planeó una guerra naval y empezó también una campaña de propaganda contra Venecia, sobre todo por medio de obras satíricas, una de las cuales estaba dirigida contra el mismo Quevedo. Todo empezó con una publicación anónima atribuida a nuestro autor que apareció en España: *La República de Venecia llega al*

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

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

Parnaso y refiere a Apolo el estado en que se halla, y él le manda llevar al hospital de los príncipes y Repúblicas que se dan por fallidas, donde contestaba a la propaganda saboyana. Giacomo Castellani, bajo seudónimo de Valerio Fulvio Savoiano, publicó *Castigo esemplare de calunniatori* en 1618, que apareció anónimo en España⁶⁰. En este libelo la parodia se centra en “*donna Francesca di Quevedo*”, insultada y degradada. Además, empezó a circular entre los corresponsales italianos la opinión de la que el autor madrileño tenía poderes mágicos, llamándole “*mago, nigromático, sacerdote...*”⁶¹. En efecto, su interés por la astrología, las matemáticas, la fisonomía y la alquimia aumentó cuando llegó a Nápoles, frecuentando a figuras como Campanella o Della Porte; en particular, Quevedo se propuso como intercesor del primero. Campanella fue un fraile dominico nacido en Calabria en 1568 que vivió muchos años en Nápoles, donde escribió obras apoyando a Giordano Bruno en sus teorías sobre la infinitud del universo, y a Copérnico sobre el movimiento de la Tierra alrededor del Sol. Por eso Campanella fue acusado de sodomía y herejía, y confinado en su tierra natural. Más tarde fue detenido por haber tomado parte en la revuelta antiespañola calabresa. Así empezaron dos procesos: uno laico, por la conjura; y otro eclesiástico, por hereje. Aunque intentó pasar por loco, fue condenado a cadena perpetua en 1599. Quevedo lo conoció personalmente e intentó dulcificar su cautividad. El nombre del fraile aparece entre los socios de la Academia de los Ociosos y muchos literatos del momento fueron grandes amigos suyos, como por ejemplo Giovan Battista Manso⁶², amigo ya de Tasso y Marino.

Mientras Quevedo todavía se encontraba en Madrid para arreglar la boda entre el primogénito de Duque de Osuna y la nieta del Duque de Lerma, el 29 de diciembre de 1617, el rey le concedió el hábito de Santiago, que le otorgaba un gran prestigio social. En el mismo período llegaron de noticias que los venecianos estaban construyendo galeones en otros lugares,

60 Véanse Marañón (1946) y Cappelli (2001a, 2003b, 2011).

61 Este interés de Quevedo ha sido investigado con profundidad por Alessandro Martinengo en obras como “Quevedo en Italia: ¿nigromante u oculto consejero de príncipes?” en *Sobre Quevedo y su época* (2007) y *La astrología en la obra de Quevedo* (1983).

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

como Holanda e Inglaterra. Aunque el Papa habría preferido la retirada de la flota napolitana del Adriático, el Duque pidió ayuda al Archiduque Alberto⁶³ y al monarca inglés Jacobo I. El rey no apoyó la política de Osuna, y éste se vio obligado a respetar sus órdenes, aunque seguían llegando noticias de que los venecianos tenían más galeones para atacar. En este momento se llevó a cabo la muy conocida “conjura de Venecia”⁶⁴. El 18 de mayo de 1618, unos días antes de la celebración de la Ascensión⁶⁵, aparecieron dos franceses ahorcados en la Plaza de San Marcos. Unos días después, llegó a las orillas venecianas el cuerpo de otro francés al servicio de la flota de Venecia, atado y con piedras para darle peso. El día 23 se encontró a otro francés ahorcado en la Plaza principal, esta vez con signos de torturas. Enseguida se pensó que todo eso había acaecido por haber desvelado una conjuración contra Venecia; en consecuencia, el Marqués de Bedmar⁶⁶, el Duque de Osuna y Francisco de Quevedo fueron declarados conspiradores (Crosby, 1955: 259). De todas formas, la participación de nuestro autor en esta supuesta traición ha sido desmentida por muchos investigadores, sobre todo por James Crosby. Según Tarsia, recogiendo quizás una información legendaria, “Quevedo había estado en Venecia junto a dos espías que luego fueron ajusticiados, pero había conseguido escapar en el último momento disfrazado de mendigo” (Jauralde, 1999: 379). Crosby comprueba que en realidad el autor madrileño se encontraba en Madrid desde junio del año anterior y que no llegó a Italia antes de mayo de 1618. Además, las dos supuestas espías francesas eran Jacques Pierre⁶⁷, un aventurero que colaboraba con la flota veneciana, y Langlade, un experto en

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

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

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

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

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

explosivos. En realidad, los dos fueron ejecutados a finales de mayo o comienzos de junio. El nombre de Quevedo nunca apareció en los documentos que se refieren a la conjuración (Crosby, 1955: 266). Para desmentir cualquiera duda, Crosby cita un documento del 31 de mayo de 1618, donde Quevedo, frente al notario público Antonio de Lacalle, ejerce su poder de abogado a favor del Licenciado Quintanar (Crosby, 1955: 268). Además, tenemos una carta que escribió a Osuna desde Madrid el 27 de marzo; dado que en aquellos días los correos se encontraban ralentizados, el Duque no pudo recibirlas hasta muy avanzado abril, y su respuesta llegó en junio. El 26 del mismo mes leyó también un informe frente al Consejo de Estado. De todas formas, para haber podido tomar parte en la conjuración, el autor madrileño habría tenido que encontrarse en Nápoles a comienzos de mayo o por lo menos en Venecia antes del 18 de mayo (Crosby, 1955: 269). Para concluir, no hay pruebas de que Quevedo hubiese ido a Italia en la primavera de 1618, y existen indicios concretos de que estuvo en Madrid hasta comenzado el verano. Gracias al hallazgo de unas cartas de Paolo Sarpi en el Archivo de Estado de Venecia, André Mansau avanza la hipótesis de que “Venecia realizó una operación de contraespionaje al acusar a Osuna, Quevedo, Bedmar y Toledo de la Conjuración” (1998: 725).

De todas formas, aunque hoy en día sabemos que Quevedo era inocente, la “conjura de Venecia” le creó muchos problemas⁶⁸. Empezó el malestar del pueblo en Nápoles y Quevedo siguió actuando como mensajero del Duque, aunque en misiones menos importantes. Los años 1618 y 1619 se consideran oscuros en la biografía de nuestro autor. Se sabe que volvió de Italia a Lisboa, pasando por Génova y Roma, y llegó a España el 28 de junio de 1619, pero se desconoce si pasó antes por Roma o Génova (Jauralde, 1999: 391). Pablo Jauralde encontró una carta autógrafa e inédita de Quevedo en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, fechada el 7 de enero de 1619 en Nápoles, donde “trata de que ha de enviar dinero el duque de Osuna” de parte de la infanta Marguerita (Jauralde, 2010: 39). El hallazgo de este documento permite

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

añadir un elemento más a la biografía del autor y arrojar alguna luz adicional sobre períodos oscuros de su vida.

En 1620 el Duque intentó responder a todas las acusaciones de su política anti-veneciana y tomó medidas casi revolucionarias en Nápoles, después de haber solicitado licencia para volver a Madrid. El 4 de junio el Cardenal Borja entró a escondidas y tomó posesión del virreinato con el apoyo de la nobleza. El 14 de junio el Duque salió hacia la capital del imperio, donde le esperaban gravísimas acusaciones (Jauralde, 1999: 393). El mismo Quevedo se vio envuelto en las intrigas causadas por la caída de Osuna y fue encarcelado en febrero de 1621. El 7 de abril fue arrestado don Pedro Téllez de Girón, y el autor madrileño fue convocado como testigo al juicio, aunque luego fue absuelto y liberado. En cambio, el Duque fue destituido y murió en prisión el 24 de septiembre de 1624, tras haberse negado a defenderse obstinadamente (Juárez, 1990: 76). Mérimée concluye que, en cierta medida, Quevedo intentó que lo olvidaran y utilizó su tiempo para reflexionar sobre la política activa, en la cual el autor nunca jamás volvió a tener un rol de relevancia (Mérimée, 1886: 64).

I.3. LA POLÍTICA ITALIANA EN LA OBRA DE QUEVEDO

Este capítulo está dedicado a describir las relaciones de España con los principales estados italianos, así como su incidencia en la política en Europa, de la cual Italia constituía un aspecto esencial. Además, se intentará analizar cómo el mismo Quevedo se enfrentó a la cuestión italiana y cómo la plasmó en obras como el comentario a la *Carta del rey don Fernando el Católico*, *Mundo caduco*, *Grandes anales de quince días*, *Lince de Italia u zahorí español*, *La hora de todos* y *La fortuna con seso* y una parte de *Sueño de la muerte*⁶⁹.

I.3.1 LA SERENÍSIMA REPÚBLICA DE VENECIA

Las relaciones con la República de San Marcos se agravaron cuando estalló la guerra de los uscoques, que Quevedo refleja en dos obras, *Mundo caduco* y *Lince de Italia*, junto con otros problemas relativos a la relación política entre España y la Serenísima. La primera obra mencionada, cuyo título completo es *Mundo caduco y desvaríos de la edad en los años de 1613 hasta 1620*, se puede situar entre 1620-21 y 1622-23⁷⁰. Recuerda a la historiografía clásica y humanística, sobre todo a Salustio y Livio, por la división en partes, por el desarrollo rápido de los acontecimientos y por la prevalencia de las guerras, como subraya Alfonso Rey (2005: XLIV). La obra consta de cuatro apartados: Venecia y los uscoques, Bohemia, Don Gonzalo de Córdoba y Valtelina. Aquí centraremos la atención en la primera. Quevedo empieza la narración introduciendo al lector directamente en la contienda italiana, a través de las razones y el

69 Este capítulo nace de las reflexiones recogidas en Ceribelli (2013 y 2014).

70 En efecto, en el final del comentario a la *Carta del rey don Fernando el Católico*, que se remonta a finales de 1620 o comienzos de 1621, Quevedo afirma que está componiendo este texto, mientras que los últimos acontecimientos añadidos referidos a Gonzalo de Córdoba, a la sentencia de Uceda Salazar y Velázquez y a su absolución del rey hacen pensar que se acabó a finales de 1622 o comienzos de 1623. La sentencia de Uceda, Salazar y Velázquez es del 22 de noviembre de 1622, y la absolución del rey es del 19 de diciembre del mismo año. Quevedo habla de este asunto al final del apartado sobre Don Gonzalo de Córdoba: “En tanto que estas cosas en este estado prevenían por los enemigos venganza, en España la Junta hizo sus cargos y dio traslado al duque de Uceda, Juan de Salazar y don Andrés de Velázquez; y después de hechas sus defensas y votada la sentencia, fueron condenados, y más rigurosamente Uceda, en costas y restitución y destierro disimulado. Apelaron todos, y la piedad de su majestad los absolvió por merced de los cargos que el tribunal no pudo” (2005: 175).

desarrollo de la Guerra de los uscoques. Bajo este nombre se reunieron una serie de conflictos políticos y bélicos que tuvieron lugar entre 1615 y 1617, y en los que se enfrentaron la Serenísima República de Venecia y los uscoques, es decir, cristianos fugitivos de Bosnia y Dalmacia que encontraron amparo en Segna⁷¹ después de varios ataques de los turcos. En realidad, la cuestión de los uscoques fue aprovechada por Austria y Venecia para enfrentarse por el dominio del Adriático; la última declaró la guerra a España en el Friuli. Como ya se sabe, la actitud española contra los venecianos era bastante compleja, y eso se aprecia en la explicación de Quevedo sobre el panorama inicial de esta contienda, al comienzo de *Mundo caduco*⁷²:

habiendo los venecianos tomado por pretexto de su intención la enemistad que tienen con los uscoques, no por ofensas que de ellos hayan recibido, antes porque les quisieron en ningún tiempo consentir sus demasías ni sufrir sus robos, movieron guerra al Imperio en el Friuli, sin poder disimular que su designio era usurpar al archiduque Ferdinando, ahora emperador, los puertos que tiene por aquel lado en el mar Adriático, para quedar con más soberano dominio en la tiranía de aquel golfo que, a hurto, han querido establecer como la invención de la libertad (p. 131).

Así que, según Quevedo, como siempre, la República se movió contra este pueblo porque “tiene por injuria la justicia y la razón” (p. 132), y a causa de su “soberbia y ambición” (p. 135). En efecto, profiere graves acusaciones contra los venecianos:

no son hombres sino mercaderes [...] Débese hacer caso de sus chismes, no de sus armadas, porque apenas son hombres. Gente nacida al logro, destinada al robo; viene en paz con meter a guerra a todos [...] República ramera que toda la vida está ganando con su cuerpo para valientes que la defiendan (p. 137).

En esta obra se concede la palabra a los protagonistas por medio de dos discursos de los uscoques al archiduque Fernando. En la segunda versión de uno de estos discursos, el autor explica las razones de este comportamiento por parte de la Serenísima y, “en forma de dura diatriba contra Venecia [...] Quevedo hace alarde de sus conocimientos de historia veneciana citando a una floresta de autores” (Budor, 1995: 334). En efecto, unas partes de este discurso son referencias más o menos directas a otras obras. Por ejemplo, traduce casi literalmente del anónimo *Squittinio della liberta veneta nel quale si adducono anche le ragioni dell’Impero*

71 Ciudad de Croacia entre Fiume y Zara.

72 Sigo la edición de Javier Biurrun Lizarazu (2000).

*Romano sopra la città e Signoria di Venetia*⁷³, publicada en 1612 por Giovanni Benincasa en Mirandola y traducida al castellano por Antonio de Herrera⁷⁴. Luego, cita a Pedro Justiniano⁷⁵, Juan Bessarion⁷⁶, Flavio Biondo⁷⁷, Marco Sabélico⁷⁸, Bernardino Scardeone⁷⁹, Julio Faroldo⁸⁰, Francesco Sansovino⁸¹, Bernardo Giustiniani⁸², Pierre Pithou⁸³, Carlo Sigonio⁸⁴ y Johannes van Meurs⁸⁵. Se trata de humanistas, arqueólogos, impresores, editores y secretarios que escribieron sobre Venecia y su supuesto derecho de dominación sobre el Adriático y su antigua independencia. Estas citas denotan ya un cierto enfoque intelectual de Quevedo en aquel momento, porque intenta dar también razones históricas a cuanto afirma, apoyándose en nombres conocidos en su época, intentando demostrar que su pensamiento tiene fundamentos reales y no se trata de una simple toma de posición personal.

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

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

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

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

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

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

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

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

81 Francesco Sansovino (1521-1586) fue un literato italiano, polígrafo y traductor. Hijo de Jacopo Sansovino, arquitecto y escultor para la Serenísima, compuso obras de temas variados, pero se le conoce sobre todo por *Venetia, città nobilissima et singolare, descritta in XIII libri*, conocida como *Venetia descritta*. Se trata de una especie de enciclopedia sobre la ciudad véneta donde describía lugares, monumentos, usos, personajes y acontecimientos hasta 1581, fecha de la publicación.

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

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

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

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

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

disfrazan su ambición con decir que el dominio del mar lo tienen y les pertenece, porque le limpian de corsarios; y vemos que navegan libremente en él turcos y moros y holandeses, enemigos todos de la religión católica, y sólo le limpian de los vasallos de los príncipes cuyos son los puertos del golfo que quieren usurparse; preciándose de haber nacido libres y sin sujeción al Imperio, siendo cierto que nacieron sujetos a los paduanos, y que éstos lo estaban al César (p. 134).

En efecto, luego se añade:

ellos [los venecianos] son ilusión y quimera ilustre, y tanto valen cuanto los creen, y tanto pierden cuando los apuran. Sus paces es su guerra, sus embajadores, espías; peor es en ellos lo bueno que lo malo, porque aquello es mentira y esto es verdad (p. 147).

Tras los dos discursos de los uscoques, Quevedo retoma el hilo de la narración describiendo los ataques venecianos, la contraofensiva segnense y los castigos del Archiduque, que perseguía la paz entre los bandos. Los hechos mencionados desembocaron en una guerra entre Venecia y los imperiales, en la cual los primeros intentaron promover al duque de Saboya. Aquí intervino Osuna, y Quevedo “no busca tanto engrandecer y defender al duque sino relatar el resultado posterior de sus acciones (imposible de predecir entonces)” (Juárez, 1990: 168). En efecto, al final del primer apartado se comenta:

No le costó poco al duque el odio que le negoció este suceso, ni la invidia que de toda Italia le mereció este valor, menos dichosamente ejecutado de la liga del papa y del rey de Francia y el rey Católico don Fernando y el emperador (p. 154).

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

Por estos pasos la República, guiada de su interés, vino [...] a fomentar nuevas inquietudes en Alemania, levantando a los bohemios con celo de su religión, y al conde Palatino del Rin, debajo del pretexto de libertador del Imperio, induciéndole a la Corona de Bohemia, poniendo sospechas en los herejes con el crecimiento de la Casa de Austria, que se hacía patrimonio la elección, y que ya los electores eran testigos, no voto, para el Imperio (p. 154).

En el apartado dedicado a la Valtelina de *Lince*⁸⁶, Quevedo aprovecha para atacar otra vez a los venecianos:

Bien atentos los venecianos mezclaron con el recelo destes [los grisones] su advertencia y, para enfurecer al pueblo, encaminaron las causas de la ira por los predicantes, haciendo a la religión paso de cautela: lance poco reverente pero eficaz (p. 182).

En los *Sueños y discursos* Quevedo vuelve a hablar de Venecia. Aquí nos interesa la parte que escribió después de su estancia en Italia, es decir la quinta parte, *Sueño de la muerte*⁸⁷, cuya fecha de redacción, “6 de abril de 1622”, la sitúa hacia la de la experiencia italiana o casi contemporánea a ella. En un momento dado, el protagonista encuentra a un nigromántico que le pregunta si todavía Venecia existe:

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

-¡Oh, doyla al diablo –dijo el nigromántico- por vengarme del mismo diablo, que no sé que pueda darla a nadie sino por hacerle mal! Es república esa que mientras que no tuviere conciencia durará, porque si restituye lo ajeno no les queda nada. Linda gente, la ciudad fundada en el agua, el tesoro y la libertad en el aire, y la deshonestidad en el fuego, y al fin es gente de quien huyó la tierra, y son narices de las naciones y el albañar de las monarquías, por donde purgan las inmundicias de la paz y de la guerra, y el turco los permite por hacer mal a los cristianos y los cristianos por hacer mal a los turcos, y ellos, por poder hacer mal a unos y otros, no son moros ni cristianos y así dijo uno dellos mismos, en una ocasión de guerra, para animar a los suyos contra cristianos: «¡Ea, que antes fuisteis venecianos que cristianos!» (pp. 427-428).

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

En *Lince de Italia*⁸⁸, el autor, para aconsejar bien al rey en la política italiana, hace una breve panorámica sobre la situación de Italia, proponiendo medidas para cada estado. Compuesta esta obra a finales de 1628, se considera que entra en la categoría de historiografía

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

87 Sigo la edición de Ignacio Arellano (2003).

88 Sigo la edición de Ignacio Pérez Ibáñez (2002).

humanista por su carácter testimonial y didáctico, la temática política y el papel concedido al individuo como motor de la historia (p. 182). Quevedo empieza con un breve resumen de los principales enemigos de los españoles, donde, por supuesto, aparece Venecia:

(que busca la paz con la boca, y la guerra con los dineros), siempre procurará la inquietud de los reinos de Vuestra Majestad, más en Italia que en otra parte, porque solo con eso se contrapesa ella con Italia y con vuestra monarquía, y sabe que en otros países es menester encender la guerra y soplarla, y que en Italia se atiza sin fin (p. 95).

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

Venecia, Señor, es el chisme del mundo y el azogue de los príncipes: es una república que ni se ha de creer ni se ha de olvidar; es mayor de lo que convenía que fuese, y menor de lo que da a entender; es muy poderosa en tratos y muy descaecida en fuerzas. Suntuosa en atarazas, numerosa en bajeles aprestados para quien temiere los vasos de una armada sin ella. Es un dominio que desmiente muchos miedos [...] Es un estado el más propenso a divisiones que hay, y por deslumbrarnos desta perpetua flaqueza suya, no dejan descansar algún príncipe [...] Es Venecia más dañosa a los amigos que a los enemigos, y es remedio de las paces de los elementos, que con sus contrarios simboliza con una calidad, y se contradice por otra; y así su abrazo es una guerra pacífica [...] Su riqueza es la escala de Levante: oficio que a poca costa les quitara el puerto de Brindis si no estuviera ciego, como los que no importunan a Vuestra Majestad que le limpié: y yo sé el modo, y allá saben que le sé yo; y lo confesaron en el libro impreso en que descansaron con llamarme nigromante y que pretendía hacerme *reina* de Italia (p. 102).

Aquí Quevedo utiliza paradojas y oxímoros para destacar la ambigüedad de la apariencia amistosa de Venecia, tras lo cual pasa a aconsejar a Felipe IV que se sirva del puerto de Brindis para transacciones comerciales, dada su posición estratégica en la entrada del Adriático, apoyándose también en la opinión de Julio César: “Señor, Brindis es la frente del mejor mundo y el regazo de todas las riquezas del Oriente: yo sé que si Brindis se navega, Venecia se ahoga” (p. 102). Además, aconseja hasta “hacer paces con el Turco” (p. 102), sin preocuparse demasiado por las diferencias religiosas, que en este caso se anularían para combatir el dominio de la Serenísima en el Adriático.

*La hora de todos y La fortuna con seso*⁸⁹, compuesta probablemente hacia mediados de la década de 1630, es otra obra donde Quevedo vuelve a reflexionar sobre Italia, pero esta vez

89 Sigo la edición de Lía Schwartz (2009).

pasando al género de la sátira menipea en los cuarenta capítulos que forman el texto, la mayoría de los cuales están ambientados en el extranjero. El apartado dedicado a Venecia es el número XXXII, y el autor, desde el comienzo, utiliza en sentido irónico los rasgos que caracterizaban a los venecianos, es decir, la prudencia y el juicio, como “por su gran seso y prudencia en el cuerpo de Europa hace oficio de cerebro, miembro donde reside la corte del juicio” (p. 252). Enseguida, Quevedo parece alabar el gobierno de la Serenísima, dejando hablar al Dux, pero de su propia posición ideológica, como advierte Lía Schwartz (p. 256):

por tanto, el discurso del personaje se construye en torno a las críticas de la hipocresía y disimulación de los venecianos [...] Según esta argumentación tendenciosa, el juego político de la Signoria en el teatro internacional consistía en sembrar la discordia entre los amigos, de la que se aprovechaba para mantener la paz en la república (p. 256).

En efecto, el Dux declara:

a nosotros nos ha dado la paz y las victorias la guerra que habemos ocasionado a los amigos, no la que hemos hecho a los contrarios. Seremos libres en tanto que ocupáremos a los demás en cautivarse. Nuestra luz nace de la disensión. Somos discípulos de la centella que nace de la contienda del pedernal y del eslabón [...] Del rey de Francia nos hemos valido para trampear esta novia [Italia] al rey Católico (pp. 256-257).

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

nosotros, como las pesas en el reloj de faltriquera, hemos de mover cada hora y cada punto estas manos sin ser vistos ni oídos, derramando el ruido a los otros sin cesar ni volver atrás. Nuestra razón de estado es vidriero que con el soplo da las formas y hechuras a las cosas y, de lo que sembramos en la tierra, a fuerza de fuego fabricamos hielo (p. 262).

Es en este momento cuando aparece la Hora⁹⁰, exprimiendo su juicio en las palabras de un republicón del Consejo de los Diez, utilizando un juego alegórico que homologa a España con Jesús y a Venecia con Pilatos; dicha teoría se estructura a modo de silogismo, pero sin seguir el esquema lógico (p. 263):

Venecia es el mismo Pilatos. Pruébolo. Condenó al Justo y lavó sus manos. Ergo. Pilatos soltó a Barrabás, que era la sedición, y aprisionó la paz, que era Jesús. Igitur. Pilatos, constante, digo pertinaz, dijo: «Lo que escribí,

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

escribí». *Tenet consequencia*. Pilatos entregó la salud y la paz del mundo a los alborotadores para que le crucificasen. *Non potesti negari* (p. 263).

Por esta declaración, el republicón fue detenido por tener contactos con los españoles, aunque fuesen de naturaleza simplemente genealógica. Lo curioso de este apartado reside en el hecho de que, aunque está dedicado a Venecia, en realidad Quevedo “*emplea* a los venecianos para criticar ciertos aspectos de la política doméstica española”, como sugiere William Clamurro (1989: 841-847). En efecto, la parte central del discurso del Dux es la lucha entre Francia y España por el dominio de Italia, utilizando la metáfora de los dos pretendientes amorosos (las dos potencias en juego) que cortejan a Italia, “*doncella rica y hermosa*”. En particular, Quevedo se queja de que “para decir «Muera el rey» en público, no sólo sin castigo, sino con premio, se consigue con decir «Viva el privado»” (p. 259). Entonces, aunque en este pasaje el autor se refiere al cardenal Richelieu y a Luis XIII⁹¹, pasa de la autodenuncia veneciana y de la propaganda antifrancesa al ataque contra la práctica de delegar poder a un privado o valido, criticando la política actual de la Felipe IV y del régimen de Olivares. En efecto, como subrayan Bourg, Dupont y Geneste (1980: 78),

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

Como se nota en muchos de estos ejemplos, Quevedo destaca el carácter negativo de los venecianos por medio de la *correctio* “centrada en su codicia y su odio desmedido hacia otras naciones” (Azaustre, 1996: 115), y de enumeraciones o *congeries* que acumulan “una serie de rasgos que perfilan su carácter de herejes y codiciosos mercaderes, o de instigadores de diversas naciones europeas contra la Casa de Austria” (Azaustre, 1996: 112). En suma, aunque Quevedo empieza criticando duramente a Venecia, uno de los más problemáticos enemigos de España en aquel momento, en realidad las mismas críticas le sirven para denunciar la política interior y exterior de España, de manera que la descripción de la Serenísima se vuelve en descripción

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

de lo que, según el autor, no funcionaba en su país, como si este apartado fuera sólo un medio para enmascarar su desacuerdo con el gobierno de Olivares. Esta consideración vale también para cuanto he dicho antes con respecto a las referencias en otras obras anteriores a *La hora de todos*, como si la crítica anti-veneciana fuera sólo un pretexto para poder hablar de España y de sus deficiencias políticas. Por su parte, Roncero señaló que la contraposición de estas dos potencias encerraba la de dos concepciones políticas: España seguía representando la concepción feudal del Estado, mientras Venecia representaba la concepción burguesa renacentista, subrayando la visión nacionalista de la Historia en Quevedo (2014: 170).

I.3.2 EL DUCADO DE SABOYA

Otra relación problemática para la España de comienzos del siglo XVII fue la que tuvo con el Ducado de Saboya, dada su importancia estratégica en lo referente a la dominación de España en Italia. En efecto, según Cano de Gardoqui, este ducado era un “enlace indispensable con la potencia rival de Francia y la integridad del poderío español no sufriría atentado de importancia mientras el de Saboya fuera un aliado fiel al rey de España” (Cano de Guardoqui, 1963: 540-541). Con el paso del tiempo la situación fue empeorando, como atisba el mismo Quevedo en el comentario a la *Carta del rey don Fernando el Católico*⁹², dedicada a Baltasar de Zuñiga⁹³ el 24 de abril de 1621 y compuesta para aconsejar al rey. Para subrayar que el monarca tiene que ser temido por sus vecinos para proteger sus reinos, afirma lo siguiente:

el buen modo de conservar la jurisdicción es no sólo mantenerla, sino tener a los vecinos medrosos de su aumento, y que antes aspire a crecer que a sustentarse. Y siempre fue mejor ocasionar defensa propia al enemigo que defenderse de él. Y entre codiciosos y mal intencionados y atrevidos, quien no adquiere pierde, o quien no se atreve a más. El duque de Saboya ha ganado mucho con atreverse a mucho, sin adquirir nada; y nuestras armas han perdido por contentarse con defenderse (p. 37).

Leyendo este pasaje, parece deducirse que Quevedo presenta la actuación italiana de Osuna como una respuesta a la pretensión del duque de Saboya, el cual, ayudado por Venecia, intentó convertirse en libertador de Italia, persuadido de que la política de Felipe IV tenía que poseer más iniciativa y ser menos defensiva. Esto remite a la política del Duque en sus años italianos.

92 Sigo la edición de Carmen Peraita (2005).

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

En efecto, el espíritu militar que Quevedo va destacando es un tema común en los tratadistas de la época, que se remonta a finales del siglo XV:

Juan de Lucena, protonotario apostólico, exponía la conveniencia de «exportar» la guerra al exterior y conservar la paz en el interior; esta doctrina suponía entretener las armas luchando en el exterior como forma de mantener la tranquilidad interna o seguridad (Roncero, 1991: 126).

Otra referencia a asuntos con el Duque de Saboya se encuentra en *Lince de Italia*, donde se le introduce como protagonista de la guerra de Mantua, hacia el final del exordio:

por las pretensiones litigiosas que tiene al Monferrato; mas el contagio vino de Venecia, disfrazado en consejo, y de allí se repartió el propio veneno confitado en Bohemia, que tan mal provecho hizo al Palatino (p. 70).

La aparición en el texto del duque de Saboya y de Venecia sirve a Quevedo para empezar a desarrollar el asunto de la obra, en una estructura tripartita: retrato del mismo duque, análisis de las relaciones y peligros de Saboya y Francia, panorámica de estados y repúblicas de Italia, recomendando unas actuaciones en cada uno de ellos (Azaustre, 2004: 55). En su descripción del duque de Saboya contrapone quien no es a quien realmente es. Según el autor, las pretensiones dinásticas del duque de Saboya en realidad eran una máscara:

ésta, Señor, no es la ocasión ni la causa de la guerra; ésta es una máscara que el Duque de Saboya iba añadiendo con todos estos semblantes, para desconocer su intención; y con añadirla tanto, no bastó a tapar las facciones de sus designios, pues aun de vista enferma y de ojos divertidos se dejó conocer la malicia que iba debajo, si mal fundada, peor cubierta. La razón y la justicia la desnudó el engaño que traía vestido [...] Claramente conoce ahora Vuestra Majestad que ésta no es pretensión ni derecho, sino achaque y que esta cara era postiza y fabricada de ilusión política: otra persona es la que va debajo. Ya que sabemos quién no es, sepamos quién pretende ser. Algo nos dijeron los pasos, pues aunque el rostro decía herencia y derecho, ellos fueron chismes de la senda de violentos disignios (p. 73).

En la descripción, el autor compara al duque con un viejo con canas y arrugas: “ahora disimula mal con la tinta de sus manifiestos y relaciones⁹⁴, se afeitó estos defectos con dote y pactos, y deudas y justicia” (p. 74). Según Encarnación Juárez, esta metáfora “se refiere al estado actual de las relaciones amistosas entre el duque y España, ya bastante extrañas por las alternativas alianzas que entre 1626 y 1629 aquél tuvo con Francia y España” (Juárez, 1990:

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

196). La actitud doble de Carlos Manuel se inspira, según piensa Quevedo, en dos pensadores italianos destacados en aquel período: Maquiavelo y Boccalini:

El Duque de Saboya ha tomado por sí la exhortación lisonjera que Nicolás Maquiavelo hace al fin del libro del tirano que él llama *Príncipe*. Para librar a Italia de los bárbaros, hase dado por entendido las sutilezas del Bocalino, y de las malicias y suposiciones de la *Piedra Paragón*; y determinó edificarse libertador de Italia, título difícil cuanto magnífico (p. 74).

En efecto, la exhortación final del *Príncipe* es bastante clara: “Por consiguiente, no hay que dejar pasar esta ocasión para que Italia pueda ver a su redentor después de tanto tiempo” (1991: 162-163). En cambio, *Pietra del Paragone Politico*, de 1614, difama directamente a la monarquía española, porque “habla de la grande y gloriosa monarquía de Vuestra Majestad con desvergüenza insufrible” (p. 78):

finge que todos los príncipes y reyes y estados del mundo se pesan en el peso de Lorenzo de Médicis [...] y cuantos más reinos añade a vuestra corona, dice que se aligera la balanza; y en boca de Lorenzo de Médicis infinitos oprobios y atrevimientos (p. 78).

Además, cita un pasaje donde Boccalini considera al duque de Saboya como “primo guerrero Italiano” (p. 79). Según Antonio Azaustre, para Quevedo “estos escritos actúan en el mismo nivel que los documentos y contratos matrimoniales que intentaban justificar las pretensiones del duque de Saboya sobre el Monferrato” (2004: 57). El escritor madrileño, como apoyo de sus explicaciones sobre las intrigas de Carlos Manuel, afirma que “esto, señor, es todo verdad comprobada de vuestros ministros, confesada por el Duque de Saboya, impresa en libros que para tentar unos y seducir otros se han impreso” (p. 76), refiriéndose aquí también a la propaganda política del duque que a la vez difamaba a la monarquía española. Además, explica cómo esta propaganda antiespañola se propagó por Italia:

Estos pensamientos de libertador de Italia tan delincuentes como desvariados, han gozado aplauso en Italia y asistencia: aplauso en el libro que imprimieron contra mí en Antinópolis compuesto por Valerio Fulvio Saboyano, dirigido al propio Duque de Saboya, engañados por haber creído había sido mío un raguallo a que responden (p. 77).

Aquí Quevedo se refiere a *Castigo esemplare de' Calunniatori*, compuesto bajo falso nombre y con lugar de impresión inventado, dirigido al duque en 1618 como respuesta a un panfleto titulado *La República de Venecia llega al Parnaso y refiere a Apolo el estado en que se halla y él manda llevar al hospital de los príncipes y Repúblicas que se dan por fallidas*. Si

bien se difundió anónimo aunque sospechoso de ser obra del mismo Quevedo, él siempre lo negó, basándose en su destierro y las circunstancias derivadas de la “conjura de Venecia”.

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

Señor, yo tengo en la conversación de los hombres por muy docto el temor, y por muy ingeniosa la duda que excluye la credulidad inventora de tragedias que representa la ignorancia; y tengo por salud la materia de Estado y la malicia anticipada en las cosas de más calificado exterior. Vuestra Majestad oiga estos arrojamientos de mi atención y estas cautelas de mis miedos (p. 90).

En efecto, Francia tenía pretensiones sobre Milán, así que España tenía que protegerse de ambos vecinos. Se apunta la razón:

hoy el Duque de Saboya es nuestro amigo cuando lo ha menester, y el rey de Francia es nuestro enemigo cuando no era menester. Triste cosa es, Señor, que la razón nos diga que del Duque nos podemos fiar menos que del rey, y que nos hemos de guardar de entrambos (pp. 93-94).

En realidad, el problema adquiere mayor dimensión, porque “el Duque de Saboya, Señor, ha engaitado muchas voluntades en Italia, que se dan por otro precio que el aborrecimiento de vuestra alteza” (p. 94); es decir, que “su causa ha ganado muchos partidarios y el rey tiene que tomar ante el hecho medidas prácticas” (Juárez, 1990: 199). La influencia de Carlos Manuel sobre otros estados italianos ya la averiguaron el duque de Osuna y el mismo Quevedo, como explica detalladamente:

es verdad que averiguó el Duque de Osuna cuando a Rebellón, agente y espía del Duque de Saboya, el año de 1617, le tomó los papeles en Nápoles, que originales quedaron en poder de vuestro fiscal, y reconocidos del fiscal, y autorizados en traslados truje yo a Madrid, de que por mandado de su padre de Vuestra Majestad hice resumpto traducido en español, quedándome con las dichas cartas autorizadas, que guardo (p. 94)⁹⁵.

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

fijó los ejes de su cuerda en Roma y en Saboya. Eran auditorio y aplauso España del un lado y Francia del otro. Estaban cuidadosos estos dos

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

grandes reyes, aguardando hacia dónde se inclinaba en las mudanzas y vueltas que hacía para, si por descuido cayese, recogerla cada una (p. 199).

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

Decía el saboyano que su duque era el movimiento perpetuo y que los consumía con guerras perpetuas por equilibrar su dominio, que se ve anegado entre las dos coronas de Francia y España, y que su conservación la tenía en revolver a costa de sus vasallos los dos reyes para que, ocupado el uno con el otro, no pueda el uno ni el otro tragársele, viendo que sucesivamente entrambos príncipes, ya éste, ya aquél, le conquistan y le defienden [...] El duque recata en su corazón disimulada la pretensión de libertador de Italia [...] Adolece de soberanía desigual entre los demás potentados (pp. 346-348).

Otra vez, las cuestiones que atañen a la relación entre Saboya y España sirven a Quevedo para mostrar las debilidades de las decisiones políticas de aquel momento, y para aconsejar a los gobernantes una conducta que pueda ayudar a la monarquía a enfrentarse a las otras potencias europeas (en este caso, Francia), sin temer consecuencias negativas y para ganar mayor poder en el cuadro europeo. Como ya Quevedo hizo con Venecia, también Saboya se convierte en medio de crítica y consejo para España.

I.3.3 LA REPÚBLICA DE GÉNOVA

En la obra de Quevedo las caricaturas de los genoveses son frecuentes: aparecen en *Sueño de la muerte*⁹⁶, *Vida del Buscón*⁹⁷ y *Premáticas y aranceles*⁹⁸, por citar sólo algunas obras, así como en uno de sus poemas más conocidos, “Poderoso caballero es don Dinero”⁹⁹. Estas críticas nacían de la contraposición entre el concepto de “hidalgo”, fundamental en la sociedad española de aquel tiempo, y el de “rico hombre”, al que pertenecían los genoveses como miembros de

96 *Volaráse con las plumas*. Pensáis que lo digo por los pájaros, y os engañáis; que eso fuera necesidad; dígolo por los escribanos y ginoveses, que éstos nos vuelan con las plumas el dinero de delante (p. 435).

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

98 Mandamos que puedan cualesquier de nuestras justicias prender a cualesquier personas que toparen de noche con garabato, escala ganzúa o ginovés, por ser amas contra las haciendas guardadas (p.436).

99 Nace en las Indias honrado/ donde el mundo le acompaña;/ viene a morir a España/ y es en Génova enterrado (vv. 9-12).

una república y no de una monarquía, y en cuanto conocidos mercaderes. Además, el afán de riquezas se asociaba al materialismo y, con ello, a la falta de religiosidad, aunque se podía presentar a su vez asociado siempre a las políticas económicas (Pike, 1963: 70). Por este motivo se resaltaba especialmente la codicia en una triple imagen: el genovés usurero, el genovés declarado en quiebra y el genovés mujeriego (Herrero, 1966: 354).

Pero en otros casos Quevedo describe a los genoveses en términos positivos, sobre todo en “textos abiertamente políticos, con intención de influir, pragmáticos, alejados de intereses inicialmente literarios, si entendemos estos intereses desde la ficcionalidad y el ornato”, como sugiere Fernández Mosquera (2010: 174). Este es el caso, por ejemplo, de la descripción que el autor hace de Génova en *Lince de Italia*:

Génova el más importante y más hermoso escollo de Italia: aquella república es por mar y por tierra poderosa. Grande parte de las victorias que os dieron aquellos estados debe Vuestra Majestad a la casa de Oria¹⁰⁰, y su patria la libertad; y en estos servicios debéis emulación muy esclarecida en Flandes a la casa de Espinola. Cuánto importa la amistad de Génova a España, nadie lo dice mejor que lo que la cuesta: asegúrala en la protección de Vuestra Majestad la discordia que tiene con Venecia, la poca seguridad de las vecindades de Francia y Saboya (p. 100).

En realidad, añade que la importancia de Génova es tanta que es “de más útil que las Indias” (p. 101), justificando tal afirmación:

es Génova el cajón secreto donde salvamos el caudal de los franceses e ingleses, que lo que llevan es desapercibido, y con su comercio nos dejan pobres y sucios y necios; y de las Indias solo se salvan aquellas barras que cobra Génova [...] El oro y la plata llevan a Génova, es verdad; mas de allí lo pasan a emplear en posesiones, juros, rentas, y estados, y títulos en vuestros reinos de España, Nápoles, Milán y Sicilia [...] En Génova solo viven libres los votos del Senado, que por esta razón también son vuestros. Esto quita el miedo de temer no se retiren los asientos, o nos levanten el contrato, y dá ánimo para disponer lo que convenga con satisfacción de obediencia encarcelada (p. 101).

Este pasaje nos permite relacionar *Lince de Italia* con otras obras, donde Quevedo se ocupa de los “asientos”, es decir, “contrato ú obligación que se hace para proveer de dinero, víveres ó géneros á algún ejército, provincia &c.” (*Aut.*). En efecto, en el apartado XXXIII de *La hora*

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

de todos, dedicado a Génova, cuando la Hora llega, empuja a los “nobilísimos ginoveses” para que estos aconsejen

al magnífico [embajador] que respondiese al serenísimo dux que habiendo entendido la propuesta del rey de Francia y queriendo ir a obedecer su mandato se les habían pegado de suerte los asientos de España que no se podían levantar; y que fueran con los asientos arrastrando, mas no era posible arrancarlos por estar clavados en Nápoles y Sicilia y remachados con los juro de España (pp. 268-269).

Aquí Quevedo juega con una dilogía: de un lado, el asiento concebido como silla o banco donde literalmente nos sentamos; del otro, “el contrato firmado entre el gobierno español y un particular, aquí, un genovés” (p. 268n). Además, “se trataba de una operación de crédito, por la que el segundo adelantaba una suma en plata u oro, previa negociación de la tasa de interés o *premio*” (p. 268n). Este pasaje, como subraya Fernández Mosquera, puede explicar la actitud de los genoveses con respecto a los acuerdos con el rey de Francia (2010: 172). En el último apartado de la misma obra aparece otra vez Génova:

Génova tiene tantas repúblicas como nobles y tantos miserables esclavos como plebeyos y todas estas repúblicas personales se juntan en un palacio a sólo contar nuestro caudal y mercancías para roérnosle o bajando o subiendo la moneda y como malsines de nuestro caudal, atienden siempre a reducir a pobreza nuestra inteligencia. Usan de nosotros como de esponjas, enviándonos por el mundo a que empapándonos en la negociación chupemos la hacienda y, en viéndonos abultados de caudal, nos exprimen para sí (p. 350).

Este párrafo describe la queja de un genovés acerca de “los vaivenes de la política monetaria de la república” (p. 350n) y de “la denuncia del gobierno de sus nobles, que no protegían a sus negociantes plebeyos” (p. 350n).

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

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

-¿Ginoveses andan a la sacapela con el dinero? –dijo él-. Vuélvome jigote. Hijo mío, los ginoveses son lamparones del dinero, enfermedad que

procede de tratar con gatos; y vese que son lamparones porque solo el dinero que va a Francia no admite ginoveses en su comercio (pp. 419-420).

Aquí la crítica contra el dominio financiero de los genoveses en España es tajante, y Quevedo utiliza metáforas para subrayar los daños que están acarreado a los españoles, describiendo a “los genoveses como sanguijuelas que chupan la sangre (oro y plata) de las venas indianas” (p. 420n). Además, los acusa de ser un tumor, el lamparón del dinero, enfermedad de “gatos”, es decir, de “ladrones” (Fernández, 2010: 171). Más adelante alude a su falsedad por medio de una metáfora económica: “La verdad adelgaza y no quiebra: en esto se conoce que los ginoveses no son verdad, porque adelgazan y quiebran” (p. 420). Eso significa que son banqueros “que quiebran de puros falsos, ya que la verdad, aunque adelgace, nunca quiebra” (Fernández, 2010: 171-172). A lo largo de la obra los genoveses aparecen imaginariamente relacionados con plumas y escribanos:

Volarase con las plumas: penáis que lo digo por los pájaros y os engaáis,
que esto fuera necesidad. Dígolo por los escribanos y ginoveses, y estos nos
vuelan con las plumas, mas el dinero delante (p. 435).

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

I.3.4 EL REINO DE NÁPOLES

La consideración que tenían los españoles de los napolitanos no era muy positiva. El estereotipo los presentaba como personas inclinadas a la tristeza, muy audaces, dedicados a la lujuria, ambiciosos y presumidos, deseosos de venganza, aduladores y mentirosos, locuaces y presumidos, desconfiables en la guerra, violentos, consumidos por el ocio y la holgazanería (Spagnoletti, 1996: 186); además, había una creencia difundida según la cual Judas había sido calabrés. De todas formas, se tenía en gran consideración su destreza con los caballos, que llegaron a ser el símbolo de la ciudad¹⁰¹. En cambio, los habitantes de Sicilia gozaban de

101 Sobre las virtudes de los napolitanos según Ammirato, puede verse Spagnoletti (1996: 186).

bastante buena fama: según Suárez de Figueroa, eran de ingenio agudo, elocuentes, graciosos, deseosísimos de honra, aunque, como los napolitanos, eran

dados al ocio y a placeres, porfiados, importunos, discordes. Dejan los tráfigos y ganancias a los forasteros, y si bien residen en medio del mar, valen poco universalmente en cosas marítimas (Herrero, 1966, p. 384).

En el comentario a la *Carta*, Quevedo afirma que “el dominio de Nápoles ha sido y es golosina de todos los papas, y martelo de los nepotes” (pp. 34-35). Con eso quería decir que el reino de Nápoles siempre interesó a los papas y unió las miras de sus sucesores. Podríamos afirmar que el autor quería también advertir a Felipe IV para que protegiese sus dominios en el Sur de Italia de los ataques papales con medidas duras, como hizo el rey Fernando, que mandó ahorcar al cursor del papa (pp. 34-35). Como señaló Henry Ettinghausen (1995: 228), este texto

obra un valor circunstancial muy especial por la delicada situación en la que, en ese preciso momento, se veía Quevedo por su relación con un virrey de Nápoles mucho más reciente: el duque de Osuna.

En efecto, en 1621 en Nápoles se estaba iniciando una lucha por las regalías de la Monarquía católica, como indica Josette Riandière de la Roche (2004: 409):

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

En *Lince de Italia*, el autor reitera su consideración de Nápoles como dominio clave; según él:

amartela a muchos príncipes, y fue muy bien estudiada semejanza la del caballo sin freno, que son sus armas. Preténdale quien le pretendiere, guardando Vuestra Majestad a Nápoles de los napolitanos, seguro está del todo (p. 100)

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

Mantener Vuestra Majestad a los escoques con buena correspondencia en Nápoles, permitida y no mandada, es tener a los venecianos con un dolor que los hace muchos días a dar gritos, y pegarlos un mal que por lo menos les quita el reposo, muchas veces hacienda, y algunas la vida; y aquel pueblo suyo que llaman Segnia, es un mentís que les dice el Imperio en la cara al señorío que hurtan al mar Adriático. Ragusa es pequeña república, mas en aquel mar a propósito para grandes designios; y abrigada de Vuestra Majestad, será en vuestro servicio grande, y siempre ha sido observante con gran reverencia de las órdenes de vuestros ministros; y yo la vi padecer grande persecución de venecianos y holandeses en Grabosa (p. 104).

Nápoles es otra ciudad que Quevedo describe en *La hora de todos*, en el apartado XXIV, donde se la representa según el heraldo del barrio de Seggio di Cnido¹⁰², donde se encuentra un caballo negro encabritado sin silla ni freno, cuya referencia se encuentra en el primer *raguaglio* de la *Pietra del paragone politico* de Boccalini (1664: 10). Este caballo se transforma en rocín, posta y, luego, en yegua, para subrayar que su estado empeoró después de la caída de Osuna, “incomparable virrey, invencible capitán general” (pp. 203-204), cuyas hazañas enumera: capturó dos mahonas de Venecia y una nave cargada de mercancías valiosas en 1617; empezó las batallas navales contra la Serenísima y los turcos, así que el caballo se trasmuta en “caballo marino” (pp. 204-205); en fin, intentó quitar la isla de Chipre al dominio turco, así como la de Tenedos y Salónica, un importante puerto fortificado de Macedonia. Además, Quevedo recuerda que en la batalla de Ragusa, después de un ataque de los venecianos, representados otra vez por el león de su heraldo, las naves españolas fueron destruidas por una tempestad. Otra referencia a Boccalini la encontramos cuando Quevedo describe el caballo de Nápoles arrastrando un coche¹⁰³, imagen con la que se indica que ahora es un simple animal de tiro sobre el cual está intentando ponerse el dominio francés, como ya hizo varias veces desde el siglo xv. Más tarde, este caballo se rebela y llegan los *seggi*¹⁰⁴, es decir el conjunto de los nobles napolitanos, que proponen varias soluciones al problema de su

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

103 “Víase ocupado en tirar un coche quien fue tan áspero que nunca supieron, con ser buenos bridones los franceses, tenerse encima dél, habiéndolo intentado muchas veces” (p. 207).

104 Se trata de un organismo que surgió en la Edad Media de manera poco clara y que existía solamente en las grandes ciudades del reino de Nápoles. Es una estructura para la representación aristocrática y un canal para seleccionar la clase que podía gobernar la ciudad en cuestión. Además, era el lugar físico donde la nobleza se reunía. La inscripción hasta el siglo xv fue bastante fluida, pero a partir del siglo siguiente empezó a ser más rígida. Sobre la organización del poder entre los nobles napolitanos, véase Muto (2003b).

soberanía: unos quieren darlo al estado de la Iglesia, mientras otros preferirían España. Al final, el “electo del pueblo” afirma lo que sigue:

este caballo, con ser desbocado, ha tenido muchos amos y las más veces se ha ido él por su pie que dejándose llevar del ranzal. Lo que conviene es guardarle con cuidado, que anda en Italia mucha gente de a pie que busca bagaje (p. 210).

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

I.3.5 EL DUCADO DE MILÁN

En el imaginario de los españoles, los habitantes de este estado era grandes trabajadores, personas respetables y de mucho ingenio (Herrero, 1966: 378-379). En el apartado dedicado a Valtelina en *Mundo caduco*, Quevedo habla de la importancia estratégica del Milanésado, cuando describe la campaña militar del duque de Feria¹⁰⁵ en la zona que da el título al apartado. En efecto, desde 1618, año en que sucedió a Pedro de Toledo¹⁰⁶, el duque intervino en apoyo de los católicos de este valle contra los grisonos¹⁰⁷. El autor nos indica su posición geográfica y nos da una breve descripción: “Este paso, esta puerta, este socorro y esta defensa, siempre ha sido la neutralidad de la Valtelina, la cual está a la falda de los Alpes, confín con el lago de Como” (p. 176). Esta zona era en aquel momento fundamental para el corredor de socorros entre Italia y Flandes, igual que el corredor que llevaba de Milán a Luxemburgo pasando por Saboya, cuyo duque tenía una actitud anti-española¹⁰⁸. En su explicación de los hechos,

105 Como dice el mismo Quevedo, “en Milán era gobernador y capitán general” (p. 119).

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

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

108 Frecuentes fueron los “llamamientos” del Duque de Saboya a echar al dominador español: “¿Hasta cuándo estaremos nosotros, príncipes y caballeros italianos, no diré dominados sino pisoteados por la altivez y la ostentación de pueblos extranjeros que, embrutecidos por costumbres africanas y moriscas, tienen la cortesía por

Quevedo se remonta al reinado de Carlos V, cuando en Milán gobernaba don Fernando de Gonzaga, que no supo convencer al emperador para declarar la guerra a las Ligas Grises. Lo mismo pasó con el duque de Terranova y Felipe II, con el conde de Fuentes y Felipe III y con el marqués de la Hinojosa.

Pedro de Toledo intentó oponerse a las pretensiones venecianas y francesas sobre la Valtelina, pero al final simplemente impidió a los grisonos comerciar con Milán. En fin, llegó el duque de Feria:

tan mañosamente, y con pasos tan mudos y valor tan secreto, supo [...] mezclarse con los pocos católicos de la Valtelina, que no le pudieron sentir cuidado de los grisonos, ni el interés ni asechanzas de venecianos, que por toda Italia tienen a cargo del descifrar de príncipes (p. 176).

En *Lince de Italia*, después de haber descrito el peligro que supone el duque de Saboya, Quevedo habla de la falsa amistad ofrecida por Francia, sobre todo en lo que concierne el Milanesado, como “Milán es hipo envejecido de los franceses, y el ansia más hondamente vecinada de su corazón” (p. 80); es decir que Milán es lo que más desean poseer, lo que continúa subrayando la importancia estratégica de este dominio.

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

I.3.6 EL DUCADO DE TOSCANA

Aunque las relaciones entre Florencia y España fueron complicadas, los españoles siempre tuvieron en buena consideración a los florentinos, como “finos contadores de lo ajeno”, laboriosos, pero demasiado interesados por el dinero. Las alabanzas se dirigían siempre a la hermosura de la ciudad, como lugar privilegiado de las artes y donde “verdaderamente se saben

vileza? [...] Pero si hemos expulsado a los godos, a los hérulos, a los vándalos, a los hunos, a los longobardos, a los sarracenos, a los griegos, a los alemanes y a los franceses, ¿por qué no expulsaremos ahora a los españoles?” (Linde, 2005: 116). Además, pretendía participar de la herencia de su suegro, Felipe II, pero la totalidad de los territorios italianos pasaron a Felipe III. Por eso, Pérez Bustamante piensa que se alió con los franceses, enemigos de España (1945: 160).

conocer y estimar los méritos de cada uno” (Herrero, 1966: 380). En su obra, Quevedo no duda de la confianza de Florencia, y en *Lince de Italia* afirma que “en la disensión dudosa, siempre asistirá a vuestra corona” (p. 103). El autor sigue alabando este dominio:

el duque de Florencia fue poderoso cuando empezó a ser duque; mas el haberse dado a casar reyes, ha obligado a aquellos señores a gastar en la presunción lo que ahorran para la defensa; y quieren más ser buenos para casta que para socorros. Entre los demás potentados, tiene lugares más magníficos, no más seguros, tierra más hermosa, mayor renta y mejor puerto; y las galeras le son de grande autoridad y de mayor provecho (p. 103).

En *La hora de todos* le dedica el cuadro XXIX, que Encarnación Juárez considera como una prolongación de los razonamientos de *Lince*. Describiendo al Gran Duque de Florencia Cosme II¹⁰⁹, alude a un tópico de la época, según el cual los italianos eran afeminados y de conducta sexual equívoca, encontrándose él mismo solo “en un camerín con un criado, de quien fiaba la comunicación más reservada” (p. 234). En realidad, estaban hablando de la belleza y grandeza del Estado, pero cuando llega la Hora, el criado describe unas manchas que se pueden quitar solo poco a poco, aludiendo al origen burgués de los Médicis, a la altanería del Duque que se hace llamar “Gran”¹¹⁰ y a las alianzas matrimoniales con todas las mayores dinastías europeas.

En tanto que se trató como potentado, fue el más rico; y hoy, que se trata como suegro de reyes y yerno de emperadores, *pulvis es*. Y si le alcanza la dicha de suegro con Francia y las maldiciones de casamentero, *in pulverem reverteris*. El Estado es fertilísimo, las ciudades opulentas, los puertos ricos, las galeras fortunadas, los parentescos grandes, el dominio, por todas las razones real; empero ahora he visto con él notables manchas (pp. 235-236).

Además, estas manchas “están reconcentradas”, subrayando que “si las manchas que digo se sacan con el pedazo, no le quedará pedazo a Vuestra Alteza y Vuestra Alteza quedará hecho pedazos” (p. 237); es decir, que están tan arraigadas en la manera de gobernar de Cosme II y de los Médicis que son parte de él mismo, y que sin ellas no puede subsistir. Es curioso notar que también aquí es un hombre común el que habla e indica el verdadero estado en que se encuentran las cosas y propone soluciones al asunto, además de ser en cierta medida su *memento*

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

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

mori, como si fuera un mensajero mismo de la Hora que desvela al Duque algunas manchas en que “no había reparado” (p. 237), revelando la realidad de su estado e infundiendo “seso”, como se alude en el título de esta obra.

Siempre en el apartado XXIX de *La hora de todos*, Quevedo alude también a las pretensiones de Florencia y Milán sobre la república de Lucca, que siempre se conservó independiente y se convirtió en una de las manchas antes citadas de Gran Duque¹¹¹. Aunque el autor madrileño se burla en algunos aspectos de los florentinos y de su señor, no oculta su aprecio por este dominio, por la lealtad hacia España y por la belleza de su tierra. Esta vez, con sus descripciones, Quevedo no quiere criticar, sino alabar la buena conducta de sus aliados.

111 Sobre el rol de Lucca dentro de la monarquía española, ver Tabacchi (2003).

I.4. QUEVEDO Y LOS TRATADISTAS ITALIANOS

Este capítulo tiene como objetivo analizar la presencia de diversos tratadistas italianos, señaladamente Maquiavelo, Botero, Boccalini y Malvezzi, en las obras políticas y satíricas de Quevedo, con el fin de poner de manifiesto los estímulos que recibió así como las importantes aportaciones personales que introdujo al reelaborar con fines propios las sugerencias de sus modelos¹¹².

I.4.1 QUEVEDO ANTE MAQUIAVELO

En las líneas que siguen, reproduciendo el título de un trabajo de Alfonso Rey (2013b) sobre el mismo tema, trataré de exponer la actitud de Quevedo hacia el escritor florentino, que ofrece diversos matices que pueden parecer contradictorios. Dentro de la reflexión sobre el Estado, Maquiavelo adquirió un papel central en la elaboración del pensamiento político de la Edad moderna. De hecho, después de él, cualquier autor que se enfrentara a la escritura de estos temas, tenía que confrontarse con sus obras. A lo largo de los cinco siglos que nos separan de la publicación de *Il Principe*, la fama de Maquiavelo, así como su interpretación crítica, no ha tenido una consideración unívoca, sino que se podría considerar como una diseminación de todo tipo de lecturas de la obra del Secretario por antonomasia¹¹³. Su pensamiento se concentra en este “opúsculo”, que fue incluido en el *Index Librorum prohibitorum* entre 1559 y 1562 junto a su *opera omnia*. En España, como en gran parte de la Europa de aquel tiempo, encontró oposición sobre todo durante la Contrarreforma. Reginald Pole¹¹⁴ definió *El Príncipe* como un

112 Las reflexiones contenidas en este capítulo se atisban en Ceribelli (2020).

113 La bibliografía para el estudio de la obra de Maquiavelo es muy extensa. Puede profundizarse en la historia del autor y del *Príncipe* en Villari (1817-1822), Goffis (1956), Meinecke (1957), Chabod (1964), Fido (1965), Berlin (1972), Marchand (1975), Ridolfi (1978), Bertelli e Innocenti (1979), Skinner (1981), Bireley (1990), Gilbert (1996), Sasso (1988-1997 y 1993), Tommasini (1994-1999), Cutinelli-Rendina, (1999), Dotti (2003), Vivanti (2008), Viroli (2013). Sobre la actitud de Quevedo hacia Maquiavelo, Rey (2013).

114 Reginald Pole (1500-1558) fue un cardenal y arzobispo católico inglés protagonista de la Contrarreforma. Formó la denominada *Ecclesia Viterbiensis*, un círculo que acogía las ideas luteranas sin apartarse de Roma. A

“librum [...] Satanae digito scripto” (Forte y López, 2008: 71), mientras que su autor fue acusado por el obispo portugués Gerónimo Osorio¹¹⁵ de “impurus quidem scriptor et nepharius” (Puigdomènech, 1988: 28), del mismo modo que Etienne Pasquier¹¹⁶ juzgaba su obra merecedora de ser quemada: “*digne du feu*”. Otros detractores del Príncipe fueron el obispo italiano Ambrogio Catarino¹¹⁷, el hugonote francés Innocent Gentillet¹¹⁸ y el jesuita italiano Antonio Possevino¹¹⁹. Esta oposición parece haber surgido tras la elección de Gian Pietro Carafa como papa, Pablo IV, en 1555. De hecho, el *Príncipe* no aparece en el *Índice* veneciano de 1549¹²⁰, ni en el milanés y veneciano de 1554, pero sí en el preparado por el recientemente elegido vicario de Cristo, el definitivo de 1557, donde se le inserta entre los autores de “primera clase”, es decir, entre aquellos cuyos textos se condenaban tanto como su mismo nombre. Aparecerá en el *Index* español solamente en 1583. La rápida circulación de sus obras y de sus teorías se refleja en el vocabulario y la literatura de la época; es más evidente analizando los vocabularios europeos y la producción literaria de la época y de los siglos sucesivos. Por ejemplo, en Inglaterra el término *Machiavellian*¹²¹ es el más temprano entre los formados a

pesar de las sospechas de herejía, fue enviado a Inglaterra para apoyar a la reina María Tudor en su vinculación a Roma. Fue el último arzobispo de Canterbury de confesión católica. Más datos en Raab (1964).

115 Gerónimo Osorio de Fonseca (1506-1580) fue un teólogo e histórico portugués de origen español, conocido como el Cicerón portugués. Compuso *De nobilitate civili et christiana* (1542) y *De gloria* (1549). En la primera obra criticó duramente a Maquiavelo, convirtiéndose así en uno de los más claros exponente del antimachiavelismo. Sobre sus ideas, véase Earle (2004).

116 Etienne Pasquier (1529-1615) fue un escritor, jurista e historiador francés. Extremo defensor del galicismo y de la autonomía cultura francesa, es conocido por su imponente obra historiográfica conocida con el título de *Recherches de la France* (1581-1621). Además, fue miembro menor del movimiento de la Pléyade. Sobre este asunto, véanse Trocmé Sweany (1985) y Thickett (1979).

117 Ambrogio Catarino Politi (1484-1553) fue un jurista, teólogo y arzobispo italiano perteneciente a la orden dominica. En su tiempo se le conoció por los textos contra los luteranos y calvinistas, así como sobre el culto de los santos, la Inmaculada Concepción, la predestinación y la gracia, y la autoridad de la Iglesia católica. A su libelo *El Anticristo* (1621) le contestó directamente Lutero. En su *De libris a christiano detestandis* (1552) acusa a Maquiavelo de herético por ver la religión solamente como un instrumento persuasivo de la credulidad humana. Para otros aspectos, véase Caravale (2007).

118 Innocent Gentillet (1532-1588) fue un jurista francés. Compuso la obra conocida con los títulos *Discours contre Machiavel* o *Anti-Machiavel* (1576). Este texto “contiene por primera vez una refutación sistemática de Maquiavelo y sirve de inspiración a muchos trabajos posteriores” (Peña Echevarría, 1998: XX). En particular, “la atmósfera antimachiaveliana se intensificó en la época de las guerras de religión en Francia: el maquiavelismo es asociado al círculo italiano de la reina madre, Catalina de Médici” (Peña Echevarría, 1998: XX). Para más detalles, véanse Rathé (1965) y Stewart (1969).

119 Antonio Possevino (1533-1611) fue un escritor y diplomático italiano, al servicio del Estado Pontificio. Representa el modelo del literato y diplomático jesuita, capaz de desarrollar importantes misiones políticas, fundar colegios de ciencias y letras, y estudiar con la misma diligencia autores clásicos y protocolos diplomáticos. Escribió en 1593 *De imperio virtutis*, que parece inspirarse en parte en la obra de Gentillet. Véanse Balsamo (2006) y Karttunen (1908).

120 Fue el primer *Índice* que incluía textos de laicos, como por ejemplo Dante, Gelli y Erasmo.

121 La definición es “suggesting the principles of conduct laid down by Machiavelli *specifically*: marked by cunning, duplicity, or bad faith”, es decir, “los principios establecidos por Maquiavelo marcados por astucia, doblez y mala fe”.

partir del apellido del autor, pues se incluye en el *English dictionary* de 1572. Además, se solía referir a Maquiavelo con el apodo *Old Nick*, que comúnmente se asociaba al diablo. De la misma manera, aparece como personaje en la escena teatral isabelina, donde se le nombra aparentemente de modo neutral en *El judío de Malta* de Christopher Marlowe de 1590¹²², y en la producción shakespeariana se encuentra diseminada la concepción maquiaveliana de virtud y fortuna. Reginald Pole afirma que Thomas Cromwell, ministro de Enrique VIII, leyó el *Príncipe* y aconsejó a su rey que hiciera lo mismo. Según algunos, esta fue parte de la causa del cisma anglicano, dado que este libro le empujó a resistirse a las peticiones del papa en la cuestión del divorcio de Catalina de Aragón (White, 2004: 264-265). Pasando a Italia, el primer diccionario italiano que lo inserta es el *Vocabulario de la Crusca* de 1612, pero allí no aparece el nombre Maquiavelo, sino que es llamado “Segretario fiorentino” y “autore della commedia *Mandragora*”, incluyéndole dentro de los “autori moderni citati in difetto degli antichi”. Para De Mattei (1969: 232), el término “maquiavelista” pasó de tener el significado de “ateísta” a “rebelde de la Iglesia romana, sin religión ni fe”, a través de la defensa del florentino que hizo Paolo Mini en 1577, justo después de la publicación de la obra de Gentillet. Sin embargo, más adelante sería considerado tal quien hiciera de la religión un mero instrumento de gobierno, en detrimento de la autoridad de la Sede Apostólica, así como quien admitiera la libertad de culto en un Estado.

Por lo que concierne a España, se pueden identificar dos etapas en la recepción de la obra de Maquiavelo¹²³. Durante la primera mitad del siglo XVI hubo pocos detractores de su obra, tales como Juan Ginés de Sepúlveda¹²⁴ y Gerónimo Osorio de Fonseca, que acabamos de citar.

122 “Albeit the world think Machiavel is dead,/ Yet was his soul but flown beyond the Alps;/ And, now the Guise is dead, is come from France,/ To view this land, and frolic with his friends./ To some perhaps my name is odious;/ But such as love me guard me from their tongues,/ And let them know that I am Machiavel,/ And weigh not men, and therefore not mens words” (Prólogo, vv. 1-8).

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

124 Juan Ginés de Sepúlveda (1490-1573) fue un humanista y escritor español. Sostuvo la inferioridad de los indios y la necesidad de evangelizar América, entrando en disputa con Bartolomé de las Casas. Tradujo varias obras de Aristóteles al latín, y la filosofía del Estagirita influyó en sus posiciones. Empezó la polémica contra el irenismo erasmiano y defendió el programa basado en la idea de cruzada relacionada con la reconquista, de manera que consideró compatible la religión y la disciplina militar. Véanse también Muñoz Machado (2012) y Castilla Urbano (2000).

Fernández-Santamaría apunta que la fecha de llegada de Maquiavelo a España es incierta, pero se supone que se trataba de un autor conocido ya antes de la circulación del *Príncipe*, dado que se sabe con certeza que la primera obra que entró en la península fue el *Arte de la guerra* (1986: 11). De la misma manera, se conoce una traducción de los *Discursos* llevada a cabo por Juan López Otevantí en dos ediciones de 1552 y 1555, ambas impresas en Medina del Campo. Llama la atención la ausencia de la obra de Maquiavelo en el *Índice* del Inquisidor Valdés de 1559, pero esto se debe a la aparición de adaptaciones y traducciones con el privilegio real de Carlos V, que admitió ser un lector del florentino, afirmando que el *Príncipe* es un libro “muy útil y provechoso para cualquier príncipe, o gobernador”¹²⁵, hasta el punto de aconsejarlo incluso a su hijo, el futuro Felipe II. De hecho, su influencia fue tan profunda que, según Howard (2014: 72), su vocabulario fue adoptado por la ideología monárquica del heredero. De la misma manera, el prólogo de sus *Discorsi* fue adaptado a la dedicatoria a Alessandro Farnese¹²⁶ por parte de Balthazar de Ayala¹²⁷. Maravall (1955: 298) subraya que los elogios a Maquiavelo, sobre todo de los extranjeros, tienen un carácter muy parcial, tratando solamente unos aspectos concretos, la actitud empírica o mejor dicho realista, que persiste en las obras del Secretario. En un segundo momento, alrededor de la mitad del Quinientos, empezó un verdadero movimiento en contra del florentino, interpretado de manera distorsionada a partir de las guerras de religión francesas¹²⁸. El antimachiavelismo se transformó en un arma política utilizada por los católicos y los hugonotes para atacar a los opositores. El máximo exponente de esta corriente es el jesuita Pedro de Rivadeneira¹²⁹, quien, con su *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus estados, contra lo que Nicolás Maquiavelo y los políticos de este tiempo enseñan*, se convirtió así en 1595 en “el primer pensador español que impugna sistemáticamente la postura política maquiavélica, demostrando que las enseñanzas de Maquiavelo y de sus seguidores, los políticos, sobre cómo mantener la integridad del Estado conducían a una falsa razón de Estado y por ello no a la conservación sino

¹²⁵ Esta afirmación aparece en la portada de la segunda edición de la traducción de 1555.

¹²⁶ Alessandro Farnese (1510-1589), nieto de papa Pablo III, fue un cardenal italiano conocido también como el “Gran Cardenal”. Remito a Robertson (1992) y Rodríguez Salgado (2016).

¹²⁷ Balthazar Ayala (1548-1584) fue un jurista, filósofo y auditor de Felipe II en Bélgica. Es conocido sobre todo por importante tratado sobre la legislación de la guerra, *De jure et officii bellicis et disciplina militari* (1582). Véanse Knight (1921) y Peralta (1964).

¹²⁸ No es accidental que la pionera en la difusión de la obra de Maquiavelo fuese Francia. Entre 1544 y 1553 se tradujeron todos sus libros, excepto las *Storie*. Cabe resaltar que la publicación de las traducciones es anterior a la noche de San Bartolomé de 1572.

¹²⁹ Pedro de Ribadeneira (1527-1611), jesuita, político e historiador español, fue secretario de san Ignacio de Loyola, cuya primera biografía escribió. Más detalles en Gómez Díez (2016) y Merle (2012).

a la destrucción de éste” (Fernández-Santamaría, 1986: 30). Bleznick (1958: 544) afirma que *Il Principe* se conocía entre los comentaristas españoles de la vida política ya antes de la publicación en 1532, a través de copias manuscritas que circularon de manera clandestina desde 1513, a partir de cuya fecha se sucedieron críticas más o menos tajantes del pensamiento del florentino, identificado con todo lo negativo en política. Por ejemplo, en *El Criticón*, Gracián juzgó a Machiavelli como un falso político, al estar más interesado en las cuestiones de estabilidad que en las del bienestar general (Bleznick, 1958: 546). En realidad, aunque los pensadores seguían criticando la crueldad de la política del Secretario, muchos empezaron a acudir a sus enseñanzas para decidir lo más conveniente al gobierno sin apartarse de la doctrina católica, como sucedió, por ejemplo, con el obispo Osorio antes citado (Bleznick, 1958: 548). El maquiavelismo fue también punto de referencia para la construcción del pensamiento político español de Barroco, que se puede agrupar en tres grandes bloques generales¹³⁰:

a) La escuela eticista, o también llamada tradicionalista, representada por Rivadeneira¹³¹, según la cual la política está subordinada a la moral. Sus representantes se declaran antimachiavélicos y buscan una “cristiana razón de Estado”. El ataque eticista comienza en los últimos años del reinado de Felipe II¹³², y para ellos Tácito fue influyente en el desarrollo de una falsa razón de Estado. Pertenecen a esta corriente Juan de Santa María¹³³ y Juan Márquez¹³⁴, entre otros.

b) La escuela idealista, cuyo teórico más importante fue Claudio Clemente¹³⁵, que consideraba la monarquía española como la forma más perfecta de política, “eslabón en

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

131 Véase Santamaría (1986: 58-62).

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

133 Juan de Santa María (1615-1673) fue un mercedario descalzo español, conocido por sus obras espirituales y por haber asistido a la agonía del rey Felipe IV, además de haber sido el confesor de la infanta María de Austria. Sobre él, puede consultarse Lloyd Meham (1920).

134 Juan Márquez (1565-1621) fue un escritor ascético español perteneciente a los Agustinos. Predicador del rey Felipe III, escribió *El gobernador cristiano, deducido de las vidas de Moisés y Jesucristo* (1612), donde critica los ejemplos de la actuación del príncipe maquiavélico utilizando en cambio los pasajes de la Biblia de Moisés y Josué para explicar en qué consiste la buena conducta de un caudillo cristiano. Su prosa de gran calidad literaria es ajena al manierismo barroco. Remito a López de Goicoechea Zabala (1996a, 1996b y 2000).

135 Claudio Clemente (1596-1642) fue un jesuita francés que enseñó en el Colegio Imperial de Madrid y que compuso un tratado contra Maquiavelo durante la Guerra de los Treinta Años, cuyo título es *El Machiavelismo degollado por la Christiana Sabiduría de España y de Austria* de 1637. En esta obra se propone desenmascarar a

la larga cadena de la evolución política de la humanidad” (Fernández-Santamaría, 1986: 2). Surge simultáneamente con la crisis que acabamos de mencionar y recibe un ímpetu especial en el transcurso del reinado de Felipe III. Otros representantes fueron Juan de Salazar¹³⁶, Juan de la Puente¹³⁷ y Gregorio López Madera¹³⁸.

c) La escuela realista, o también dicha tacitista¹³⁹, que se inspiraba en el historiador romano Cornelio Tácito para “formular una razón de Estado pragmática y verdadera [...] pero aproximándose a la política desde la realidad contemporánea” (Marañón, 2005: 46-47). Pertenecen a este grupo Furió Ceriol¹⁴⁰, Álamos de Barrientos¹⁴¹, Narbona¹⁴² y Ramírez de Prado¹⁴³, pero sus miembros no formaron un grupo compacto, como en cambio pasó con las otras dos escuelas. Según Fernández-Santamaría, “es cierto que comparten con los eticistas el deseo de formular una razón de Estado simultáneamente pragmática y «verdadera». Pero su aproximación a los problemas de la política en general y de la razón de Estado en particular está más de acuerdo con los mandatos de la realidad contemporánea” (1986: 2).

Curiosamente, el término “maquiavélico” no aparece en los diccionarios españoles hasta comienzos del siglo XIX, recogido con una simple referencia limitada a las máximas del autor

políticos antiguos y modernos como Eurípides, César, Séneca, Tácito, Tiberio, Pierre de Cugnières, Maquiavelo, Charles Dumoulin, Bodino, Du Plessis-Mornay y La Noue. Véase Brufau Prats (2008).

136 Juan de Salazar (ca. 1575-ca. 1635) fue un benedictino aficionado a la poesía y la historia, pero se le conoce sobre todo por su misión en Roma y sus obras políticas, entre las cuales destaca *Política española*, publicada en Logroño en 1619. Ofrecen información Montoro-Ballesteros (1972) y Castillo Cáceres (1993).

137 Juan de la Puente (m. post 1629-ante 1644) fue cronista de Felipe III y Felipe IV y calificador de la Inquisición. Compuso el *Tomo primero de la Conveniencia de las dos Monarquías Católicas, la de la Iglesia Romana y la del Imperio Español*, publicado en Madrid en 1612.

138 Gregorio López Madera (1562-1649) fue un jurista español que escribió *Excelencias de la Monarquía y Reino de España* (1617). Sobre él, pueden leerse aportaciones de García Ballesteros (1998) y De Dios De Dios (1997).

139 Sobre el tacitismo en las doctrinas políticas del Siglo de Oro español, interesan los trabajos de Tierno Galván (1948), Sanmartí Boncompte (1951), Badillo O’Farrell y Pastor-Pérez (2013) y Fernández-Santamaría (1986: 163-172).

140 Fadrique Furió Ceriol (1527-1592) fue un humanista valenciano que se formó con las doctrinas de Erasmo de Rotterdam, Luis Vives y Pierre de la Ramée. Fue preceptor de Felipe II y se le conoce sobre todo por su obra *El Concejo, y consejeros del príncipe* (Amberes, 1559). Profundizan en esta figura Risco (1977), Puerta Garrido (1993, 1994 y 2003) y D’Ascía (1999a y 1999b).

141 Baltasar Álamos de Barrientos (1555-1664) fue un secretario de Felipe II que cayó en desgracia. Durante su encarcelamiento trabajó en la traducción de la obra de Cornelio Tácito, que publicó en 1614 en cuatro volúmenes bajo el título *Tácito español*. Remito a Sauquillo González (2008) y Davis (2001).

142 Eugenio Narbona y Zúñiga fue un escritor, historiador y jurista español que vivió entre los siglos XVI y XVII. Su obra más conocida es *Doctrina política civil escrita por aforismos*, publicada en Toledo en 1604. Pueden consultarse Peña Echevarría (2013) y Tomás y Valiente (1985).

143 Lorenzo Ramírez de Prado (1583-1658) fue un humanista, político y escritor español, perteneciente a la orden de Santiago y a la Inquisición. Hizo carrera política gracias al Conde Duque de Olivares y en 1617 publicó *Consejo i consejero de príncipes*, una traducción glosada de los *Aforismos políticos* de Jean Chokier que había aparecido en Roma en 1610. Véase Solís de los Santos (1996 y 2013).

florentino. Sin embargo, anteriormente se empezó a utilizar el adjetivo “maquiavelista”. Encontramos la primera referencia en el *Diccionario de Terreros y Pando* de 1787, donde se lee que “es lo mismo que un destructor de la sociedad humana”.

La interpretación tradicional considera a Quevedo como antimachiavélico¹⁴⁴, en una forma “che intende confutare l’avversario sul terreno stesso dei fatti, mostrando l’inefficacia pratica delle tesi sostenute dal Fiorentino, gli effetti disastrosi che ne conseguono per la conservazione degli stati” (Ghia, 1994: 110). Walter Ghia describe cómo en el *Discurso de las privanzas*¹⁴⁵ y en el *Marco Bruto* en realidad las teorías machiavélicas están presentes, aunque con su clara interpretación resulta problemática, mientras que en *La hora de todos* y en *Política de Dios* prevalecen las críticas. En particular, en la primera obra mencionada, que fue también la primera incursión en el género político, entre 1606 y 1608, Quevedo se refiere a Maquiavelo como al “hombre que con una pluma sola perdió el tiempo en escribir cosas con que se perdió y se pierden muchos que le siguen, digo todos” (p. 145). Para concluir el capítulo sobre la conservación de la privanza, el autor afirma que dedicará toda su vida en la refutación de las teorías del florentino¹⁴⁶. El apartado siguiente empieza con otra declaración en contra del Secretario, donde “refuta una opinión del Maquiavelo” sobre “si un privado ha de ser temido o amado” (p. 149). Aunque Quevedo parafrasea y comenta varios pasajes del *Príncipe*, tras los ataques evidentes esconde opiniones más afines, como veremos también en otras obras de talante político. Este machiavelismo oculto se percibe en el análisis de la segunda parte de *Política de Dios*¹⁴⁷, a pesar de calificar abiertamente al florentino de “impío moderno” (p. 389). Quevedo presenta ejemplos y reflexiones similares a Maquiavelo sobre diferentes temas: las consecuencias de la tiranía, los impuestos necesarios para tener un ejército que funcione, un modelo de rey activo y práctico que no sea demasiado piadoso o apartado de los problemas reales de su estado, el uso de la paciencia en tiempos de guerra o en situaciones difíciles, la importancia de tener un ejército nacional fuerte y autónomo en contraposición a los mercenarios

144 Véanse Pérez Carnero (1970), Hernández Arias (2001), Giménez (2003), Beuchot (2004) e Iglesias (2010).

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

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

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

ingobernables e inestables, la consideración de la alta nobleza como clase parasitaria que se impulsa sólo por el deseo de mandar, la convicción que el declive de la disciplina militar responde a la falta de organización y valor de los ejércitos modernos y no es achacable a las armas de fuego¹⁴⁸, el uso de las tropas mercenarias como causa de la decadencia de España¹⁴⁹, la ingratitud de los reyes con respecto a sus validos y la idea según la cual los reyes víctimas de conjuras siempre salen perdiendo. Como subrayó Cacho Casal en su edición de la obra (2012: 600) a propósito del vínculo entre religión y vida cívica y militar, Quevedo coincide parcialmente con los planteamientos de Maquiavelo en los *Discorsi*, aunque centra su interés en el valor moral y no tanto en el culto religioso como instrumento de cohesión social, como sostiene el Secretario. Del otro lado, Fernández-Santamaría inserta *Política de Dios* entre los tratados de la escuela eticista, con el siguiente argumento:

todos los tópicos encaminados a guiar al príncipe en el desempeño de su quehacer político se debaten dentro de un contexto definido estrictamente por las enseñanzas de Cristo. (...) El resultado es un proceso que recuerda íntimamente la técnica evangélica utilizada por los humanistas cristianos de antaño en su aproximación a los problemas de la política (1986: 53).

En *Lince de Italia*, Pérez Ibáñez encuentra un pasaje donde defiende una tesis de “claro sabor maquiavélico”, aunque anteriormente define *El Príncipe* como “el libro del tirano” (p. 74), que contiene “la exhortación lisonjera” (p. 74) de Maquiavelo¹⁵⁰. Hablando de la causa del duque de Mantua y al mismo tiempo del de Saboya, se afirma que “es peor, sin poder ser más malo, el que hace malo el bien, que al que hacen malo el mal” (p. 99). El mismo concepto se encuentra en *La hora de todos*, donde Quevedo dice, refiriéndose al mismo duque, “pues su flaqueza es tal, que el que hace mal cuando puede le deja de hacer cuando no puede; y esto no es arrepentimiento, sino dejar de ser malos a más no poder” (p. 374). Más adelante, en el apartado XXXIV, dedicado a la isla de los Monopantos, lanza una crítica abierta:

Pacas Mazo, compuniendo su rapiña en palomita, dijo que el término era bastante y la resolución providente, empero que convenía que el secreto fuese ciego y mudo. Y sacando un libro encuadernado en pellejo de oveja,

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

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

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

cogida con torzalles de oro en varias labores de lana, se le dio a Saadías, diciendo:

-Esta prenda os damos por rehenes.

Tomole, y preguntó:

-¿Cúyas son estas obras?

Respondió Pacas Mazo:

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

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

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

Con esto se apartaron, tratando unos y otros entre sí de juntarse, como pedernal y eslabón, a combatirse y aporrearse y hacerse pedazos hasta echar chispas contra todo el mundo para fundar la nueva seta del dinerismo, mudando el nombre de ateístas en dineranos (p. 344).

En la descripción de la isla Quevedo dice que los Monopantos son “gente en república”, y ésta es “par nature une forme de gouvernement machiavélique et mercantile” (Bourg: 497). En efecto, para ellos, la ley de Moisés carece de vigencia porque los talmudistas quisieron “habilitar las conciencias a la fábrica de la materia de Estado, adoctrinando para la vida civil nuestro ateísmo” (p. 333); en otras palabras, “le prince gouverne selon son intérêt politique sans tenir compte de la raison chrétienne, est clairement inspirée par Machiavel. Les gouvernants adeptes du Florentin et de la raison d’Etat étaient appelés «estadistas» ou «ateístas políticos»” (Bourg: 500). Los Monopantos, discípulos de Maquiavelo pues, son “ateístas”, entendiendo por tal palabra ‘herejes’ más que ‘ateos’ propiamente dichos. pero el cambio de nombre hace todo más explícito.

Este pasaje ha sido comentado por su antisemitismo, pero en esta ocasión nos interesa la presencia de *El Príncipe* de Maquiavelo. La encuadernación “alude a los libros verdes o libros de becerro, que eran repertorios genealógicos de la nobleza en los que podía detectarse su origen converso” (p. 344n), como sugieren Bourg, Dupont y Geneste. Lía Schwartz añade que la encuadernación “refiere a las tácticas políticas de los consejeros del Conde-Duque, que recomendaban olvidar los preceptos cristianos si así lo exigía la razón de Estado” (p. 344n). Utilizando una imagen que pertenece a la técnica del canto gregoriano, Pacas Mazo reconoce que la política de Olivares es maquiavélica y de esta manera Quevedo implícitamente critica al

privado¹⁵¹. Luego inventa un neologismo por derivación: dineranos. Se refiere al “sequaz o poseedor de la secta del dinerismo en aquel sentido” (*Aut.*), siendo el dinerismo la “profesión del dinero, suponiendo haver secuaces de ella” (*Aut.*). Con ello, asociando este término a los ateístas¹⁵², el autor quiere señalar que los políticos que siguen la teoría de Maquiavelo en realidad no persiguen la razón de estado o beneficio para la patria, sino, simplemente, por ganancia propia, buscando su beneficio económico. Elliott (1982: 246-247) subraya que, en este episodio, Quevedo se aleja de quienes alguna vez coincidieron con él, pero ahora están al servicio del Conde-Duque, “castigating them as Machiavellian intriguers, immoral money-grubbers, and unprincipled agents of an international Jewish conspiracy intended to subvert the proper ordering of the world”.

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

La hora de todos es tributaria del antimachiavelismo que [Quevedo] manifestó en otras de sus obras a pesar de la aceptación parcial de algunos principios reelaborados por los tacitistas del siglo XVII. Por tanto, acusar a Olivares y a sus colaboradores de machiavélicos es insulto que los define y al mismo tiempo define la posición ideológica, providencialista en este caso, desde la cual se ejerce la crítica satírica (p. 34).

En el último capítulo de la misma obra, Quevedo formula más críticas al machiavelismo, cuyos defensores “siempre han de militar con el seso, pocas veces con las armas” (p. 362), es decir, que actúan con astucia, actitud que el autor considera propia también de los Monopantos y los venecianos. En *Lince de Italia* se encuentra la misma acusación sobre “aquellos hombres que militan con el seso y vencen con la credulidad ajena” (p. 70), hablando de las disensiones entre venecianos y unionistas.

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

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

Con un contenido similar se vierten acusaciones sobre Génova, esta vez por medio del “letrado bermejo”, un jurista pelirrojo de connotaciones diabólicas: “Pondero que, condenando la Iglesia católica esta doctrina de la República de Platón, hay quien se precia y blasona de ser su república” (pp. 363-364). Lía Schwartz sugiere que “el comentario es irónico y va dirigido al gobierno de Génova [...] desde la perspectiva del autor de la sátira, no del personaje” (p. 364n).

Una posible influencia de Maquiavelo se puede encontrar en lo relativo a la unión de historia y política, como sucede en los textos de Quevedo analizados en este trabajo. Su punto de partida está en la afirmación de Cicerón según el cual “*historia magistra vitae*”, o, en palabras de José Luis Romero:

la historia no es sino el registro de la experiencia humana en materia de vida política, o lo que es lo mismo, de las formas del comportamiento del hombre como ser animado por una irreprimible voluntad de dominio (Romero, 1943: 122).

Esta tradición, que considera útil para los gobernantes la experiencia de sus predecesores, fue tenida en cuenta por Maquiavelo, “que defendía la idea de que en la antigüedad se hallaban importantes lecciones sobre cómo gobernar” (Roncero, 1991: 30), como se ve en el proemio de los *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*. En particular, se valoraba la historia romana, como así hizo Quevedo. En *Lince de Italia*, como apoyo de sus razones, Quevedo se remonta a los romanos y cita dos ejemplos. El primero trata del rechazo de una ayuda de Roma en las guerras contra Pirro, para no mostrar su debilidad; esto le sirve para subrayar que en realidad fue una táctica prudente y se la aconseja a Felipe IV (Azaustre, 2004: 65)¹⁵³. El otro ejemplo relata cómo “la paz que el emperador Cayo Hostiliano hizo con los godos y que, tomada por estos como síntoma de debilidad, acarreó que destruyesen varias provincias del imperio” (Azaustre, 2004: 65). Esto, en cambio, es un ejemplo que el rey no tiene que seguir. Otra enseñanza de la historia antigua es la de Aníbal y Antíoco, que sufrió “el peligro de la adulación y de los malos consejeros” (Azaustre, 2004: 69), como Aníbal aconsejó al rey de Siria combatir directamente a los romanos en Italia, siendo éste el único lugar donde, en teoría, podían ser

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

vencidos, y no en Grecia como se pensaba. En realidad, los consejos levantaron los recelos de los aduladores, cuyos consejos Felipe IV tiene que evitar.

En *Marco Bruto*, la reflexión sobre la teoría maquiavélica aparece filtrada por la lectura de *Il Tarquinio superbo* de Malvezzi, en particular sobre las razones por las cuales los mismos actos causan diferentes efectos. Según García López (2017: 215), “ya no es sólo un hereje, sino que además su obra contiene eso que hoy llamaríamos una «sociología política», un conjunto de afirmaciones, de carácter probabilístico o estadístico sobre los comportamientos políticos en contextos determinados, que implican capacidad predictiva”.

Si consideramos la influencia que tuvo Maquiavelo en estas obras, tenemos que poner en duda la consideración de antimachiavélico que siempre tuvo Quevedo. Como sugiere Marañón, “la postura de Quevedo frente a Maquiavelo está siempre en revisión” (2005: 49). Por ejemplo, en *Grandes anales* hay un atisbo de influencia del florentino, que de todas formas nunca habría declarado abiertamente. Ghia advierte que hay que evitar dos prejuicios a la hora de estudiar la obra de Quevedo en relación con Maquiavelo:

el primero es el prejuicio de la oposición, por lo cual don Francisco, en cuanto que «intelectual orgánico» de la Iglesia y de la monarquía católica, es antimachiavélico por definición; el segundo es el prejuicio de la identidad, según el cual, dado que don Francisco inserta textos de Maquiavelo, piensa en todo como él (Forte y López, 2008: 78).

A pesar de estas consideraciones, las ideas de Maquiavelo están latentes en las reflexiones sobre la razón de Estado. Barrientos (2010: 334) ha subrayado también alguna coincidencia entre las dos obras políticas fundamentales de Quevedo y Maquiavelo: ambos escriben *Política de Dios* y el *Príncipe* cuando han llegado a los 40 años de edad y, además, en un momento de retiro forzado de la actividad pública, intentando plasmar por escrito los conocimientos adquiridos durante sus respectivas experiencias cercanas al gobierno. Por lo tanto, Quevedo es coherente con su oposición a una doctrina fundamentalmente anticristiana, si bien en la práctica se deja influir por el florentino, probablemente debido al peso que tuvo en la cultura europea de aquel tiempo. Marañón afirma también que “el pensamiento de Quevedo es oscilante según las circunstancias y su posición en el escalafón de su carrera política” (2005: 49). De la misma manera, Rey subrayó:

Quevedo se inició en la teoría política como un pensador pragmático y realista, centrado en una institución vigente en aquellos días, la privanza, a la que él veía en trance de cambio. En tal momento de su vida, sus discrepancias con Maquiavelo eran escasas, pese a las manifestaciones en sentido contrario (2012b: 37).

En conclusión, no parece que se pueda definir tajantemente a Quevedo como opositor o seguidor de Maquiavelo, aunque se podría afirmar que en la mayoría de los casos expuestos es antimachiavélico en la conciencia y machiavélico en el análisis histórico de supuestos concretos. Podría servir como síntesis la siguiente exposición de Rey (2013b: 30):

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

I.4.2 QUEVEDO ANTE BOTERO

Como acabamos de explicar, en el imaginario colectivo, Maquiavelo aparece como figura clave y propulsora del desarrollo de las reflexiones políticas en Europa y en España. Sin embargo, en el Siglo de Oro, el avance de las teorías sobre el arte de gobernar sufrió un gran impulso gracias a más figuras, como Tácito, Séneca y, sobre todo, Giovanni Botero¹⁵⁴. Es verdad que los elementos de las teorías machiavélicas aparecían ya en las obras de los susodichos, pero de igual manera es verdad que sus obras no fueron el origen de la inspiración. Ex jesuita, asesor de la Congregación del índice en Roma, Giovanni Botero fue el fundador de la teoría política católica, con el intento de neutralizar la influencia de las obras políticas producidas por los jurisconsultos de Oltralpe¹⁵⁵. No es accidental que la primera traducción al español de *Ragion di Stato* (1589) hubiese aparecido en 1603 gracias al historiógrafo real Antonio de Herrera¹⁵⁶, cuya labor fue apoyada por Sancho de Moncada¹⁵⁷ para su proyecto de una nueva e importante

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

155 La figura y la influencia de Giovanni Botero en la literatura y la reflexión política mundiales no son tan profundas y estudiadas como en el caso de Maquiavelo, pero la bibliografía también es bastante extensa; entre ella, destaco a Albonico (1990), De Bernardi (1931), Tornari (1907) y Bottero (1896).

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

157 Sancho de Moncada (1580-1638) fue un clérigo y economista español, conocido por *Restauración política de España* (1619) donde identifica el gobierno con la razón de Estado, hasta el punto de proponer la creación de cátedras políticas en las universidades españolas, al haber intuido que gobernar es una ciencia. Además, se ha

universidad en la corte de España donde se enseñase la ciencia política, leyendo la *Utopía* de Tomás Moro y, por supuesto, la obra de Botero. Pese a que con él se consagró esta locución, el origen del término “razón de Estado”¹⁵⁸ se remonta a Francesco Guicciardini¹⁵⁹ y aparece por primera vez en el *Dialogo al reggimento di Firenze*¹⁶⁰, aunque en este contexto, al comienzo de la reflexión política renacentista, se intentaba explicar la *ratio* de la acción no “cristiana” del Estado en tiempos de guerra, refiriéndose exclusivamente a un argumento de política exterior, a los conflictos armados y a las conquistas territoriales. En su texto remite solo a “la derogación de las leyes morales y civiles para salvar el Estado, sin legitimidad alguna, basándose sólo en la fuerza o en el dinero” (Rus y Zamora, 2000: 12). Además, el concepto de razón de Estado le servía para subrayar que la filosofía civil de procedencia griega y romana era insuficiente. En síntesis, servía para justificar el estado como producto derivado de la pura fuerza, no del arte de la política (Viroli, 1994: XIII). Según Catteeuw:

l'importance de Guichardin dans l'histoire de la raison d'État réside notamment en ce geste qui indique, pour la première fois, d'une manière explicite mais non développée, la relation qui perdure au-delà de son temps entre l'écriture de l'histoire, la publication de la raison d'État et la constitution de la mémoire historique (2009: 222).

reconocido que sus teorías económicas, junto a las de Juan de Mariana, podrían ser un avance de la Escuela Austriaca de Economía. Tratan este asunto Vilar (1999) y Fernández Delgado (2006).

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

159 Francesco Guicciardini (1483-1540) fue un escritor, historiador y político italiano. Fue embajador en España y, cuando volvió a Italia, apoyó a la familia de los Médicis, pero cayó en desgracia. Compuso muchas obras fundamentales para la literatura italiana y la historiografía mundial, como la *Storia d'Italia* (1537-1540), con la que ganó fama a nivel internacional. Su pensamiento se contrapone al de Maquiavelo: para él, la historia gira alrededor del particular y de la discreción del individuo, sin preocuparse de un futuro muy lejano ni del pasado, sino adaptándose momento por momento a las necesidades que se le presentan. Entre sus escritos cabe recordar *Storie fiorentine* (1509), *Ricordi politici e civili* (1525), *Considerazioni sui discorsi di Machiavelli* (1529) y *Discorsi sul modo di riformare lo stato* (1531). Según Viroli (1994: XV), “Guicciardini è il vero simbolo del periodo di transizione dalla politica alla ragion di stato: sostenne per tutta la vita gli ideali di della «civiltà», eppure fu il primo a teorizzare in forma compiuta la ragion di stato”. Para el mismo estudioso, hasta la obra maestra de Maquiavelo parece el trabajo de alguien que sí conocía mucho, pero todavía no lo sabía todo, mientras que Guicciardini llevó el lenguaje del arte del estado a un nivel de refinamiento intelectual sin precedentes. Sobre este particular, Philips (2018), Varotti (2009) y De Caprariis (1993).

160 Compuesto en 1525, aquí Guicciardini expone con la máxima claridad aspiraciones y proyectos sobre el reordenamiento del estado florentino, dejando mucha capacidad de maniobra a la aristocracia de los sabios y prudentes, que constituía el ideal del autor. Aquí afirma que “quando io ho detto ammazzare o tenere prigionieri e' pisani, non ho forse parlato cristianamente, ma ho parlato secondo la ragione e gli usi degli Stati” (Guicciardini, 1932: 163).

Posteriormente Giovanni Della Casa¹⁶¹, en su *Orazione a Carlo V*¹⁶², se refirió a ella como a “quell’utile, che oggi si chiama ragion di Stato”, en oposición a la “ragion civile”¹⁶³. Para él, esta última es propia de las pequeñas cosas privadas; en consecuencia, resulta irrelevante la relación entre los Estados con respecto al complejo de normas contempladas por el derecho y la moral¹⁶⁴. Campanella, en cambio, subraya que la razón de estado se utiliza como sinónimo de razón política, es decir, la *ratio política*, que se identificaba con la igualdad y la justicia, mientras que en la primera mitad del siglo XVII ambos términos adquieren una acepción negativa. En particular, la razón de Estado es una invención de los tiranos, que justifica la violación de las leyes civiles, naturales, divinas e internacionales en interés de quien detenta el poder¹⁶⁵. Como subrayó Viroli (1994: 269), muchos escritores políticos de aquel periodo se quejaron de que hasta los eruditos poseían solamente ideas confusas con respecto a la conexión entre política y razón de Estado, como explicó, por ejemplo, Ludovico Zuccolo¹⁶⁶, Filippo

161 Giovanni Della Casa (1503-1556) fue un literato, escritor y arzobispo italiano conocido también simplemente como monseñor Della Casa. Su nombre se asocia automáticamente al *Galateo*, un manual de buenas maneras compuesto alrededor de 1551. Sin embargo, compuso otras obras, como *Quaestio ledipissima* e il *Carminum liber*, donde introduce la técnica innovadora conocida como legado dellacasiano; consiste en la infracción de la estructura rítmica del soneto, es decir, que se dilata el verso pero se rompe por el encabalgamiento que lo prolonga en el verso siguiente. De esta manera, el verso se concluye en el medio del endecasílabo siguiente, adquiriendo así mayor extensión y una musicalidad nueva. Este método tuvo mucha influencia en los poetas del siglo XVI, sobre todo Tasso e incluso Foscolo. Remito a Carrai (2007), Barbaris e Berra (1997) y Quondam (2006).

162 La *Orazione scritta a Carlo V intorno alla restituzione della città di Piacenza* (1548) es un texto en lengua vulgar para pedir al emperador Carlos V la restitución de la ciudad de Plasencia a la familia de los Farnese, a causa de la apropiación que siguió al homicidio de Pier Luigi en 1547. Junto al *Galateo*, forma el denominado canon menor de Della Casa, a pesar del interés despertado en Giacomo Leopardi. El autor afirma que algunos envidiosos del emperador esperan que el episodio de la restitución ofusque su virtud y que sostienen que la razón de estado le impide esa devolución, aspecto esencial para el desarrollo de la administración de los asuntos públicos. Para Carlos V no sirven los ejemplos de los antiguos y se preocupan inútilmente aquellos que sostienen que existen dos razones, una falsa y retorcida que llaman *ragion di stato* y que remite a los imperios y los reinos; y otra clara, recta y constante, que reputan inadecuada para los gobernantes. El emperador conoce solamente una de estas razones, aquella que respeta la justicia tanto en los asuntos privados como en los públicos.

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

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

165 Véase Campanella (1941).

166 Ludovico Zuccolo (1568-1630), llamado también Il Picentino, fue un escritor y político italiano. Su texto más importante fue *Della ragion di Stato*, incluido como oráculo XI en sus *Considerazioni politiche e morali*, donde estudia el problema de la autonomía política y llega a afirmaciones que lo transformaron en uno de los más notables

Maria Bonini¹⁶⁷ y Giovanni De Luca¹⁶⁸. Por esta razón, el mismo investigador se reafirma en que el Setecientos ya no fue el siglo del redescubrimiento y de la celebración de la política, sino que, por el contrario, fue testigo de su decadencia (1994: 270-271).

Volviendo a Botero, en su obra principal “se define el concepto como el conocimiento de los medios adecuados para fundar, mantener y aumentar un Estado, dando un mayor predominio a la sabiduría que a la fuerza, resaltando la importancia de conservar los Estados y estableciendo la coincidencia de los intereses de la Iglesia y del Estado” (Rus y Zamora, 2000: 14), fundando así una contraposición entre la verdadera y buena razón de estado frente a la perversa de Maquiavelo. Además, la coincidencia entre el interés religioso y el político era el punto central de su teoría, tomando como ejemplo el sistema español. El elevado número de libros publicados en las primeras décadas del siglo XVII demuestra el apasionado interés por esta polémica¹⁶⁹. Mientras las doctrinas maquiavélicas seguían vivas en los numerosos comentarios de Tácito, como en los casos de Ammirato¹⁷⁰ y Boccalini, los teóricos de la razón de Estado intentaban demostrar que era posible y saludable una “buena” razón de Estado en contraposición a la “rea” y “mala” que se había promovido hasta aquel momento¹⁷¹. Sin embargo, casi ninguno de estos

pensadores de aquel momento. De hecho, Benedetto Croce (1929: 93) consideró este texto uno de los más relevadores entre los que trataron el tema, aunque De Mattei (1979: 109-128) desdibuja otro tipo de panorama en contra de la opinión de Croce. Véanse Viroli (1994: 275-278), Frajese (1995), Pissavino (1984) y AA.VV. (1969). 167 Filippo Maria Bonini (1612-1680) fue un teólogo e histórico italiano, que compuso *Il Ciro político* (1647), donde contrapone política y *ragion di Stato*. Trata sobre ello Montanari (2008).

168 Giovanni Battista De Luca (1614-1683) fue un jurista y cardenal italiano. En *Il principe cristiano pratico* (1680) emerge el cambio de significado de la política y la pérdida de estatus. Pueden consultarse Viroli (1994: 279), Dani (2012), Zanotti (1983) Santangelo (1991) y Lauro (1991).

169 Solo para tener una idea de la profusión de textos sobre el tema de la razón de Estado, entre los autores italianos más relevantes, Meinecke (1977: 120-121) menciona a los siguientes: Ciro Spontone (*Dodici libri del governo di stato*, 1595), Girolamo Frachetta (*Il Principe*, 1599; *Discorsi di stato e di guerra*, 1600; *Seminario de' governi e stati*, 1617), Antonio Palazzo (*Discorso del governo e della ragion vera di Stato*, 1606), Pietro Andrea Canonhiero (*Dell'introduzione alla politica, alla ragion di Stato*, 1604), Federico Bonaventura (*Della ragion di Stato*, 1623), Ludovico Zuccoli (*Dissertatio de ratione status*, 1663), Gabriele Zinano (*Della ragione degli stati*, 1626), Ludovico Settala (*Della ragion di stato*, 1627) y Scipione Chiaramonti (*Della ragion di stato*, 1635). Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XVII, este argumento parece entrar en crisis y se encuentra solo algún seguidor de escaso relieve. Según Ferrari (2015: 9), fueron 470 los escritores que contestaron a los italianos “pour chercher la raison des États au sein des nouvelles révolutions de Luther, de Richelieu et de la Fronde”.

170 Scipione Ammirato (1531-1600) fue un historiador y literato italiano, considerado uno de los máximos exponentes de la razón de Estado de su tiempo, sobre todo del tacitismo reinterpretado en clave antimachiavélica. Sus *Discorsi sopra Cornelio Tacito* tuvieron mucha resonancia en el panorama europeo, contando con traducciones al francés y al latín, además de varias reimpressiones en Italia, Alemania y Francia. Elaboró una nueva definición de razón de Estado basándose en la noción de menoscabo, el principio legal clásico que permite la violación de una ley en nombre de otra superior. Abordaron el tema Congedo (1904), Vallone (1956), De Mattei (1961: 1-5; 1963), Viroli (1994: 179-180), Viroli y Shugaar (2010: 232-233).

171 Según Maravall (1955: 297), “la raison d'Etat n'est pas autre chose que la transcription sur le plan politique de la raison naturelle non illuminée par la grace. Et devant elle, nous trouvons aux premières places ceux, qui, ne pouvant concevoir cette disjonction machiavélique, se défient de l'Etat et, s'accrochant à la tradition, luttent contre la nouvelle entité politique due à la raison égarée soit en essayant de galvaniser le système médiéval, soit en

autores tuvo una influencia duradera para la posteridad, ni ha tenido una fuerte conciencia política. Viroli sostiene que los términos utilizados por Botero en la definición de razón de Estado fueron bastante incompletos, no habiendo dejado en claro si por estado entendía la autoridad del príncipe o la del territorio. Por esta razón, se le consideró como responsable de la ruptura ideológica con la comprensión tradicional de la política. En consecuencia, medio siglo después de la publicación de *Della ragion di Stato*, varios teóricos se aplicaron a la tarea de enmendar o reformular la noción de razón de Estado para que, siendo compatible con las leyes naturales y divinas, no transigiese con el gobierno injusto (1994: 273). Se intentaba así encontrar una precisa definición de la verdadera y buena razón de estado, aceptable tanto para la lógica como para la moral¹⁷². Según Peña Echevarría, el término

hace referencia a una concepción de la política que entiende que el interés del Estado (o, si se quiere, de la comunidad política) es el criterio último de la acción política. (...) La noción de *necesidad* es nuclear en la doctrina de la razón de Estado. La doctrina (...) nos remite a algunas cuestiones fundamentales de la filosofía política ligadas entre sí. En primer lugar, la de la relación entre política y moral. (...) En segundo lugar, la de la autonomía de lo político (1998: X-XI).

En la teoría política del Renacimiento, el punto central fue la reflexión alrededor del concepto de Estado y su mantenimiento¹⁷³. Hasta aquel momento, el Estado seguía siendo una realidad

s'enfermant das un pessimisme passif". Viroli (1994: X) subraya una diferencia sustancial en el cambio de paradigma en la reflexión alrededor de la política: los humanistas que trataban este tema eran principalmente rétores y elaboraron definiciones eulogísticas y cuyo fin era persuadir a los lectores para perseguir nobles ideales, mientras que los escritores sucesivos se preocuparon para describir la realidad y enseñar cómo moverse en ella. Por esta razón, el paso de la política a la razón de Estado se tradujo en una transición de una concepción retórica a una realística de la política. El mismo estudioso explica, además, que el uso del concepto de menoscabo ayudó a distinguir entre buena y mala razón de Estado: la primera consistía en el menoscabo de la ley para el bien común, mientras que la segunda consistía en el menoscabo de la ley para el interés particular (1994: 273). De esta manera, la buena razón de Estado se desdibujaba como lo opuesto a un privilegio.

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

173 Sobre teorías de ruptura o de continuidad con respecto a la tradición en la reflexión política, son útiles los trabajos de Peña Echevarría (1998: XV-XVIII) y Viroli (1994). Este último, en particular, subraya el contraste

ignota, que en la Edad Media se había traducido en la encarnación histórica del poder político perfectamente cumplido, practicando una soberanía que aspiraba a ejercerse de manera absoluta sobre el territorio y la población geográficamente extendidos. Apareció entonces la doctrina del Estado mixto, que preveía seis modos peligrosos de gobernar. Además, se solía enfrentar la república romana a la república veneciana, donde la primera anticipaba los fondos políticos de la doctrina sobre la separación de los poderes como medio de contrapeso que tendía a frenar las exageraciones de la autoridad (Maravall, 1955: 139-140). Como ya se ha señalado antes, la aparición del Estado tuvo lugar en el Renacimiento, concebido como producto del *homo faber* con necesidad de cálculo y de destreza. Fue aquí cuando se empezó a contraponer la virtud maquiavélica a la virtud cristiana: las virtudes morales se reducían así a un medio calculado para realizar una obra de gobierno humano temporal. Nacía de esta manera el arte político puro, cuyo desarrollo estaba permitido solamente al príncipe (Maravall, 1955: 189). Viroli afirma que, entre el siglo XVI y el siglo XVII, el lenguaje de la política sufrió una transformación radical que podría definirse una “revolución de la política”, que tuvo una importancia y una preeminencia generales. De aquí en adelante, el sentido de la política adquirió un significado completamente diferente, y con él cambiaron la concepción y el rol del arte o la ciencia política, así como la interpretación y el valor de la educación y de la libertad política. De esta manera, esta revolución llevó consigo una pérdida de prestigio por parte de lo que se había considerado durante tres siglos la más noble de las ciencias humanas, llegando a ser considerada una actividad innoble, sórdida y depravada. Ya no era el arte para luchar la corrupción, sino para adaptarse a ella (1994: VII). En particular, el punto de ruptura se creó al situar los principios de la razón de Estado no en la política parroquial de Italia, sino en el imperialismo católico de los Habsburgo (Tuck, 1993: 66), tomando como ejemplo el imperio de Carlos V¹⁷⁴:

el dato esencial es la fragmentación de Europa, que supone la quiebra definitiva del ideal de la *respublica christiana* universal encarnado en el Sacro Imperio, y muestra el rostro más desencarnado de la política como lucha por el poder: los conflictos territoriales y las guerras de religión asolan Europa. En esta circunstancia, el Estado aparece como última instancia de pacificación, de reconstrucción del orden mínimo necesario

entre política y razón de Estado, como las concibieron respectivamente Brunetto Latini en *Livres dou Tresor* (1266) y en *Della ragion di Stato* (1586) de Botero. Cada obra es considerada por el investigador como un punto de referencia ideal en la historia del lenguaje de la política moderna.

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

para la coexistencia, cuya posición, por consiguiente es necesario consolidar, tanto práctica como teóricamente, porque es la condición necesaria para la persecución de cualesquiera otros fines, incluida la defensa y propagación de la verdadera fe (Peña Echevarría, 1998: XXI XXII).

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

no se trata de una teoría del Estado articulada que pueda compararse con la tradición aristotélica o con modelos teórico posteriores como el de Hobbes, por ejemplo; las obras que contienen el corpus de la doctrina moderna de la razón de Estado no son, salvo alguna excepción, tratados generales, sino un conjunto de escritos pragmáticamente orientados, dedicados a proveer de reglas e instrumentos para la acción política desde la perspectiva de una racionalidad instrumental. Además, estos escritos están estrechamente ligados al contexto político nacional en que se formulan, y ello afecta no sólo al contenido sino a la orientación, de manera que el discurso de la razón de Estado está muy diversificado, hasta el punto de que podría discutirse si cabe hablar de *la* razón de Estado (1998: XVII-XVIII).

Finalmente, se podría sintetizar la elaboración de la primera doctrina de la razón de Estado por parte de Botero en la encrucijada de tres problemas que se reflejan en tres implicaciones en su obra. El primer orden de problemas deriva de la reorganización de la teoría política operada por Bodin alrededor del concepto de soberanía; el segundo es de tipo político-religioso y concierne a la redefinición del rol político de la religión en el contexto de las guerras confesionales, que a su vez deriva de un lado en una clara tematización de la función ideológica de la religión como instrumento de la dominación política y del otro en la justificación étnico-religiosa del buen gobierno; el tercero y último concierne al aspecto más innovador de las doctrinas de la razón de Estado, es decir, que el pensamiento político he llevado a construir un nuevo objeto de investigación. Zarka (1994: 103-120) subraya que la encrucijada de estos tres órdenes de problemas tendrá tres implicaciones: una tensión entre el esfuerzo de justificación étnico-teológica de la acción de príncipes y la racionalización efectiva del Estado como materia, la ruptura del espejo de príncipes por parte de Maquiavelo y el consiguiente esfuerzo de recomponerlo por parte de Botero y de los tratadistas sucesivos.

En lo que concierne a la recepción española, dos fueron los asuntos que interesaron más a los intelectuales: qué imperio y estado duraron más (por tamaño o unión) y los comentarios sobre la esterilidad del territorio y la escasa población. El lema “razón de Estado” apareció ya en el *Diccionario de Covarrubias*, un poco posterior a la publicación de la obra de Botero, asociado al término “razón”, pero simplemente como ejemplo de uso. Sin embargo, es en el *Diccionario de Autoridades* donde se aporta la primera definición española de esta expresión: “la política y reglas con que se dirigen y gobiernan las cosas pertenecientes al interés y utilidad de la República”, tomando como ejemplo pasajes de Diego de Saavedra Fajardo¹⁷⁵ y Pedro Fernández de Navarrete¹⁷⁶. Fernández-Santamaría (1986: 3) subraya que, en el caso de la especulación política en España sobre este tema, se insistió en que el príncipe ha de ser o no sólo político, sino político y cristiano, creando así de manera automática una “razón de religión” que a su vez lleva a otras variantes, que se manifiestan como consecuencias en cascada, como por ejemplo las relaciones entre Estado e Iglesia, una razón de Estado militar, una razón de Estado económica y la razón de justicia. De todas formas, entre los primeros teorizadores de esta filosofía está Pedro Barbosa Homen¹⁷⁷, quien en 1627 publica *Discursos de la jurídica y verdadera razón de Estado*, donde se puede leer una definición general de esta¹⁷⁸, que encierra premisas repetidas sucesivamente por Álamos de Barrientos y Mártir Rizo¹⁷⁹. Según Barbosa,

175 Diego de Saavedra Fajardo (1584-1648) fue un escritor y diplomático. Su obra principal es *Idea de un Príncipe político cristiano representada en cien empresas* (1640), que se tradujo en diferentes idiomas y tuvo gran éxito en toda Europa. El objetivo de la obra es esbozar un imaginario príncipe perfecto, es decir el prototipo del príncipe cristiano, en evidente contraposición con el de Maquiavelo. Estudiaron su aportación Conde de Roche y Tejera (1884), Cortines y Murube (1907), De Benito (1903), Boadas (2016) y Fraga Iribarne (1955).

176 Pedro Fernández de Navarrete (1564-1632) fue secretario y capellán de Felipe IV, pero también se le conoce por su producción literaria, que le situó entre los llamados arbitristas. Entre sus obras más relevantes cabe recordar *Conservación de monarquías y Discursos políticos* (1626) y *Carta de Lelio Peregrino a Estanislao Borbio* (1612), así como sus traducciones de Séneca. Véanse Goñi Gatzambide (1979), Caravaggi (1982), Iraci Fedeli (1959) e Iglesias Ortega (2000). Según Fernández-Santamaría (1986: 4), este autor es una excepción, porque en sus escritos “la función política de la justicia (...) consiste en hacer posible el buen funcionamiento de la maquinaria del Estado. La justicia, pues, es el faro que guía a la burocracia estatal. Consejeros, privados, embajadores, corregidores, ministros, jueces, todos han de ser elegidos por el rey a base de una orientación dada por la justicia conmutativa y distributiva. Y este es precisamente el criterio que ha de regir también la conducta pública de todo funcionario. Surge así, y en forma ciertamente inesperada, una razón de justicia o razón de Estado administrativa definida como el canon que rige, simultáneamente, la selección y el comportamiento oficial de los colaboradores del príncipe”.

177 Pedro Barbosa Homen fue un jurisconsulto y magistrado portugués cuyas fechas de nacimiento y muerte se desconocen. Sin embargo, de él se sabe que escribió tres obras, una en español (los *Discursos*, dedicados a Felipe IV), una en latín (*Tractatus analyticus in quo concordia Inter*) y otra en portugués (*Da Preferença do Reino de Portugal a o de Aragoã*). Remito a Fernández-Santamaría (1986: 18-29) y Mesnard (1952).

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

179 Juan Pablo Mártir Rizo (1593-1642) fue un humanista y presbítero español, conocido por su tratado político *Norte de príncipes* (1626), donde pretende rebatir el maquiavelismo contraponiéndolo al tacitismo. Además, fue

el centro de la razón de Estado es conservar y aumentar, y estos dos serán los objetivos eternos de la razón de Estado en España.

Numerosos fueron los autores españoles que reflexionaron y publicaron a partir de la *Ragion di Stato*¹⁸⁰, y Méchoulan (1994: 263) traza tres actitudes del pensamiento barroco con respecto a esta teoría. La primera se manifiesta a través de un anatematismo religioso, que la concibe como una sinrazón que compromete radicalmente el funcionamiento del *do ut des*; la segunda es la crítica iterativa hacia Maquiavelo, que permite utilizar la razón de Estado con todos sus excesos, dado que sirve la misión política de la España católica; la tercera consiste en el análisis lúcido de la coyuntura para apoyar una lectura atenta de Tácito, y que a su vez rechaza el fanatismo y la intolerancia.

Tampoco Quevedo evitó abordar el problema de la razón de Estado en sus obras políticas. A pesar de no encontrar referencias directas a la producción literaria de Botero, en la obra de don Francisco aparecen teorías y pasajes en deuda con el ex jesuita. En particular, en *Política de Dios*¹⁸¹ dedica un capítulo entero a la reflexión sobre la razón de Estado, donde parece evocar directamente la misma definición del boloñés, pero con una leve diferencia. Para don Francisco, se trata de la manera de “conservar y adquirir” (p. 388), mientras que el boloñés incluye también la parte de la fundación del Estado¹⁸². Dentro del tema de la conservación y ampliación, es fundamental el rol del ejército. En su reflexión sobre su composición, se refiere al mismo pasaje del *Deuteronomio* utilizado por Botero, subrayando que hay que preferir los voluntarios a los forzosos (p. 578). De la misma manera, parece recalcar la consideración de Botero con respecto al comportamiento de los no católicos, tanto protestantes como infieles, llamándoles “indómitos” y añadiendo un aspecto moral al asunto más militar y político de la conquista de nuevas tierras, en una visión de reconquista de la Iglesia militante (p. 609). En este caso, es

buen amigo de Francisco de Quevedo, apoyándole en la polémica del patronato de España de Santiago, en contra de la propuesta del compatronato de Santa Teresa. Sobre esta cuestión, pueden leerse Maravall (1999) y Mesnard (1960).

180 Entre otros, cabe recordar a Sancho de Moncada, Baltasar Álamos de Barrientos, Gaspar Escolano, Domingo Fernández Navarrete, Martín González de Cellorigo, Cristóbal Suárez de Figueroa, Sebastián Fox Morcillo, Lope de Deza y Fray Juan de Salazar. Véanse Lynn (2017: 268-290); Escalante (1975), Cortijo (2000), González de la Calle (1903), Montoro-Ballesteros (1972). Rus y Zamora (2000), Méchoulan (1994) y Peña Echevarría (1998: XXVIII-XXXVIII) ofrecen un interesante recorrido a través de los autores a favor y en contra de la razón de Estado en el panorama español e italiano.

181 Sigo la edición de Rodrigo Cacho Casal (2012c).

182 En *Della ragion di Stato* leemos que la función de esta política es “fondare, conservare e ampliare un dominio” (p. 7).

interesante notar que, en el *Diccionario de Autoridades*, el adjetivo se asocia a “indomable”, que a su vez se utiliza para referirse a animales feroces, pero a nivel moral se trata de “pasiones que no se dejan fácilmente reducir o traer a lo que se quiere”. Según la *Treccani*, en cambio, en italiano la palabra adquiere un valor de rebeldía, pasión y ganas de no dejarse vencer. Sin embargo, en ambos casos, los herejes tienen una fuerza contra la que es necesario combatir y que se puede superar solamente a través del uso de la razón de Estado, pero sin prescindir de la ayuda de la religión católica, que apoya al Estado y es parte integrante. En otro pasaje de *Política de Dios*, Quevedo reprocha el trasfondo maquiavelista que la razón de Estado ha adquirido, llamándola “conductor de errores” y “sinrazón” de Estado (p. 388). Llega a esta conclusión considerando la substancia irracional, la ausencia de la razón y, en consecuencia, su irreligiosidad. Además, asociando la figura del político a la persona de Poncio Pilato, Quevedo concluye que “el medio más eficaz que hubo contra Cristo... fue la razón de Estado” (p. 386), atribuyendo su origen a Lucifer, quien, para vengarse del castigo recibido a mano de Dios, introdujo “materia de Estado” entre los hombres (p. 386). Esta misma transformó al ángel en demonio, a los hombres en bestias, al orgullo de Babel en confusión. Por esta razón, cualquiera tendría que sentir temor hacia esta doctrina¹⁸³. Sin embargo, Fernández-Santamaría afirma:

aunque la política y la religión de Quevedo son inseparables por estar la primera rigurosamente definida por las enseñanzas del Nuevo Testamento, sería un error emplear la expresión razón de religión para describir sus creencias políticas. Quevedo repudia la razón de Estado, no importan cuán condicional sea su presentación, porque para él ella no es sino la antítesis misma de todo lo que Cristo representa. En otras palabras, la verdadera o buena razón de Estado es algo que no existe ni puede existir (1986: 53).

De la misma manera, a pesar de tener aparentes puntos en contacto con la escuela eticista, como acabamos de demostrar, Quevedo se encuentra “en flagrante oposición a los esfuerzos y objetivos de los elementos más creadores” dentro de esta tradición, pero al mismo tiempo “rehúsa buscar la vía media entre los extremos de maquiavelismo y evangelismo” (Fernández-Santamaría, 1986: 55)¹⁸⁴. Para el autor, solo hay dos sendas posibles en la política: o ser gobernante apostólico o ser tirano.

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

184 El mismo investigador afirma que Quevedo usa el vocablo “disimulación” para significar lo que otros eticistas llaman “simulación”. Consultando el *Diccionario de Autoridades*, queda clara la diferencia entre los dos términos. Bajo “simular” se lee: “representar alguna cosa, fingiendo o imitando que no lo es”, mientras que “dissimular” tiene varios significados, como “encubrir industriosa y astutamente la intención, dar a entender otra de la que se

I.4.3 QUEVEDO ANTE BOCCALINI

La influencia de Boccalini en la España del Siglo de Oro está fuera de duda¹⁸⁵. Nació en Loreto en 1556 y se impuso en la administración con altos cargos en varios estados italianos, habiendo conseguido una licenciatura en Derecho. De todas formas, su nombre se conoce por dos obras literarias: *Ragguagli di Parnaso*¹⁸⁶, que empezó a escribir hacia 1605 pero que se publicó en 1612, y *Pietra del paragone politico*, publicado clandestinamente un año después de su muerte sospechosa, que tuvo lugar en 1613 (Hendrix, 1995: 4). La primera se divide en tres partes, llamadas *centurie*, es decir, breves consideraciones sobre la situación política y cultural de Italia en aquel período bajo la alegoría del Parnaso, un mundo móvil cuyo árbitro supremo, actor y espectador es Apolo, mientras que Boccalini es “moderno menante”, es decir “copista gazzettiere del giorno (oggi diremmo il “reporter””, che a tutto assiste e tutto racconta «con verità istorica» (I, 35)” (Jannaco, 1969: 1475). *Pietra del paragone politico* es un panfleto de treinta y una consideraciones sin numeración, al contrario de lo que pasa con los *Ragguagli*, y por eso se le considera una continuación de esta obra, pero también por la repetición con cambios de algunos capítulos de la obra anterior, a los que añade otros que parecen excluidos después de la publicación de los dos primeros volúmenes. El tema sigue siendo político y explota la alegoría del Parnaso¹⁸⁷, pero aquí se agudiza la crítica antiespañola (Williams, 1946: 6-7). Esta obra, en cambio, circuló solamente en manuscritos, probablemente a causa de la

tiene en realidad (...), encubrir y ocultar artificiosamente cualquier afecto del ánimo (...), no darse por entendido, afectar ignorancia de lo que se sabe o se ha visto (...), disfrazar, dar otra apariencia a las cosas, en lo físico o en lo moral (...), ocultar o esconder (...), dispensar, permitir, perdonar”. Si consultamos el *Tesoro* de Covarrubias, “dissimular” significa “no darse por entendido de alguna cosa”. Además, en la mayoría de los casos, los tratadistas españoles utilizan este término “para significar una forma de engaño admisible y hasta necesaria, mientras algunos autores no vacilan en usar la voz para dar a entender algo que la mayoría asocia con la palabra *simulación*” (Fernández-Santamaría, 1986: 86-87n).

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

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

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

áspera diatriba contra la política española que aparecía al final, como culminación de su composición. Se difundió impresa solamente en 1616. Murió poco después de haber acabado *Pietra del paragone político* en 1613 y, según algunas voces, por mano de un asesino reclutado por España.

Además, Boccacini compuso los *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (1667), las *Osservazioni politiche sopra Cornelio Tacito* (1612)¹⁸⁸, su juvenil traducción del *Eunuco* de Terencio (1580), el *Discorso sull'Italia* (1591), *Dialogo sopra l'Interim* (1594), además de otras obras de menor importancia o perdidas (Malato, 1997: 1125). La composición de Boccacini se caracteriza por la reflexión sobre dos ejes: Tácito y España; en este último caso, es, sobre todo, una crítica¹⁸⁹. En efecto, en el caso de la obra del lauretano, Toffanin habla de “tacitismo rosso”, es decir, aquella zona ideológica que encuentra en el historiógrafo latino no un cronista, sino un crítico del imperio romano y, en consecuencia, un adversario del gobierno monárquico (Hendrix, 1995: 176). Por eso, Tácito es “occasione e termine di confronto delle sue riflessioni politiche” (Malato, 1997: 1126), pero su sátira “non s'esaurisce nell'intento letterario. Essa è invece strettamente collegata alla storia e alla società contemporanea” (Jannaco, 1969: 1476): crítica a España, causa principal de los males de Italia, y Génova, por comprometer su independencia, poniéndose al servicio del enemigo, mientras que alaba a

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

189 Sobre él, Ferrari (2015: 320-321) afirma que “libre comme un homme à l'état de nature, maître de sa pensée comme un grand écrivain, il transporte la scène sur le Parnasse antique où Sa Majesté Apollon, les Muses sérénissimes et une foule de philosophes, de politiques, de poètes transformés en courtisans, en conseillers, en juges, sbires ou alguazils, régentent l'univers entier, punissant, récompensant, admonestant les princes; les républiques, les hommes, les femmes, tout le monde, à la manière de la cour de Madrid. Ici c'est Tacite traduit devant le tribunal de la Ruota olympique et forcé de se disculper d'avoir enseigné aux rois les artifices de Tibère ; là c'est Machiavel qui parvient à grand-peine à éviter le bûcher, en déclarant qu'il n'a rien inventé et que sa politique est toute empruntée à l'histoire ; Bodin n'échappe pas au supplice et on le brûle sans pitié pour avoir proposé d'imiter le Turc, qui respecte la liberté de conscience. Voilà sa majesté qui descend en personne visiter les prisons où gémissent une foule de poètes et d'écrivains accusés d'avoir adulé, menti ou péché contre la rhétorique et la grammaire. Partout le dieu du soleil et ses étranges serviteurs représentent le despotisme grotesque de madame la monarchie catholique, et si cette bouffonnerie se prolonge beaucoup trop, elle saisit cependant à merveille ce mélange de bêtise et, de dignité, d'avarice et de munificence qui faisait le fond de la domination espagnole. Bien, au reste, de plus large que les cadres de Boccacini: le monde ancien y tient à son aise pêle-mêle avec le moderne ; une sorte de fédération universelle y réunit Athènes, Sparte, la Russie, la France et le Turc, et, mieux que partout ailleurs, on y sent le contrecoup de la domination universelle des pontifes. Par un dernier privilège qu'il tient de la nation, l'auteur des Relations du Parnasse manie l'art de régner avec une aisance inouïe, sans préjugés, sans préférences malades qui tracent d'avance des catégories arbitraires, sans aveuglements qui empêchent de connaître les défauts des meilleures formes politiques, nul homme n'a mis les États de l'Europe dans la balance avec une plus grande impartialité, personne n'en a vu la force et la faiblesse avec plus de sagacité, et c'est en se jouant avec la plume qu'il a surpassé de beaucoup les plus consciencieux pédants de la politique contemporaine”.

Venecia por su libertad y su interés por el interés público, que nunca se subordina a la utilidad privada (Jannaco, 1969: 1477-1478). En sus obras, condena la gestión española en Europa y juzga que cada mal nació de la “pestifera unione” de Fernando e Isabel. Según Meinecke (1977: 70), en él revivieron el espíritu del verdadero Renacimiento y de Maquiavelo, pero evolucionado en el inquieto Barroco. De hecho, influyó en sus contemporáneos sobre todo como agudísimo escarnecedor y maestro de ironía y sátira, desnudando sin misericordia las debilidades humanas. De la misma manera, juzgaba a sus predecesores, Tácito y Maquiavelo, como reveladores de una realidad que el arte de gobernar había mantenido oculta, de modo que aquellos autores habían ofrecido a los pueblos un instrumento para descubrir los engaños de los príncipes: “gli occhiali politici” (Villari, 1987: 21)¹⁹⁰. Según Viroli (1994: XV), “Traiano Boccalini non fu solo un ironico osservatore della vita politica degli inizi del Seicento, ma anche uno dei primi a riconoscere, seppur con riluttanza, che il termine «politica» aveva assunto il significato di «ragion di Stato» e a capire le implicazioni politiche e ideologiche della trasformazione.

La fama de Boccalini se extendió a toda Europa por medio de varias traducciones al inglés, al español, al francés, al holandés, al alemán y al latín¹⁹¹, y las críticas positivas llegaron hasta bien avanzado el siglo XVIII, cuando empezó la lenta decadencia de este autor, hasta mediados del siglo pasado, cuando se volvió a estudiar con profundidad y se imprimieron obras poco conocidas. Aunque la traducción española por Fernando Pérez de Sousa se remonta a 1634, es más probable que Quevedo haya leído y estudiado el autor italiano en su lengua original, dadas las numerosas impresiones que circulaban en Italia durante su estancia al servicio del duque de

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

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

Osuna, así como por el debate que empezó contra la dominación española en Italia, que se reflejó, como ya se sugirió en el apartado sobre la Saboya, en la propia política internacional. Hendrix afirma que a mediados del siglo XVII los autores españoles admiraban y respetaban a Boccalini, utilizándole a menudo para explicar e ilustrar unas opiniones que se resumían en los comentarios de Juan de Vitrián¹⁹², que definía al lauretano como “un discursista paradoxo contra toda la nación española” (1643, I: 3); pero, al mismo tiempo, lo celebraba como inventor de un “nuevo género de narración y moralidad”, caracterizado por la expresión *dulciter gravis* (Hendrix, 1995: 75). En *Agudeza y arte de ingenio* Gracián considera a Boccalini “juicioso, ingenioso, gustoso, discreto” (1648: 109), por haber creado una feliz unión entre política y sátira, y lo pone al mismo nivel de los grandes autores clásicos y medievales, también por la ejemplaridad de contenido y forma de los *Ragguagli*. El mismo autor será acusado de haber plagiado esta obra ejemplar en *El Criticón* (Hendrix, 1995: 75-76). Según Maravall (1955: 297), el lauretano representa la actitud que está detrás del pesimismo pasivo, que desemboca de un cierto tipo de reflexión alrededor de la razón de Estado.

Las dos obras que influyeron en la prosa de Quevedo que estamos analizando son *Pietra del paragone politico* y *Ragguagli di Parnaso*. En *Lince de Italia* se encuentra una reflexión sobre un apartado de la primera obra citada, “Tutti li Principi, le Repubbliche, & i Stati sono giustamente con la stadera da Lorenzo Medici pesati”, cuando describe que el duque de Saboya se considera el libertador de Italia de los bárbaros¹⁹³. La cita en italiano no deja ninguna duda sobre el hecho de que Quevedo hubiera leído la obra de Boccalini en lengua original, y las consideraciones detenidas indican también que el autor madrileño había estudiado en profundidad *Pietra del paragone* y el pensamiento político del lauretano. En *Lince de Italia* es recurrente el nombre de Bocalino, sobre todo para desmentir cuanto había escrito en su obra, y eso indica que, aunque a Quevedo no le gustara la posición del lauretano, en realidad sus composiciones ya estaban influyendo en el pensamiento español del tiempo, porque obligaban

192 Juan de Vitrián (1570-1646) fue capellán de Felipe IV y escritor conocido sobre todo por *Las memorias de Felipe de Comines con escolios propios* (1643), donde critica ásperamente el reinado de Felipe III al haber tenido éste un solo favorito, hecho perjudicial para cualquier monarquía.

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

a tomar una posición contra sus críticas antiespañolas. En efecto, Quevedo utiliza las denuncias para subrayar otra vez el buen trabajo de Osuna en Italia cuando, refiriéndose a la actitud del Duque de Saboya, afirma que “esto no es conjetura ni parecer de Bocalino en la *Piedra del Paragón* con el peso de Lorenzo de Médicis; es verdad que averiguó el Duque de Osuna” (p. 94). Aquí las palabras indican con claridad que Boccalini en realidad no busca la verdad, sino que construye conjeturas y pareceres, mientras que Pedro Téllez de Girón está del lado de España y quiere desenmascarar todas las intrigas contra ella. De todas formas, como advierte Hendrix (1995: 73-74), Quevedo, aunque considera todo lo que describe Boccalini como un “venenoso cuento”, en realidad admite que sus cuentos “acreditan con su agudeza mentirosas empresas”, adoptando una actitud ambigua como muchos lectores españoles posteriores, indignados por un lado por la polémica anti-española y por otro lado entusiasmados por la invención de un nuevo tipo de literatura política. Como fue afirmado por Biurrún Lizarazu (2000: 120n), el término o el concepto de balanza se repite con frecuencia en *Lince de Italia*, siempre refiriéndose a la situación italiana de aquel tiempo, pero es el mismo Quevedo quien desvela su fuente, como ya se ha señalado antes.

Hacia el final de *Lince de Italia*, el autor vuelve a hablar de las teorías de Boccalini con referencia a la república de Venecia y a los potentados “que con Pisa aspiraban al imperio de Italia” (p. 103), citando como fuente a un importante historiador italiano, en referencia a Guichardino, pero subrayando la falsedad del lauretano. Utiliza aquí la misma metáfora de la balanza, para subrayar cuánto más poderosa es España con respecto a la Serenísima, empujando al rey para que se demuestre:

Y es verdad que pueden aspirar y lo disimulan; y si el Bocalino, en el peso de Lorenzo de Médicis, pesara a la República de Venecia con Italia en disensión con Vuestra Majestad, viera cuánto más pesaba que ella. Deles Vuestra Majestad a entender esto, que no se perderá el intento, y me deberá el peso esta verdad que le falseó el Bocalino (p. 103).

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

Hondamente examinó la diligencia cuidados con que los potentados de Italia tienen pesadas las fuerzas de España con las suyas atestando en esto tan delgada inquisición que acusan las balanzas si respiran o si anhelan” (p. 120).

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

gl'accorti Re di Spagna ordinarono, che quel Cavallo sfrenato che'l Seggio di Stato gloriosamente porta per insegna, con vanto che non può soffrir sella, né freno, ogni sei mesi fosse condotto nella pubblica Piazza del mercato, e che da Mariscalchi politici con ogni esatta diligenza sopra lo stato di lui fosse fatto normalissimo collegio, nel quale tutto quello ordinassero, che havessero guidicato necessario, per ben mortificare animale tanto fiero, tanto incostante, e fastidio, che molte volte in un tempo medesimo più tosto ha voluto esser cavalcato da due Regi, che da uno solo. Hieri dunque l'infelice Cavallo dà Spagnoli, che l'hanno in guarda, fu cavato fuori dalla stalla, e perché egli è così distrutto, ch'a gran fatica può tenersi in piedi, fu strascinato nella Piazza. Miserabile spettacolo fù il vedere, che, se ben quel destriero fù già di tanto splendore, hora così malamente è consumato (pp. 10-12).

Esta descripción negativa sirve a Quevedo para alabar las hazañas de Osuna, que liberó a este caballo de cualquier obligación. Como sugirieron Bourg, Dupont y Geneste, el tema boccaliniano sufrió dos metamorfosis:

artistique, car ce cheval protéiforme va incarner successivement des victoires navales d'Osuna, des personnages mythologiques, des forces de la nature; politique, car la satire antiespagnole de Boccalini fait place á un grandiose panégyrique de Pedro Girón (1980: 444).

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

Mercedes Blanco subraya afinidades entre la descripción que hace Quevedo sobre Venecia en el capítulo XXXII¹⁹⁴ y el *ragguaglio* 5¹⁹⁵ de la primera parte, donde se habla

de la admirable disciplina de la nobleza veneciana y, sobre todo, el increíble secreto de las deliberaciones del Senado, transformado por Quevedo en ese prodigioso silencio de un auditorio de escultura (1998: 187).

Quevedo utiliza otras imágenes de varia naturaleza, pertenecientes a la obra de Boccacini, para construir algunos temas de *La hora de todos*. En el apartado XIII, “un gran señor fue a visitar la cárcel de su Corte”, que corresponde al motivo del *ragguaglio* 90 de la primera parte, titulado *Visita delle carceri fatta da Apollo, nella quale spedisce le cause di molti letterati inquisiti di vari delitti o carcerati per debiti*. De todas formas, este préstamo parece no hacer alusión a ningún aspecto particular de la situación de España, aunque Lía Schwartz hace notar que este señor podría ser el mismo duque de Osuna (2009: 128n).

Cuatro capítulos más adelante, Quevedo habla de los arbitristas¹⁹⁶ en Dinamarca, donde “había un señor de una isla poblada con cinco lugares” (p. 150), que alude a los cinco reinos de la Península Ibérica: León, Castilla, Aragón, Navarra y Portugal. De este modo, el capítulo se lee en clave alegórica, como fue sugerido por Bourg, Dupont y Geneste: “los arbitristas de Dinamarca representarían, en verdad, a los expertos que reunía el Conde-Duque en palacio para resolver cuestiones económicas y financieras de la Monarquía” (p. 151n). En un momento, “juntáronse legiones de arbitrianos en el teatro del palacio”, imagen que probablemente se inspira al *ragguaglio* 57 de la segunda centuria, donde Boccacini describe una barca repleta de

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

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

196 Como fue subrayado por Muto (2003a: 384), durante los años de dificultad económica bajo el reinado de Felipe II y gracias al memorial del contador Luis Ortiz en 1559, se alimentará una vasta literatura arbitrista que vehiculará dentro y fuera de España el *topos* de la decadencia española. Sobre el tema del arbitrista, ver Vilar (1972), Gutiérrez Nieto (1986) y Hermann (1989).

“Arcigogolanti tutti d’Italia, di dove poco prima si erano partiti, il che come sua Maestà intese, ancor ch’egli sia umanissimo, così intenso nondimeno è l’odio ch’egli porta à questi crudelissimi nemici del genero humano” (II, 208), definiéndolos “scelerati, che non in altro essercitio consumano la vita loro, che in inventar quelle esecrande angherie, con le quali molti Principi moderni crudelissimamente flagellano i miseri popoli loro” (II, 208). En el mismo capítulo hay otro eco del lauretano, cuando se alude a un incendio en un palacio, ya mencionado en el tercer *ragguaglio* de la tercera *centuria*¹⁹⁷: “Essendosi attaccato fuoco nel palazzo della Maestà francese e scopertasi la causa dell’incendio, Apollo punisce i malfattori” (III, 8). En la fuente:

se habla del incendio del palacio del rey de Francia, donde son los españoles, los que supuestamente acuden a auxiliar a los franceses, pero, en realidad, intensifican el fuego echando aceite y otras sustancias incendiarias (p. 157n).

Lía Schwartz subraya que, en cambio, Quevedo asigna la acción de los españoles a los arbitristas. Se podría así considerar una transposición de los españoles en los arbitristas y sus defectos.

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

Cuanto más quisiéramos encaramar nuestro poco peso y llegarle en la romana del poder a la gran carga que se quiere contrastar, tanto menos valor tendremos y cuanto más le retiráremos en ella, nuestra pequeña porción sola contrastará los inmensos quintales que equilibra y si a nuestra última línea los retiráremos, uno nuestro valdrá mil. Trajano Bocalino apuntó este secreto en el peso de su *Piedra del paragon*, verificándose en la Monarquía de España, de quien pretendemos quitar peso que juntándole al nuestro nos le desminuya con el aumento (pp. 231-232).

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

Rispose Lorenzo, che la sua stadera era giusta, ma che non l’aggravavano i Napolitani e li Milanesi, tanto distratti dalle forze della Spagna e pieni di popoli, che con tanta mala volontà sopportavano il dominio delle nationi

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

straniee [...] ma che la devozione et la moltitudine di sudditi, la fecondità e l'unione delli stati erano il greve peso che la faceano traboccare (III, 38).

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

Mercedes Blanco (1998: 189) ha encontrado también una afinidad entre la lección política del aviso sexto de la segunda *centuria* y el discurso del “letrado bermejo” del cuadro XL de *La hora de todos*. Ambos prefieren las repúblicas y la “idea de legítima defensa de los sujetos frente a los poderosos, de una solución negociada y moderada al conflicto que opone los gobiernos a los súbditos”. La diferencia está en el modo en que los dos la exponen: el razonamiento de Boccalini es sólido¹⁹⁸, mientras que en la obra de Quevedo prevalece el caos, aunque el discurso es racional en todas sus partes.

En fin, si consideramos la influencia de Boccalini en las obras aquí analizadas, podríamos afirmar que, aunque inicialmente Quevedo criticó duramente el pensamiento del italiano, al final los dos autores estaban de acuerdo en algunas críticas a España, y el lauretano fue fuente de inspiración para configurar la sátira menipea¹⁹⁹, influyendo en su manera de escribir más que en su pensamiento. De todas formas, la huella de Boccalini es oblicua, y Mercedes Blanco habla de “hermanos enemigos”, porque en algunos lugares se encuentran más cerca de lo que se piensa. De todas formas, Quevedo no pudo evitar juzgar admirable a su adversario, dado su prestigio a nivel internacional en materia literaria. Aunque en disensión ideológica con el italiano, Quevedo supo extraer lo mejor de él y reelaborarlo con su producción y adaptarlo a su pensamiento. En resumen, “Quevedo en ningún momento traslada exactamente los esquemas

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

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

narrativos o las construcciones alegóricas de Boccacini. Tampoco reproduce su argumentación ni sus conclusiones” (Blanco, 1998: 172), así que la influencia del italiano está en la forma y no en el contenido.

I.4.4 QUEVEDO ANTE MALVEZZI

La influencia de Virgilio Malvezzi en la obra de Quevedo es significativa. Basta recordar que el mismo autor madrileño tradujo personalmente *Il Romulo* del noble boloñés en 1631, sólo dos años después de la publicación de esta obra en italiano, hecho que subraya la gran consideración que tuvo para Quevedo la teoría del mismo Malvezzi. Además, ya son muchos los investigadores que estudiaron su influencia en el *Marco Bruto*, en *Política de Dios* y en la *Vida de San Pablo* (Blanco, 2004: 103).

La familia del autor italiano era una de las más antiguas entre las familias nobles de Boloña, y a mediados del siglo XVI ya apoyaba abiertamente a España. De hecho, el tío abuelo Pirro III fue el primer boloñés proclamado marqués y participó a la batalla de Lepanto; además de asumir oficios asignados por papa Gregorio XIII, combatió al lado de Felipe II y fue recibido con honores en la corte de España también bajo Felipe III²⁰⁰. El padre del escritor, Piriteo, se empeñó en no romper el vasallaje mercenario de su familia y colaboró también en la corte de Cosme III, Gran Duque de Toscana (Brändli, 1964: 12-14). Después de haber obtenido una licenciatura en Derecho Canónico y Civil, Virgilio Malvezzi se concentró en Séneca, Tácito y Tito Livio, y su primera obra fue *Discorsi sopra Cornelio Tacito* (1622)²⁰¹, dedicado al gran duque Fernando II, de quien será luego historiador. Tuvo que interrumpir momentáneamente

200 Bulletta (1995: 41) afirma que fue aquí donde Malvezzi y Quevedo se conocieron personalmente. Además, parece que, si de un lado el español le admiraba desde el punto de vista intelectual y literario, parecía divertido por las costumbres ascéticas del italiano.

201 Según el autor, en esta obra se pueden notar dos tipos de gusto estético. De un lado, el primario, ligado a los sentidos; del otro, el que depende del intelecto y por eso considerado superior. Además, aquí se puede comprobar que la ficción es necesaria en el *ars regendi*. Según García López (2003: 309), aquí Malvezzi demuestra ser un fiel seguidor de Maquiavelo. De hecho, la obra contesta a las preguntas maquiavelianas sobre la técnica práctica de la conservación del poder. Además, constituyen un “voluntario homenaje a la inclinación analítica del florentino”, evidente a través del uso de un estilo que recuerda al utilizado en *Il Principe*: “periodo breve, incisivo, analítico, tú impersonal, imágenes fuertemente plásticas”. De esta manera, los escritos con estilo lacónico podían evitar citar directamente a Maquiavelo, sin alterar la forma del discurso ni menos su pensamiento. Malvezzi aquí se encuentra en una fase de asentamiento, buscando las pruebas y los errores en el mundo variado de la razón de Estado. Para lograr su intento, el autor recurre a Tácito, que podía sanar la oscura contradicción entre moral y política, según afirmaban los tratadistas políticos de la Contrarreforma (Belligni, 1999: 51). Finalmente, aquí se puede notar una sincera admiración por parte del autor hacia Tiberio como ejemplo de disimulación. La obra se tradujo al inglés en 1642.

su labor de escritor para incorporarse al ejército español en el momento en que España defendía su dominio en Lombardía. De todas formas, tuvo que dejar la carrera militar por problemas de salud y, a la muerte de su padre, fue elegido senador de Boloña. Se abrió así una próspera fase de producción literaria²⁰²: compuso *Il Romulo* (1629)²⁰³, *Il Tarquinio Superbo* (1632)²⁰⁴,

202 Sobre la producción de Malvezzi considerada en el pensamiento italiano del s. XVII, ver Croce (1926). Existe también una obra que aparece solamente en versión manuscrita: se trata de la *Vita de Numa Pompilio*, que probablemente compuso entre *Il Romulo* e *Il Tarquinio Superbo*. En esta novela política, el autor investiga sobre la relación entre religión de Estado y religión a través de la historia del rey que introdujo la *pietas* entre el pueblo romano.

203 Esta fue la obra que consagró la fama de Malvezzi, tanto en Italia como en España y en toda Europa. Aquí se obra el salto cualitativo del autor, donde se presenta “un modelo de hombre extraído de la lectura histórica” (García López, 2003: 311). Según Belligni (1999: 52), aquí se puede notar un tacitismo salvaje y menos filológico, tomando como punto de partida las novelas políticas con Tito Livio de Maquiavelo. Para el autor, el verdadero tirano es el inepto en la política, y el verdadero pecado es no saberse mantener en el rol de buen príncipe. Esta lectura se asemeja a la idea de que solamente el gobierno duro, regido con la fuerza, podía ser apto para una España enervada y despojada de su orgullo.

204 La dedicatoria se dirige al gobernador de Milán, don Gome Suárez de Figueroa, duque de Feria, a cuyo servicio estuvo en 1625. En esta labor se encontró involucrado en episodios contra el duque de Saboya, como el sitio de Verrua. Según Villari (1987: 43), se trata de “un’apologia della dissimulazione onesta”, añadiendo que “non possono esserci dubbi sull’ispirazione machiavelliana, poiché il tema rimanda direttamente al già ricordato passo dei *Discorsi*. La linea essenziale dell’opera consiste nell’analisi di due modelli di comportamento politico. Uno dei protagonisti, Turno, è un capo popolare generoso, legato alla sua gente latina, animato da un grande senso di giustizia e da un forte spirito di libertà. (...) Il confronto diretto con Bruto ribadisce il concetto fondamentale dell’opera” (1987: 43-44). La novela describe la historia del tirano que, por culpa de una sorprendente depravación del hijo, entrega el reino en manos de los republicanos. Además, el tirano es la personificación del mal, así que en la obra se nota una condena moral y política a la vez, pero parte del texto se lanza contra los súbditos, avanzando la hipótesis que el pueblo se merece el régimen que le gobierna. La razón de Estado silencia la real diferencia entre libertad y tiranía. La obra gozó de mucho éxito, con 14 ediciones en Italia a lo largo del siglo XVII, 5 traducciones españolas, 3 traducciones inglesas y 3 francesas, una holandesa y dos latinas. García López (2003: 309) afirma que Malvezzi se sirvió Tácito como de máscara y aquí los conceptos maquiavelianos ya se han generalizado en su teoría.

Davide Perseguitato (1634)²⁰⁵ y también *Il Ritratto del Privato Politico* (1635)²⁰⁶, poniendo así de moda las biografías históricas, en prosa culta y lacónica. En estos escritos la historia se cuenta a través de la *similitudo temporum*, esto es, el escritor plantea continuas relaciones entre la antigüedad y el presente, eligiendo como fuente privilegiada la época romana y las Sagradas Escrituras. En particular, es en la Biblia donde se pueden encontrar las claves trascendentales para el gobierno del estado moderno, en particular en el Antiguo Testamento²⁰⁷. Con esta perspectiva, tiene explicación el hecho de que en 1636 decidiese dejar Bolonia por la corte de Madrid, llamado por el Conde Duque de Olivares, y que se le asignase el encargo de historiador de la monarquía, uno de los oficios más deseados por los literatos de la corte, después de la publicación de *Libra*²⁰⁸, en 1639. Además, entró en el Consejo de Guerra y fue enviado como embajador a Londres²⁰⁹. Todo esto gracias a la protección del privado del rey (Brändli, 1964:

205 Este libro está dedicado a Felipe IV, concibiéndolo así como manera para presentarse al nuevo monarca. De la misma manera, declaraba su disponibilidad hacia el privado, el Conde Duque de Olivares. De hecho, es la primera obra escrita con el propósito de llegar a las altas esferas en España, pero todavía el valido no pensaba en aprovecharse de su éxito, porque Quevedo seguía presente en la corte. El título original era *La caduta di Saul e l'esaltazione di Davide*. El cambio de título se debe a la situación del privado del rey, dado que podía hacer pensar en una alusión a las dificultades que estaba atravesando en aquel momento la monarquía española. La primera traducción española es de 1634, a cargo de Francisco Bolle Pintaflor, aunque a veces se identificó falsamente el traductor con el mismo Quevedo. Siguieron otras a cargo de varios editores, y se tradujo al alemán, al francés, al inglés, al holandés y al latín. El personaje central aquí es David, que finge su locura y disimula, así que fue considerado por Malvezzi el primer disimulador honesto de la literatura. De hecho, se introduce en el Estado por su propio valor, sirviéndose de las habilidades actorales para protegerse del tirano. En esta obra, la disimulación aparece *ex parte populi* y ya no *ex parte regni*, como se solía representar hasta aquel momento en las teorías de la razón de Estado. Aquí la tragedia política se desarrolla en dos planos: de un lado la narración que encanta al lector, del otro la sentencia que para al lector alejándole del hecho narrado para que este vuelva a la realidad de la vida política. Con esta obra, el Malvezzi político queda reemplazado por el Malvezzi moral, introduciendo las artes de la prudencia *ex parte populi*. Por primera vez, el autor pone en tela de juicio la razón de Estado, presentando su reivindicación rabiosa de súbdito fiel. Saúl simboliza la refinada representación de la condición del tirano, con algunas relaciones con el *Ricardo III* de Shakespeare, llegando así a ser la primera figura trágica de Malvezzi, lugar que luego ocupará Olivares. Además, el autor escribió al traductor español don Alvaro de Toledo, afirmando que “la vera lingua del libro è quella di V. S., perch'è quella che risponde al mio cuore” (citado por Belligni, 1999: 44).

206 Esta obra fue compuesta en 60 horas, como afirma el mismo autor en una carta a su amigo Fabio Chigi, por encargo del embajador español en Venecia Juan de Vera y Figueroa, conde de La Roca, hacia el cual afirma su devoción en la dedicatoria a Felipe III dicho “il grande”. Probablemente, el mismo conde le consideraba ya como historiógrafo oficial a la corte de España, tanto que el mismo Olivares le agradeció su labor. En el mismo año fue traducido al español por Don Francisco de Balboa y Paz, y siguieron las versiones en portugués, inglés, alemán, holandés y latín.

207 García López (2017: 209) subraya una diferencia sustancial entre los tratados de Malvezzi y los de Quevedo: el primero utiliza el Antiguo Testamento como lectura básica, como acabamos de decir, mientras que el segundo se centra en la figura de Cristo.

208 Esta obra nace como justificación de las operaciones de guerra de 1638. Celebra la victoriosa defensa de Fuenterrabía, asediada por el ejército francés, y de la política de Olivares. Por esta razón, desató la ira del Almirante de Castilla, el duque de Medina de Rioseco, que había participado en aquella operación militar.

209 Según García López (2017: 209), la producción literaria de Malvezzi es en parte una “complementación de su carrera diplomática, incluso como apología del propio privado de Felipe IV, lo que culmina con su nombramiento como embajador extraordinario en Londres”.

24), al que Malvezzi quería seguir después de su exilio, demostrando su gratitud y su cercanía intelectual, aunque esto fomentó las críticas hacia él, ya provocadas por su apoyo a la corona española pese a ser italiano. En 1646 regresó a Bolonia, donde compuso *Delle vite d'Arcibialde e di Coriolano* (1648)²¹⁰ y apoyó a su amigo Fabio Chigi, futuro papa Alejandro VII. Murió en 1654.

Las obras historiográficas y políticas de Malvezzi gozaron de éxito en España²¹¹, por sustentar la causa hispánica, motivo por el cual fue atacado por la historiografía literaria italiana hasta comienzos del siglo XX. En particular, Mercedes Blanco puntualiza:

caducó además la constelación cultural a la que Malvezzi pertenecía, el neoestoicismo y el tacitismo, las especulaciones sobre la razón de Estado, el análisis moral de la relación de los hombres al poder, las anatomías del estadista, y su declinación en grandes figuras, el príncipe, el tirano, el fundador de ciudades o de repúblicas, el privado (2004: 78).

En realidad, todas estas características pertenecen también a la obra de Quevedo y a la de otros escritores de aquel período, pero en este trabajo nos interesa analizar la influencia en la obra en prosa de temática italiana de Quevedo después de su experiencia en Italia. El hecho de que este escritor haya leído y conocido tan bien el pensamiento del boloñés para que lo pudiera traducir está fuera de duda. De todas formas, esto no excluye que se hubiera podido también apartar de las teorías del italiano. Lo tenía en gran consideración, como lo prueba el hecho de que lo llame en la dedicatoria de su traducción del *Rómulo*²¹² “docto y profundo y elegante y nobilísimo marqués Virgilio Malvezzi”²¹³ (p. 110), afirmando:

no tiene por su cuna al Tíbre, sino a la pluma más feliz de Italia. Escribieron la vida de Rómulo mucho, mas a Rómulo ninguno. Los pasados fueron historiadores de su vida, nuestro autor de su alma [...] El marqués escribe el príncipe, los demás el hombre (pp. 108-109).

210 En esta obra, Malvezzi presenta a dos políticos de éxito para quienes las artes de la prudencia no tienen ningún valor, y que además se aprovechan de la ineptitud de los dominados y los concurrentes al dominio.

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

212 Sigo la edición de Carmen Isasi (1993).

213 Ya Gracián había afirmado que para él Malvezzi es “un Séneca que historia y un Valerio que filosofea” (II, p. 251), añadiendo que “en la profundidad, en la conclusión, en la sentencia deja atrás muchos poetas” (II, p. 251).

Además, los dos escritores estuvieron juntos en Madrid, aunque no se sabe mucho de su relación, que se supone cordial, como se alude en el *Hospital das letras* de Francisco Manuel de Melo²¹⁴ y en una carta del mismo Quevedo²¹⁵. Debemos también tener en cuenta la buena consideración en que le tenía Gracián, aunque no le gustara la versión de Malvezzi como historiógrafo de los “modernos”. De todas formas, la evaluación de su obra cambió radicalmente a causa de la crítica francesa, que tachaba sus criterios estéticos como signo de decadencia y degeneración literaria (Brändli, 1964: 102). Con respecto a su estilo, Ferrari (2015: 326) afirma que “Malvezzi s’engage sur le terrain des allusions jusqu’à comparer Salomon à Tibère et Jésus-Christ à Germanicus dont il a partagé le sort pour avoir trop compté sur la mobile populace de la Judée. Il prêche d’ailleurs ce qu’il appelle une concordante discordia, bienfait dont on ne jouit que sous une sage et franche constitution”.

Es plausible la hipótesis de que Malvezzi influyó en Quevedo a la hora de introducir criterios cristianos en la valoración de los hechos políticos, ya en *Política de Dios*, así como en la manera de aconsejar a Felipe IV en *Grandes anales de quince días*. En efecto, esta obra, compuesta entre 1621 y 1635/1636, es prácticamente contemporánea de *Ritratto del privato politico cristiano*, de 1635²¹⁶. El título completo de *Grandes anales* la incluye ya en la historiografía, pero al mismo tiempo en las paradojas barrocas²¹⁷. En efecto, Quevedo presenta unos “grande anales” para narrar los sucesos de quince días, que en realidad abarcan un mes, como sugiere el subtítulo: *Historia de muchos siglos que pasaron en un mes*. Según Mirta González (1992: 466), estas paradojas sugieren la confusión de los gobernantes anteriores, pero el hecho de que se añada *Memorias que guarda a los que vendrán* desvela la verdadera intención del autor en esta obra: aconsejar a los políticos y dar su propia versión de los hechos.

214 “Lipsio: Ja sei que o dizeis pelo Marco Bruto que escrevestes, regrado p e l a pauta do vosso amigo, Marques Virgilio; livro è que todo o homem sesudo se pode prezar de o haver feito” (1970: 139). Ver también p. 145: “Autor: Pois que nos dizeis, agora, em ordem a saúde desse nobilissimo engenho de Itália? Lipsio: Digo-vos que o Bolonhes tem altos pensamentos, porporcionados a seu profundo saber. Passando, porém, ao modo prtico de explica-lo, quanto foi louvável em desterrar a tediosa prolixidade dos italianos, foi repreensivel no sincopal estilo que abraçou; donde, de ordinario gemem apertados so conceitos, calçando muito menos pontos de palavras do que seus pés pediam, para se fazerem práticos e inteligíveis ao juízo comum dos homens, para quem se escreve. O Rómulo, Tarquino e David têm a sabida doeça deste Marqués. Quevedo: E que tal? Porque eu, sempre que os vi, me pareceram de saude perfeita”.

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

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

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

Lo que Quevedo va describiendo se podría resumir en nueve sucesos: la agonía y muerte de Felipe III el 31 marzo del 1621, la prisión de Osuna el 7 de abril, las primeras disposiciones de Felipe IV, algunos hechos autobiográficos de la relación entre Osuna y Quevedo de agosto del mismo año, la caída de los privados de Felipe III en septiembre, la biografía y la ejecución de don Rodrigo Calderón en octubre, las premáticas de los registros en enero de 1622 y la muerte del conde de Villamediana en agosto del mismo año. El orden cronológico de la materia tratada es bastante riguroso, y contamos con tres redacciones que fueron compuestas desde 1621 hasta 1635/1636. De todas formas, los cambios atañen más al desengaño que iba creciendo en Quevedo, al constatar el fracaso de sus esperanzas en el nuevo gobierno (González, 1992: 466). En realidad, la descripción que hace de lo político tiene un matiz negativo. Describiendo lo que pasó en Italia a su amigo Osuna, Quevedo quiere

aleccionar al recién entronizado rey –adoctrinarle, «advertirle»- al tiempo que dilucidar en qué consiste la diferencia- que no se encuentra plasmada exclusivamente en el aspecto religioso-moral- entre un buen y mal político (Peraita, 1997: 109).

Según Mercedes Blanco (2004: 103-104), se puede encontrar otra influencia de Malvezzi en *La hora de todos*, tanto por su apología de la hegemonía española en Italia, que se acerca a las reflexiones del *Ritratto*, como por la consideración que hace sobre las leyes favorables a las mujeres, que se parece a un pasaje del *Davide perseguitato*, aunque con diferencias en el estilo y en la construcción de las imágenes, para subrayar la contraposición a todo lo que es masculino.

La opinión sobre Felipe IV es común a Quevedo y Malvezzi. En *Grandes anales*, el primero le describe con estas palabras:

Su caminar es por la posta; su holgura, la montería; su entretenimiento, las armas; todas promesas de aliento y empeño animoso para grandes victorias. Amartelado remunerador de la milicia con desvelo; premio y amparo de letras con virtud (p. 112).

Malvezzi alaba las mismas características del rey en *Historia de los primeros años del reinado de Felipe IV* (1639):

Andaba a caballo, corría lanzas, torneaba, jugaba de armas, sin comparación, dando a todas las cosas un no sé qué de regio con hacerlas de Rey. Dibujaba, componía música, cantaba, tañía (p. 5).

Por lo que concierne al Duque de Uceda, los dos escritores coinciden en señalar su mediocridad, descrita en las mismas obras antes citadas²¹⁸.

La obra donde aparece citado *Il Tarquinio superbo* (1632) es *Marco Bruto*²¹⁹, que se supone compuesta con posterioridad. Aquí, Quevedo escribe que “en el segundo punto discurrió doctamente uno de los mayores ingenios de Italia” (p. 888), punto que se refiere a cómo Junio Bruto logró vencer a Tarquino, mientras Marco Bruto fracasó en su intento, a pesar de haber recorrido los pasos de éste. A pesar de no tener abiertamente una referencia de la obra de Malvezzi, las palabras del español parecen claras, porque más adelante subraya que ha preferido dar una versión personal y no traducirla, como en cambio hizo con *Il Romulo*²²⁰. De la misma manera, Mercedes Blanco (2004: 103) subraya que incluso en la estructura literaria de *Marco Bruto* se inspiró en la casi contemporánea del italiano, tratándose de “un texto histórico tomado de Plutarco encabeza cada sección y es comentado en términos moralistas y políticos”. Además, coincide la materia tratada en ambos textos, al tiempo que se incorpora un asunto que hasta aquel momento no había aparecido en la producción quevediana, es decir, el crimen de estado. Según García López (2017: 215), “Quevedo está intentando desde el año 1633 construir una variación personal sobre el biografismo malvezziano en una operación que mira a dos frentes: una respuesta estilística y una alternativa ideológica”. El mismo investigador subraya también que, a pesar de la probable influencia del laconismo malvezziano desde el punto de vista estilístico, por lo que concierne a la ideología Quevedo “parece inclinarse por amonestar la prosa de Malvezzi. Se preocupa expresamente de polemizar contra el elogio de la geometría²²¹ (...) o —de forma más esperable— exhibe su menosprecio de la fortuna²²² (...)”

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

219 Sigo la edición de María José Alonso Veloso (2012).

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

221 “No fue proporción de la geometría, sino estudio de la prudencia” (p. 734) y “El que dijo que las virtudes consistían en medio, no consideró el medio de la geometría, sino el de la aritmética” (pp. 741-742).

222 “Arruinan un monarca los consejeros malos, y culpan a la fortuna” (pp. 823-824).

mientras que el sol ilumina buen trecho del texto sin conocer manchas (García López, 2003: 312). Por todas estas razones, Belligni (1999: 202) afirma que *Marco Bruto* es una muestra de “malvezzismo ibérico”, uno de los pocos experimentos de novela política española que llegó a ser conocido en el siglo XVII. Una característica fundamental es la descripción de la falta de coincidencia entre justicia y el gobierno particular, dado que la primera se encuentra subordinada a las leyes de la moral. Se podría así considerar como una amarga reflexión sobre la difícil relación entre política y justicia, así como entre dos hombres que se habían sentido tristemente necesitados de estos dos valores.

Una influencia similar se puede encontrar en el comienzo de la Segunda Parte de *Política de Dios*²²³. Aquí el autor comenta el libro de Samuel,

donde Saúl pierde el poder ante un golpe de estado del rey David, que resulta ungido por el Espíritu. El tema estaba de actualidad porque por aquellos años Virgilio Malvezzi había publicado su *Davide perseguitato* (1634), donde asistimos, en efecto, a un golpe de estado propiciado por el Espíritu Santo contra Saúl y con un ausente David, que resulta inocente de semejante proceder (García López, 2017: 218).

Los ejemplos presentados demuestran lo que había atisbado Mercedes Blanco (Blanco, 2004: 104), es decir que “la semejanza de ambos pensamientos hace que resalte la diferencia de talante de ambos escritores. Tanto su contenido como su desarrollo tienen tonalidades opuestas”. De todas formas, cada escritor tiene deudas con el otro: de un lado, Malvezzi debe parte de su fama en España a la traducción de Quevedo; y éste debe al boloñés una inspiración para sus reflexiones políticas y para el afinamiento de su técnica de ensayo y de historiografía. Como advierte Jorge García López, el autor madrileño vio en el laconismo malvezziano

el ejemplo de una práctica literaria que él mismo había experimentado a partir de la agudeza de su carácter y de su palabra: el estilo lacónico, en suma, valía como formulación más clásica y acabada de una inclinación personal (2001: 162).

El mismo investigador subraya que la lectura de las obras del italiano lleva a una toma de conciencia por parte del español, para darse cuenta de la dificultad última de oponerse a

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

Maquiavelo (García López, 2017: 218). Sin embargo, en *Política de Dios*, la política adquiere un valor más alto, puesto en relación con el fin del obrar político y no con los medios, subrayando todavía más la animadversión de Quevedo hacia el tacitismo puro, posición ideológica más fuerte que en Malvezzi²²⁴.

I.4.5 QUEVEDO Y LOS ESCRITOS ANTIESPAÑOLES

Varios enemigos de la monarquía española, con sus ataques, contribuyeron a deteriorar la imagen de poder y prestigio que se había construido en los siglos anteriores, impugnaciones que desembocaron en la gestación de la llamada leyenda negra, tal vez con alguna vigencia en la actualidad.²²⁵ Fueron sobre todo franceses, holandeses e ingleses, rivales comerciales, los que se dedicaron a esta tarea. Visceglia (2003: 416) afirma que el siglo XVII es crucial para la formación del antiespañolismo. De hecho, en aquel periodo se experimentaron dos cambios fundamentales: el declive de la Europa católica a causa de la Reforma protestante y el nacimiento de la “Europa de las naciones”. En particular, Italia presentaba una contraposición a nivel político e ideológico. Por lo que concierne a la producción italiana de los años que nos importan, fueron sobre todo los venecianos quienes publicaron libelos antiespañoles²²⁶, siendo Traiano Boccalini el más decidido detractor de la reputación española, fuente de otros libelistas que se inspiraron en él con análogos propósitos.²²⁷ En su mayoría, éstos no eran simplemente antiespañoles sino, en particular, prosaboyanos, como por ejemplo las *Filippiche contro gli Spagnuoli* di Alessandro Tassoni, o provenecianos, como *Castigo esemplare de' calunniatori*, dada la complicada situación política que se había delineado con Carlos Manuel de Saboya y la República de Venecia por el dominio del Adriático²²⁸. Si nos centramos en estos últimos, todo el marco imaginativo se centra en el mito de Venecia, que se creó alrededor del siglo XIV por su naturaleza de estado mixto que, en su constitución, prevé las formas de monarquía,

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

225 Pueden consultarse García Cárcel (1992) y Barone (2014).

226 Los libelos de que tenemos constancia que se publicaron en aquellos años son los anónimos *Relazione del consiglio generale del Parnaso* (1614), *Esequie della reptuazione di Spagna* (1616), *Replica alla risposta contra la quarta Centuria de' Ragguagli di Parnaso* (1616) y *Centuria quinta* (1618). Sin embargo, también hubo libelos proespañoles, como *Cetra d'Italia* (1614), *Il vecchio della montagna* (1616) y *Supplimento agli avvisi di Parnaso* (1616-1617). Sobre este asunto, ver Preto (2003: 205-210).

227 Puede profundizarse en este asunto con las aportaciones de Continisio y Mozzarelli (1995) y Arredondo (2011).

228 Sobre este tema, ver Gasparri y Gelichi (2017), Ortalli y Schmitt (2009), Graciotti (2001), Cessi (1953), Bin (1992), Tenenti (1967) y Haitsma Mulier (1980).

aristocracia y democracia. Esto la llevó a ser modelo de gobierno justo y liberal, “termine di confronto normativo” (Binotti, 1994: 92), mientras que España era autocrática y despiadada, “deviazione della norma, la trasgressione da denigrare”.

En esta contienda participó también Francisco de Quevedo. En 1617 apareció en Italia un manuscrito titulado *La República de Venecia llega al Parnaso y refiere a Apolo el estado en que se halla*, atribuido a nuestro autor²²⁹. La estructura es muy parecida a los avisos de Boccalini y usa el cliché de la “literatura de diversión capaz de vehicular contenidos morales, políticos e intelectuales” (Cappelli, 2011: 37-38), inspirándose probablemente el *ragguaglio* IV de la tercera centuria. Sin embargo, utiliza esta misma estructura con finalidad antiveneciana parodiando a su vez el modelo boccaliniano y ejecutando una venganza, como fue sugerido por Beneducci (1896: 43); de este modo, al final, España es el arquetipo al que mirar y, al contrario, Venecia se transforma en un objeto rechazado y punible.

La respuesta no tardó en llegar, y en 1618 Valerio Fulvio Savoiano, seudónimo de Giacomo Castellani con clara referencia a Carlos Manuel, publicó *Castigo esemplare de' calunniatori*, refutando todas las tesis del texto acusador, y alegando también citas históricas y de personajes literarios relevantes, como por ejemplo Bembo y Mariana. Aquí el autor usa parte del material de la leyenda negra para fomentarla aún más, en particular aludiendo a las acciones de los españoles en América, tema sacado a la luz por la reciente publicación de la biografía traducida al italiano de Bartolomé de Las Casas, el dominico que denunció en primer lugar la situación en las tierras conquistadas. Ya Carlos Manuel, como los “herejes alemanes”, había divulgado este texto, como denuncia en *Lince de Italia* (p.78). Esta confesión desacredita a España ante todo el mundo, y a su vez da mayor credibilidad a Venecia y Saboya. Pero el autor no se limita a este objetivo, sino que, una vez descubierta la identidad escondida detrás de *La República de Venecia*, empieza a denigrar también a Quevedo, mofándose de su supuesto linaje noble y transformándolo en mujer, aprovechando el lugar común según el cual él siempre llevaba un sayo largo de clérigos para disimular el defecto que sufría en sus pies. Además, le acusa de mago o nigromante, e insinúa una amistad poco común y demasiado fraternal entre él y el Duque de Osuna, denunciando la política invasiva y violenta de éste e identificándole con un corsario, un turco y un tirano, tres figuras bien conocidas y temidas en la República de Venecia

229 Remito a Cappelli (2003a).

y sobre todo en la península italiana. Tampoco podía faltar una acusación de participación en la conjuración de Venecia, ya desmentida hace tiempo por varios investigadores.

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

contra mi persona, con mi nombre propio, lleno de maldades y mentiras, por vengarse de que dicen que yo y otros dos, por orden del Duque de Osuna, tratamos en Venecia de saquearla u disponerlo; caso de que tuvo noticia el Consejo de Estado y su Majestad (que está en el cielo) por quejas de la República de Venecia, cuando castigó a Jacques Pierres (p. 78).

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

En el marco de los textos antiespañoles venecianos, no hay que olvidar la historiografía de Paolo Sarpi²³⁰. Conocido sobre todo como historiador del Concilio de Trento, se opuso al Papa por su alianza con España, cuyo poder servía para reforzar las pretensiones papales en Italia, preocupando doblemente a los venecianos, amenazados por el Adriático y la Lombardía de España, y por el sur de Italia del Estado pontificio. En muchas de sus cartas acusa a Osuna, Quevedo, Bedmar y Toledo de lo sucedido el 18 de mayo de 1618. En *Breve relatione di Valtellina* (1621), Sarpi subraya la importancia estratégica de este valle, “essendo solo termine divisorio fra la casa di Austria in Germania con quella di Spagna in Italia” (1621: 206). Otra vez, la Serenísima amenazada en dos frentes distintos necesitaba contratacar, de nuevo a través de las calumnias contra España y sus espías, apoyadas también en los tratados de franceses e ingleses, que sucesivamente compusieron obras sobre la conjuración, entre ellas las escritas por Saint-Réal, Monod, Otway y von Ranke, entre otros muchos.

230 Sobre su producción y repercusión, ver Pin (2006), Cacciavillani (1997), Wootton (1983), Cozzi (1979), Getto (1967), Chabod (1962), Amerio (1950) Kainulainen (2014), Guaragnella (2009 y 2011), Zanon (2017) y Firpo (2006), por citar solo los estudios más relevantes.

I.5. RESULTADOS

En su experiencia italiana, Quevedo actuó como un político práctico, una suerte de secretario, mediador y asesor, viajando a menudo como embajador por cuenta de Osuna, y ocupándose unas veces de asuntos privados y otras de cuestiones que concernían a la política exterior española. Aprovechó estas experiencias para perfilarse como consejero teórico, consejero del rey. Las obras tuyas que hemos tratado en este apartado deben considerarse como piezas literarias más que teóricas, encaminadas a comentar la realidad política de sus días. Sus reflexiones sobre la política italiana parecen orientadas en muchos momentos a juzgar las decisiones de los monarcas españoles, porque, como recuerda José Antonio Maravall:

Quevedo percibe a Italia siempre desde el punto de vista de la monarquía española, como un área en la cual España tiene posesiones (Sicilia, Nápoles, el Milanesado), aliados (Génova, Mantua) y un enemigo tradicional (Venecia), y donde tiene que contar, además, con Roma y con la tornadiza Saboya (Ettinghausen, 2004: 155-156).

Aunque, como ya quedó dicho antes, la estancia en Italia fue un período importante en la vida del autor, en estas obras no encontramos confidencias personales. Además, los italianos descritos siguen siempre los tópicos de la época, como se puede ver en la descripción de venecianos y genoveses. En lo que concierne a la producción literaria, y contrariamente a lo que se piensa, gracias a la vivacidad intelectual, política y social encontrada en Italia, Quevedo aprendió nuevos recorridos literarios, empezando una “guerra de pluma” contra el “partido nacional” protegido por el duque de Saboya y los venecianos, y desarrollando más su lado satírico, como reflexiona Mérimée, quien sugiere como ejemplo el libelo *Avisos de Parnaso*, atribuido al madrileño. Quevedo explota las fuentes literarias italianas para adaptarlas a sus ideas, manteniendo los rasgos principales, pero alejándose de su misma experiencia para poder expresar sus pensamientos, quizás de manera más libre. Las fuentes literarias no le sirven para inspirarse, sino para subvertirlas, como pasa por ejemplo con Boccacini y la historiografía sobre

Venecia. Se nota un profundo conocimiento de la obra del lauretano en que usa las mismas alegorías y metáforas sobre Italia, tanto que Quevedo logra utilizarlas de manera completamente diferente. En el fondo se podría decir que se acerca a la actitud del italiano en la crítica a España, aunque desde otro punto de vista, es decir, favorable a la monarquía hispana.

Finalmente, se puede afirmar que, si de un lado el autor explota su propia experiencia para aconsejar bien al rey, del otro lado está veladamente criticando la propia política española a través de autores “dominados” y contrarios a la misma España. Entonces, para Quevedo es un punto de inspiración literaria, pero sobre todo de reflexión política. Italia se convierte así en un medio y deja de ser el sujeto de sus obras. El tema de Italia llega a ser tema de España.

SEGUNDA PARTE
LA POESÍA ITALIANA EN EL CORPUS QUEVEDIANO

II.1 LA INFLUENCIA DE PETRARCA

Durante el siglo pasado, los estudiosos italianos de literatura, empezando por Arturo Graf, consideraron el petrarquismo como “la malattia cronica della letteratura italiana” (1916: 3), hasta llegar a Benedetto Croce, que asoció esta poética a “un'infermità che corre attraverso tutto il mondo e la poesia moderna, e che poi si propagò epidemicamente e si fece sogno sterminato” (1930: 245). Actualmente domina una perspectiva general menos apasionada, que ve en Petrarca un escritor con gran presencia en las diferentes poesías europeas, las cuales lo modificaron de forma apreciable al adaptarlo a otras sensibilidades y tendencias. Quevedo no fue ajeno a esa tendencia. Se podría considerar el llamado petrarquismo lírico como el primer episodio de literatura de masas de la historia literaria, italiana y europea²³¹. Antonio Gargano (2005: 45-46) ha delineado tres diferentes variantes en su interior. La primera es la variante diacrónica, que presenta influjos temporales según el periodo histórico. Por ejemplo, Corti subraya que durante el siglo xv Petrarca es una componente del Petrarquismo, mientras que para Contini, en el Quinientos el petrarquismo bembesco es el resultado de un Petrarca no traicionado. La segunda variante es la espacial, que adapta formas y temas del modelo heterodoxo para el entretenimiento de la corte. En esta se pueden notar anticipaciones clasicistas del siglo XVI tanto en Nápoles con Sannazaro y Cariteo como en Mantua con Tebaldeo y de' Ciminelli. Finalmente, Gargano describe la variante funcional, que sigue los enlaces político-institucionales, los aparatos ideológicos y las formalizaciones literarias²³².

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

232 Una primera versión de parte de capítulo se puede encontrar en Ceribelli (2017b).

II.1.1 QUEVEDO ANTE PETRARCA

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

En lo que se refiere al petrarquismo de Quevedo²³³, hay diversidad de opiniones desde los estudios de la segunda mitad del siglo XX. Tal vez fue Fucilla el primero en sostener con decisión la influencia del aretino, tratando de paliar la escasez de estudios al respecto (1960: 195). En su opinión, el petrarquismo quevediano se manifiesta en el triple terreno de los temas, la ideología y los procedimientos estilísticos. Su estudio contribuyó a desarrollar la imagen de un Quevedo influido por el *Canzoniere*, tanto en la concepción del amor como en el estilo de los poemas y el modo de agruparlos. A Fucilla lo matizó Otis H.Green, según el cual, “los poemas que escribió Quevedo sobre modelos italianos proceden de autores tardíos” (1955: 56-57). Cabe completar esta afirmación diciendo que en la sección primera de *Erato* hay claras huellas de, entre otros, Marino, Groto y Tasso, así como influencias teóricas de Plotino, Ficino y León Hebreo²³⁴, en tanto que la segunda parte de *Erato*, es decir, la secuencia *Canta sola a Lisi*, presenta semejanzas más acusadas con los *Rerum vulgarium fragmenta*. Destacó este

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

234 Remito a Zamora Vicente (1945), Consiglio (1946) y Fucilla (1960).

aspecto González de Salas, que lo concibió como cancionero a la manera petrarquista²³⁵, y otro tanto hizo Mérimée, que destacó en Quevedo la sinceridad y la pertinencia del canto de amor, así como la presencia de los sonetos de aniversario y de los idilios. De modo parecido se pronunció Astrana Marín, insistiendo en la correspondencia entre los poemas y la vida del poeta. Consejo fue el primero en afirmar que las características petrarquistas en los poemas de Lisi son escasas y lejanas. Desde otra perspectiva, Cabello Porras entendió *Canta sola a Lisi* como una disolución del *Canzoniere*, más que como una reproducción de su forma y sentido, del mismo modo que Close consideró que no se debía sobreestimar la raigambre petrarquista de la poesía amorosa de Quevedo. Según Walters, *Canta sola a Lisi* es un cancionero desordenado e incompleto, sin un carácter pertinente, pero no deja de ser una “armazón sustancial” (1984: 60-61). Para Roig Miranda, estos sonetos no pueden ser petrarquistas porque no abarcan la condición humana. Según Fernández Mosquera, la segunda sección de *Erato* recoge y transforma la tradición, mezclando el petrarquismo con la tradición cancioneril castellana, añadiendo un sustrato estoico y una actitud de cierto desencanto hacia las convenciones de la lírica amorosa. En opinión del citado crítico, el yo lírico sobresale acusadamente sobre el protagonismo de la dama, característica propia de la poesía cortesana y el *dolce stil novo*, aunque en el siglo XVII estas dos tradiciones ya estaban tan aglutinadas que para los investigadores modernos es imposible desligar una de otra.

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

II.1.2 PETRARCA EN LA POESÍA FUNERAL: *MELPÓMENE*

Según de Colombí (1979) y Candelas (2007: 60-61), la canción fúnebre a un desconocido de nombre don Juan es una recreación fiel de otra de Petrarca, “Standomi un giorno solo alla fenestra” (RVF²³⁶ 323), sobre todo en la versión publicada en 1670 por el sobrino Pedro de Aldrete (ff. 195r-195v):

235 “Confieso, pues, ahora que, advirtiendo el discurso enamorado que se colige del contexto de esta sección — que yo reduje a la forma que hoy tiene—, vine a persuadirme que mucho quiso nuestro poeta este su amor semejase al que habemos insinuado del Petrarca” (2013: 5-6).

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

Estando solo un día
 (que los tristes lo están entre la gente),
 por la ventana mía,
 que sale a los balcones del Oriente,
 me pareció que vía
 salir de entre unos árboles copados,
 con pies apresurados,
 una gallarda y apacible fiera,
 a quien perros villanos
 la hirieron de manera,
 con dientes y con manos,
 que, en tiempo muy pequeño,
 junto a una peña, con infausta suerte,
 la pusieron en brazos de la muerte,
 y en silencio mortal y en largo sueño,
 cubrió negra tiniebla su hermosura:
 lloré su mal, lloré su desventura. (vv. 1-17)

Standomi un giorno solo a la fenestra,
 onde cose vedea tante, e sì nove,
 ch'era sol di mirar quasi già stanco,
 una fera m'apparve da man destra,
 con fronte umana, da far arder Giove,
 cacciata da duo veltri, un nero, un bianco,
 che l'un e l'altro fianco
 de la fera gentil mordean sì forte,
 che 'n poco tempo la menaron al passo
 ove chiusa in un sasso
 vinse molta bellezza acerba morte;
 e mi fe' sospirar sua dura morte. (vv. 1-12)

La reformulación de Quevedo no amplía semánticamente las imágenes propuestas por el aretino, sino que, al revés, elude tres elementos que bien podrían poetizar el lamento fúnebre: la virtud de quien se llora, la labor destructora del tiempo y la frígida piedra del sepulcro. Sin embargo, el español mantiene la imagen de la fiera muerta por dos lebreles, que en cambio no encontramos en la versión de 1648 del *Parnaso* (2017: 208-213, B 279²³⁷), que empieza directamente con la nave hundida entre los escollos:

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

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

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

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

En ambas recreaciones quevedianas nos encontramos frente a una ampliación de imágenes y de colores, con descripciones más detalladas del cielo, del mar y del sol, relacionados metafóricamente con el oro y la plata, de manera que la descripción del entorno natural adquiere un movimiento cromático que falta en el poeta italiano. Sin embargo, debemos recordar que en el caso de Petrarca la nave es símbolo de Laura, descrita físicamente en la alegoría de los vv. 2-3 y espiritualmente en el v. 6: lleva vestidos de seda blanca y dorada como su pelo, y la tez es pálida como el nácar, a tono con la perfección de su alma. Estos rasgos desaparecen en el poema español, que deja de lado el significado simbólico otorgado al navío por Petrarca y aumenta sus descripciones, debido a que el personaje evocado es don Luis Carrillo, cuatralbo de las galeras de España. Cuando llega la tempestad, Quevedo presenta dos situaciones diferentes. La primera versión de su poema, más cercana a la fuente, describe la fuerza de la naturaleza que hiere y destroza a la nave²³⁸, mientras que la segunda atenúa esta descripción, así que el fin del todo llega por culpa del mismo navío, casi en sordina, aunque el resultado es el mismo en los dos poemas. Los versos finales son diferentes, por ser distintas también las finalidades de los textos: en el caso del primero, se mantiene la imagen del agua que sumerge

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

los despojos del barco, mientras que en el segundo estos adquieren el papel de testigo de la historia del protagonista²³⁹.

En un hermoso prado
verde Laurel reinaba presumido,
de pájaros poblado
que, cantando, robaban el sentido
al Argos del cuidado.
De verse con su adorno tan galana
la Tierra estaba ufana,
y en aura blanda la adulaba el viento,
cuando una nube fría
hurtó en breve momento
a mis ojos el día;
y arrojando del seno un duro rayo,
tocó la Planta bella
y juntamente derribó con ella
toda la gala, Primavera y Mayo.
Quedó el suelo de verde honor robado,
y vio en cenizas su soberbia el prado.
Vi, con pródiga vena
de parlero cristal, un Arroyuelo
jugando con la arena,
y enamorando de su risa al Cielo.
A la margen amena,
una vez murmurando, otra corriendo,
estaba entreteniendo;
espejo guarnecido de esmeralda
me pareció, al miralle,
del prado, la guirnalda,
mas abrióse en el valle
una envidiosa cueva de repente;
enmudeció el Arroyo,
creció la oscuridad del negro hoyo,
y sepultó recién nacida fuente,
cuya corriente breve restauraron
ojos, que de piadosos la lloraron. (vv. 18-51)

In un boschetto novo, i rami santi
fiorian d'un lauro giovenetto et schietto,
ch'un delli arbor' pareo di paradiso;
et di sua ombra uscian sí dolci canti
di vari augelli, et tant'altro diletto,
che dal mondo m'avean tutto diviso;
et mirandol io fiso,
cangiossi 'l cielo intorno, et tinto in vista,
folgorando 'l percosse, et da radice
quella pianta felice
súbito svelse: onde mia vita è trista,
ché simile ombra mai non si racquista.
Chiara fontana in quel medesimo bosco
sorgea d'un sasso, et acque fresche et dolci
spargea, soavemente mormorando;
al bel seggio, riposto, ombroso et fosco,
né pastori appressavan né bifolci,
ma ninphe et muse a quel tenor cantando:
ivi m'assisi; et quando
piú dolcezza prendea di tal contento
et di tal vista, aprir vidi uno speco,
et portarsene seco
la fonte e 'l loco: ond'anchor doglia sento,
et sol de la memoria mi sgomento. (vv. 25-48)

En estas dos estrofas, tanto Petrarca como Quevedo describen el *locus amoenus*, y, en particular, un laurel destrozado por el rayo y una fuente escondida en una cueva. Sin embargo, como notamos por el número de versos, aquí también el español amplifica las imágenes

239 Molina Fernández afirma que González de Salas tituló “Miré ligera nave” de la siguiente manera: «Canción fúnebre en la muerte de Don Luis Carrillo y Sotomayor, Caballero de la Orden de Santiago y Cuatralbo de las Galeras de España». “El tema es la muerte de Luis Carrillo, vista —en tiempo pasado— como una nave que, después de ir segura por el mar, es presa de una tormenta, precipitándose, sin remedio, a la fatal destrucción. La similitud temática con «Miré los muros...» es patente. Mientras, el soneto «Cuando me vuelvo a ver los años» ya establece también la temática retrospectiva y negativa, aunque sólo en sus primeros versos, pues más adelante su tono cambia. Además, tanto el salmo como la silva referida, reafirman el ángulo retrospectivo por estar escritos en un tiempo conjugado en pasado y planteando, a su vez, el tema común, aunque no planteado de manera idéntica, de la muerte” (2005: 55). Para profundizar el análisis ver Candelas (2016) y Smith (1983).

utilizadas por el aretino. Como en la estrofa anterior, el muerto alabado se puede identificar con el laurel del poeta y con el agua de la fuente, si bien, según de Colombí (1979: 296), “el segundo término de la comparación se independiza hasta llegar al verso final, cuando por primera vez y de manera indirecta se menciona el duelo”. No obstante, en el texto quevediano el sujeto apenas está implícito en la tercera persona del v. 51, mientras que en Petrarca se subraya el dolor y el recuerdo de la persona fallecida.

Un pintado Jilguero,
 más ramillete que ave parecía;
 con pico lisonjero
 cantor del Alba, que despierta al día;
 dulce cuanto parlero
 su libertad alegre celebraba,
 y la paz que gozaba,
 cuando en un verde y apacible ramo,
 codicioso de sombra,
 que sobre varia alfombra
 le prometió un reclamo,
 manchadas con la liga vi sus galas;
 y de enemigos brazos
 en largas redes, en nudosos lazos,
 presa la ligereza de sus alas,
 mudando el dulce, no aprendido canto,
 en lastimero son, en triste llanto. (vv. 52-68)

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

Aquí encontramos una diferencia sustancial en los símbolos utilizados. Si Petrarca describe a Laura como un ave fénix que se da muerte a sí misma tras ver sus despojos, aludiendo también a las connotaciones cristológicas asociadas a este animal, Quevedo poetiza el jilguero, desprovisto de posibles referencias sagradas y situando el poema en un nivel más profano²⁴⁰. Además, ya no se consume en un sacrificio, sino que muere enredado, lloroso, lamentable; el motivo aparece también en otros poemas del español, asociado a la figura del poeta.

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

Alfin vid'io per entro i fiori et l'erba
 pensosa ir sí leggiadra et bella donna,
 che mai nol penso ch'i' non arda et treme:
 humile in sé, ma 'ncontra Amor superba;
 et avea indosso sí candida gonna,
 sí texta, ch'oro et neve pareo in seme;
 ma le parti supreme
 eran avolte d'una nebbia oscura:
 punta poi nel tallon d'un picciol angue,
 come fior colto langue,

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

tiene en el Cielo, donde fue escogido,
 flores y Curso largo y Puerto y Nido. (vv. 69-80)
 Canción, antes imagen, pues tan viva
 en tus ejemplos muestras la memoria
 del que con frente altiva
 se pasó a mejor vida con más gloria,
 ve a quien le llora luego,
 y si con la pasión le hallares ciego,
 con alegre semblante y rostro enjuto,
 dile que arrastre el luto,
 por sí, que está en la tierra sin consuelo:
 que el alma de don Juan ya está en el cielo.
 (vv. 97-106)

lieta si dipartio, nonché sicura.
 Ahi, nulla, altro che pianto, al mondo dura!
 Canzon, tu puoi ben dire:
 - Queste sei visioni al signor mio
 àn fatto un dolce di morir desio. – (vv. 61-75)

La última estrofa de la versión española reúne los elementos desarrollados en la canción según la tradición poética del género, concluyendo que no en “aqueste desierto” (v. 73) donde hallan refugio las imágenes de don Luis, sino en el cielo (v. 79). En Petrarca, en cambio, se “intensifica la descripción del dolor del amante ante la muerte de la amada: las estrofas se concluyen con una acerba expresión del lamento” (Candelas, 2007: 62).

II.1.3 PETRARCA EN LA POESÍA AMOROSA: LA PRIMERA SECCIÓN DE *ERATO*

Ya desde las primeras composiciones, Quevedo utiliza metáforas petrarquistas. En el soneto “Fuego a quien tanto mar ha respetado” (2011: 7, B 292)²⁴¹, encontramos la pasión amorosa retratada como algo imposible de apagar, en neto contraste con la fuerza de un elemento como el mar, que aquí es hipérbole de las lágrimas derramadas a causa de la misma pasión. El deseo del amante de ver la luz de esta llama en el cielo lo deja vacío, como un fantasma errante en la trayectoria amorosa:

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

El verbo “perder”, además de ‘estar en camino equivocado’, podría también indicar “algún daño, ruina u disminución en lo material” o “entregarse libremente a los vicios”, según las distintas acepciones de *Autoridades*. En los tres casos, las reflexiones tendrían sentido, pero adquirirían matices muy diferentes: de un amante que ha perdido el rumbo a un amante

241 Para profundizar en la presencia del amor neoplatónico en este soneto, ver Olivares (1983: 99-105); Sánchez Martínez de Pinillos (2005: 192-196) se centra en la dialéctica entre lo sagrado y lo profano, hecho que permite a Quevedo renovar los motivos petrarquistas y neoplatónicos. Walters (2005: 233-234) indaga en la formulación de la alusión mitológica en el soneto.

condenado espiritualmente. Sin embargo, en Petrarca sí encontramos el concepto de amante errante, que busca constantemente el rostro de la amada en “Io mi rivolgo indietro a ciascun passo” (RVF 15). Aquí, el poeta mira hacia atrás, cansado por sus penas amorosas, preguntándose cómo puede seguir viviendo lejos de ella, y el mismo Amor le contesta que es precisamente ésta la suerte de los amantes, es decir, el hecho de no tener conexiones mortales. Parecida es la descripción de Quevedo, aunque con cierta sensación de perdición moral. Subraya el vacío dejado por este amor, tanto que ha perdido su alma, que ahora se encuentra junto a la amada:

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

La anteposición del adjetivo destaca esta calidad y permite la rima con “adelante” (v. 12), subrayando un aspecto sustancial de la existencia de cualquier persona enamorada, es decir, el errar, el tomar el camino de la peregrinación amorosa. Además, él ya no es quien era antes de encontrarle, es una cáscara sin nada dentro, un peregrino de amor como lo fue Petrarca en “Movesi il vecchierel canuto et biancho” (RVF 16), con claras referencias a los penitentes que iban hacia Roma y asemejando la mujer a “colui/ ch’ ancor lassù nel ciel vedere spera” (vv. 10-11). Aquí, sin datos geográficos, podría referirse a alguien que “anda por tierras extrañas o lejos de su patria” (*Autoridades*): el poeta, alejado de su patria amorosa, vaga por la tierra, que, dada su soledad, es ya un lugar que no reconoce, que no le interesa. Falta así el aspecto religioso de la peregrinación, concebida más como un castigo que como una penitencia. Tampoco tenemos una divinización de la mujer. No hay nadie que le motive a seguir; al contrario, su pena y desmotivación crecen en el último terceto. Las únicas referencias religiosas se pueden encontrar solo en el término “quilate al amor puro y divino” (v. 11), subrayando que, a pesar de la ausencia de la amada y del alma del hablante, el sentimiento sigue vivo. De hecho, es lo único que queda con fuerzas.

Ya hemos visto la idea hiperbólica del llanto que se transforma en mar. En el soneto “Torcido, desigual, blando y sonoro” (2011: 23, B296)²⁴², a partir de los vv. 5-8, Quevedo

242 Remito al análisis de Zimmerman (2005) y Gerald (1974: 62-62).

asocia el ruido de las aguas a un murmullo, como si fueran algo vivo, para pasar a describir el aumento del cauce del arroyo por culpa de sus mismas lágrimas:

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

Aquí, el elemento acuático está personificado en el acto de reírse de las penas del poeta, que acrecientan el cauce. Petrarca, en “Il cantar novo e ‘l pianger delli augelli” (RVF 119), habla de “liquidi cristalli” (v.3), usando el plural para generalizar y extender el sufrimiento, que, a través de las lágrimas vertidas en una sola fuente, ya está en todo el mundo. Quevedo añade el ruido ya en la denominación del río, llamándolo “líquido plectro”, dirigiéndose a uno en particular, como si lo estuviera mirando delante de él. Algo parecido lo encontramos en “Valle che de’ lamenti miei se’ piena” (RVF 301), donde en el v. 2²⁴³ las lágrimas aumentan el nivel del río, como en el v. 5²⁴⁴ de “I’l piansi, or canto, ché ‘l celeste lume” (RVF 230) y en el v. 3 de “Se lamentar augelli, o verdi fronde” (RVF 279), donde vuelve el aspecto auditivo pero acompañado de un adjetivo que se asocia a la falta de claridad, “roco mormorar”, como si intentara enviar un mensaje al poeta que se sienta allí para escribir y mirar el paisaje (v.6)²⁴⁵. De hecho, recibe un mensaje de parte de Laura, preguntándole “con pietate” por qué ya está tan consumido y por qué vierte tantas lágrimas en un río dolorido:

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

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

Rapido fiume che d’alpestra vena
rodendo intorno, onde ‘l tuo nome prendi,
notte et dí meco disioso scendi
ov’ Amor me, te sol Natura mena,

243 “Fiume che spesso nel mio pianger cresci”.

244 “Onde e’ suol trar di lagrime tal fiume”.

245 “Lá v’io seggia d’amor pensoso et scriva”.

vattene innanzi: il tuo corso non frena
né stanchezza né sonno; et pria che rendi
suo dritto al mar, fiso u' si mostri attendi
l'erba piú verde, et l'aria piú serena.

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

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

Aquí vemos una personificación o, más bien, una identificación del poeta con el elemento natural que le permitiría superar los límites humanos, llegando así a tocar por fin a su deseada mujer, ella también algo ya no humano, sino natural como el sol que domina el agua y el hombre a la vez: “Ivi é quel nostro vivo et dolce sole” (v. 9). El poema de Quevedo está completamente dedicado al torrente, sin referencias a la verdadera causa del texto, es decir, el rechazo de la amada y los consecuentes llantos y penas del poeta. Es el emblema de toda pena amorosa y gracias a estas se anima aún más, tomando su fuerza de las debilidades de los hombres. Sin embargo, éste no es consciente de que, no obstante todo esto, se despeñará distraídamente, de la misma manera en que el enamorado ha caído en la prisión del amor sin darse cuenta o, a veces, con entusiasmo y ganas. Estas analogías faltan en Petrarca, quien utiliza simplemente la metáfora para aumentar la sensación de tristeza del amante, subrayando la extensión de su crisis, que llega a todos los espejos de agua y que transforma su dolor en el dolor de todos los que sufren por amor. Quevedo no generaliza, sino que más bien se acerca más al sujeto del poema que al destinatario. Si de un lado personifica el agua, del otro él se cosifica asociando su experiencia amorosa a un despeñamiento, sugiriendo que el amor causa ruina moral²⁴⁶, haciendo hincapié en el concepto de perdición que vimos en el soneto anterior.

La descripción hiperbólica del llanto del amante vuelve en “Esforzaron mis ojos la corriente” (2011: 109, B318), intensificada en el terceto final por la imagen de los ojos como mares dentro de un río:

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

246 “Metafóricamente se toma por la ruina que alguno padece en el espíritu, honra o fama” (*Autoridades*).

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

La imagen de la amada transformada en ave aparece en “Músico llanto en lágrimas sonoras” (2011: 31, B298). El primer cuarteto contiene términos que pertenecen a dos campos sensibles, es decir, el llanto y, otra vez, la música de las peñas por donde se destila el agua:

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

La estrofa siguiente introduce el amante bajo la forma de un pájaro, como hizo Petrarca en “Passer mai solitario in alcun tetto” (RVF 226), afirmando que es él el ser más solo de este mundo y que ningún otro se puede comparar a él, porque ya no ve a su amada, tan importante como el sol para los animales del bosque.

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

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

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

La semántica del soneto de Quevedo se refiere a los sufrimientos y a la soledad causada por sus penas amorosas. El poeta se siente como un solitario que se esconde en una cueva, a la cual puede acceder solo cuando llora. Si nos fijamos en la decisión de utilizar una especie concreta de pájaro —de un lado el solitario de Quevedo, del otro el gorrión de Petrarca— podemos notar un cambio de significado dentro de los dos poemas. En el caso de Quevedo, el hecho de utilizar el nombre de un pájaro que por definición pasa gran parte de su vida a solas, es significativa no

solamente del hecho de su soledad, sino de la identificación total del poeta con este animal, además de utilizar un recurso típico del conceptismo barroco. De hecho, Rey y Alonso (2011: 32) subrayan que las características por las cuales Quevedo describe el pájaro en realidad son más propias de un amante que de un animal, al ser solitario, negro y quejoso. En cambio, en el primer verso de Petrarca, “solitario” significa “solo”, con una función de adjetivo, al aparecer acompañado del sustantivo “passer”. Además, en el poema español pasa a ser un sustantivo, aislado sintácticamente por la puntuación moderna de las comas, que hacen que el lector centre su atención en esta palabra, puesta, además, como eje de división en el v. 8 y eje central también de todo el soneto, encontrándose en el medio de la composición:

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

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

Si de un lado el poeta se siente atrapado en una prisión de amor de la cual no sabe cómo salir sin su amada, del otro lado, cuando logra recuperar su libertad, sufre y vuelve a desear su antigua cautividad amorosa. Este es otro tópico petrarquista que podemos ver tratado en “Ya que no puedo l’alma, los dos ojos” (2011: 39, B300). Encontramos un paralelo en “Fuggendo la pregione ove Amor m’ebbe” (RVF 89), donde se presenta una contraposición entre la “nova libertá” (v. 4) descrita en los cuartetos y recién recobrada, y las dulces cadenas, que ahora añora y lamenta haber perdido, en los tercetos. En cambio, Quevedo, al referirse a su “antigua libertad” (v. 3), sugiere que la relación entre los enamorados es algo intermitente, como si en un momento se sintiesen ligados y en el siguiente se hubiesen alejado ya por una razón aquí no

explicada (vv. 3-4). Además, el español asocia a Amor el adjetivo “tirano” (v. 6), ausente en el soneto italiano, término que rima con “desengaño” tardo (v. 7). El toscano se refiere a éste como a un “traditore in sí mentite larve” (v. 7), traidor que se ha disfrazado, tan listo “che piú saggio di me inganato avrebbe” (v. 8), que habría engañado a cualquiera más sabio que el poeta. En el primer caso, el poeta se encuentra en una situación de subordinación y sometimiento, en la cual Amor es la monarquía que controla su vida “sin justicia, y a medida de su voluntad” (*Autoridades*). En el segundo caso, aparece el tema del engaño sufrido por el amante por culpa, otra vez, de Amor, que, cambiando de apariencias, ha mentido a la inteligencia del poeta. Este planteamiento es opuesto al otro, dado que el engaño ha sido desvelado por el español, mientras que por el italiano es parte integrante del enamoramiento.

El tema de los lazos reaparece en el madrigal “Si alguna vez en lazos de oro bellos” (2011: 253, B409), pero aquí se describen los cabellos dorados de la amada, recordando una de las más famosas composiciones de Petrarca, es decir, el soneto 90 “Erano i capei d’oro a l’aura sparsi”:

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

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

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

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

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

Aquí ya no son solo símbolo de encarcelamiento, pues también describen la belleza de las respectivas damas, que son el motivo de la falta de libertad. El toscano asocia la dulzura a estos nudos (v. 2)²⁴⁷, mientras que Quevedo reitera su condición de atrapado en las redes amorosas en los versos 2, 4 y 7, tanto que ya no espera recuperar su libertad, “porque, además, su propia alma aspira a tener a Floris como dueña” (Rey y Alonso, 2011: 253). En Petrarca, en cambio,

247 “Che ‘n mille dolci nodi gli avolgea”.

el poeta describe la hermosura de la amada, reflexionando sobre su condición angelical, sin sentirse víctima de ella, dado que sólo refiere las apariencias físicas y morales de Laura, sin referencias a la cárcel de Amor descrita por el español.

Otra metáfora de la prisión amorosa es el yugo, que, según el Diccionario de Autoridades, puede tener diferentes matices. Quevedo la emplea en “¿Tú dios, tirano y ciego Amor? Primero” (2011: 141, B327)²⁴⁸, donde “sugiere a Amor que siga el ejemplo de los villanos, que atan dos novillos a un mismo yugo y no uno, como hace el dios con el amante, unido en solitario al yugo del amor (vv. 12-14)” (2011: 141):

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

Este instrumento rima con “verdugo”, adjetivo atribuido al dios, sugiriendo que su labor es letal para el poeta, y subrayando la consecuencia de su sometimiento a la amada y a este sentimiento. Lo mismo encontramos en Petrarca, que, en el v. 10 de “Padre del ciel, dopo i perduti giorni” (RVF 62), se dirige al Padre para que se compadezca de él tras once años bajo este “dispietato giogo”, yugo despiadado, que además es más cruel con los más débiles y sometidos: “Che sopra i più soggetti é più feroce” (v. 11). Aquí el poeta sabe que el único que puede salvarlo es el Dios cristiano, mientras que Quevedo se dirige directamente al dios pagano, calificándole de “tirano y ciego” y negando su condición con epítetos rebajadores yuxtapuestos²⁴⁹, maldiciéndolo por su estado de subordinación. En el soneto 79 el toscano vuelve a usar esta imagen referida al peligro, tanto que “giá mai non respiro” (v.6). En este punto ambos poetas se encuentran en la misma línea de interpretación de un sentimiento que acarrea desesperación y posible muerte, bien que con diferentes matices: Quevedo, más irreverente y airado, impreca al Amor, mientras que Petrarca pide a Dios que le ayude, reconociendo simplemente la dificultad de seguir adelante.

248 Véanse Roig Miranda (2005: 178), Navarro Durán (2008: 167), Walters (1992), Young (1976: 143) y López Eire (2010: 1739).

249 Para profundizar, véase el comentario de Rey y Alonso (2011: 141-143) y Close (1979: 853-854). Alonso Veloso (2013: 1250-1254) propuso como uno de los ejes argumentales del poemario las quejas contra el dios Amor, presentes en varios poemas de Erato, y con precedentes clásicos ya en los epigramas griegos, en *Amores* de Ovidio y en los *Triunfos* de Petrarca.

En la tradición filosófica y poética, el vehículo predilecto para este tipo de sentimiento fueron siempre los ojos. En “Lo que me quita en fuego me da en nieve” (2011: 61, B306)²⁵⁰, estos entran en competición con las manos, las cuales pueden ocultarlos, como un gesto piadoso que aplaca el fuego hacia los pretendientes (vv. 9-11), aunque al mismo tiempo “puede derretir su mano de nieve, si es que ésta no hiela la hoguera de su mirada” (vv. 12-14):

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

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

Se ejemplifica la preocupación del tardo petrarquismo por superar la absorción de la personalidad del poeta a través del catálogo retórico de la belleza. Este gesto fue poetizado varias veces por Petrarca. En “Orso, e’ non furon mai fiumi né stagni” (RVF 38), la mano es para él uno “scoglio”, que puede entenderse como un acantilado o también como un velo o una tapa de impureza e imperfección²⁵¹. Esto significa que todo lo que impide que la mirada llegue al enamorado es algo que estorba y que corrompe los sentimientos, en contraste con la blancura de la misma mano (v. 12), color que indicaba la nobleza y la pureza de la dama, pero que se vacía de su simbología. El poeta describe la misma dificultad en “In quel bel viso ch’i sospiro et bramo” (RVF 257), donde la mujer se tapa la cara con una “honorata mano” (v. 4), para que el poeta le explique en qué está pensando; sus facultades están centradas en su rostro con “occhi desiosi et ‘ntensi” (v. 2). Aquí no tenemos referencias a los ojos de la amada sino a los del amante, que mira con deseo e intensidad, tanto que despierta curiosidad en ella. Pero el poeta no puede resistir mucho sin ver aquellos ojos y llega en su ayuda la imaginación del sueño, de modo tal que la barrera ya no les molesta:

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

250 Para un análisis del soneto ver Gargano (2002).

251 Véase la antigua acepción de “scoglia”, presente también en Dante, como según el Vocabolario Treccani.

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

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

En “Gentil mia donna, i’ veggio” (RVF 72), en la estrofa cuarta, el poeta describe los ojos como el lugar “onde dí et notte si rinversa/ il gran desio per isfogar il petto/ che forma tien dal variato aspetto” (vv. 58-60), es decir, donde siempre caen lágrimas para desahogar su corazón según el aspecto de Laura, sea este dulce o áspero. Aquí la mano y el velo dañan al poeta²⁵², son como armas que le hieren en el pecho, usadas por la mujer, que por su volubilidad pasa a estar un poco menos idealizada. En los poemas italianos que acabamos de ver falta la comparación de la mirada a un fuego que abrasa todo lo que toca, como si fuera una especie de poder extraordinario de una persona que ya no es humana, sino en cierta medida divinizada²⁵³. Otro aspecto ausente es la piedad. En Petrarca, el uso de una barrera delante de los ojos no sirve de ayuda al amante, sino que le causa más dolor, sea físico o moral. Además, esto hace que empiece a reflexionar sobre su estado, empujado también por la curiosidad de Laura. Esta divinización sigue en “La lumbre, que murió de convencida” (2011: 73, B 309)²⁵⁴, donde la protagonista Aminta vuelve a encender una bujía con un soplo milagroso, semejante a un beso:

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

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

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

253 Esta característica fue poetizada solo en un soneto, el 9 del *Canzoniere*, “Quando ‘l pianeta che distingue l’ore”, donde en los vv. 10-14 dice que “cosí costei, ch’è tra le donne un sole./ in me movendo de’ begli occhi i rai/ cria d’amor pensieri, atti et parole;/ ma come ch’ella gli governi o volga,/ primavera per me pur non è mai”. Los rayos aquí no tienen ninguna connotación sensible, sino que generan en el poeta pensamiento, obras y palabras amorosas. Sin embargo, aunque los ojos de Laura tienen en él estos efectos, la primavera nunca llega a su corazón. No son tan poderosos, porque mejor sería estar juntos.

254 Gallego Zarzosa (2012: 72-73) estudió esta cuestión.

Como señalaron Rey y Alonso (2011: 74), “la imagen de la dama capaz de quitar y dar vida recuerda al gesto de Dios, cuando espira su soplo sobre el primer hombre para infundirle vida”. En Petrarca, las palabras que salen de la boca son un aura que le permite reconfortarse; son vivificantes por su dulzura, serenidad y prudencia:

L'aura soave che dal chiaro viso
move col suon de le parole accorte
per far dolce sereno ovunque spira,

quasi uno spirto gentil di paradiso
sempre in quell'aere par che mi conforte,
sí che 'l cor lasso altrove non respira.
(RVF 109, vv. 9-14)

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

La mirada de la mujer es otra causa de muerte. En “No lo entendéis, mis ojos, que ese cebo” (2011: 187, B340)²⁵⁵, él mismo se reconoce culpable por ponerse libremente en peligro y perder la libertad de su alma. Los destinatarios del poema son los mismos ojos, como podemos ver en “Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro” (RVF 14). Aquí en los primeros dos versos se repite la lamentación por su condición de peligrosos, mientras se dirigen “nel bel viso di quella che v'á morti” (v. 2). De hecho, el único elemento que le puede impedir pensar en Laura es la misma muerte, aunque reconoce que, siendo sus ojos menos perfectos que sus pensamientos y menos poderosos, cualquier otro obstáculo podría impedirselo. Sin embargo, morir es la única solución: “breve conforto a sí lungo martirio” (v. 14). La misma reflexión de “muerte disfrazada” (v. 2) aparece en “Questa humil fera, un cor di tigre o d'orsa” (RVF 152), donde en los vv. 7-8 leemos que “per quel ch'io sento al cor girar fra le vene/ dolce veneno, Amor, mia

255 Profundizaron en ello González Quintas (2005: 74-75), Paul Young (1974: 152-153), Navarro (1997: 45) y Schwartz (1992a: 30-31), quien subraya que “Quevedo contamina esta imagen con la figura del *dolce cibo* que emana de los ojos de la amada, único alimento del enamorado, en su soneto 340, que recuerda el primer cuarteto del CXCI de Petrarca: «Pasco la mente d'un sí nobil cibo./ Ch'ambrosia e nectar non invidia a Giove;/ ' Che sol mirando oblio ne l'aima piove/ D'ogni altro dolce, e Lethe al fondo bibo»”.

vita é corsa”, es decir, que, según lo que él juzga de ese dulce veneno que siente ir de las venas al corazón, su vida se ha acabado, porque “ben pó nulla chi non pó morire” (v. 14): quien no puede morir puede hacer bien poco contra la fuerza del Amor. Esta experiencia es mortal también en el poema 207, “Ben mi credea passar mio tempo ormai”, como el poeta explica en los vv. 40-41: “Di mia morte mi pascio, et vivo in fiamme:/ stranio cibo, et mirabil salamandra”, refiriéndose al mismo tiempo a la mirada como fuente de calor y fuego, pero insistiendo en el deseo de fallecer y en el hecho de perseguir un ideal fatal. También en Quevedo vemos una transposición que podríamos calificar de culinaria, cuando afirma que “ese cebo,/ que os alimenta es muerte disfrazada” (vv. 1-2), como si esa visión fuera el mismo sustento del enamorado, que no necesita más comida que la que pasa por los ojos; esa es la única fuente de fuerza vital, como puede ser una vianda. No se limita a esto, sino que reitera la idea en el v. 4²⁵⁶, donde subraya su función esencial refiriéndose también al agua, uno de los cuatro elementos fundamentales que forman el mundo y sobre todo el físico de todo hombre. Sin embargo, el amante reconoce que su deseo no es sano, sino que es “sed enferma”, una pasión ardiente por la dama. Quevedo describe así el mal de amor, sin apartarse mucho del toscano.

Esta situación de sufrimiento lleva al amante a preguntarse sobre la valentía y corrección del dios Amor. El español, en “¡Mucho del valeroso y esforzado” (2011: 191, B341)²⁵⁷, le cuestiona directamente a él, imprecándole, porque “demuestra su valentía con un amante ya rendido y que podría recriminarle por las penas ocasionadas (vv. 1-4)” (Rey y Alonso, 2011: 191). Pero peor se portó en el soneto 3 de Petrarca²⁵⁸, donde le ataca aún estando “del tutto disarmato” (v. 9), sin esperar que los dos contrincantes estuviesen a la par, lo que conduce a la voz poética a afirmar:

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

Ese dios no tiene honor, también porque se escondió hasta de la amada, aunque ella sí que estaba armada. En este poema Petrarca está decepcionado por el comportamiento innoble de la divinidad, pero sin atacarle. En cambio, Quevedo lo insulta y desafía²⁵⁹, subrayando en el

256 “Con sed enferma, porfiado, bebo”.

257 Pozuelo Yvancos (1979: 109) estudió la desautomatización del *topos* de Cupido como mediador ideal entre dama y amante en este soneto.

258 “Era ‘l giorno ch’al sol si scholoraro”.

259 “Con otro de tu igual quisiera verte” (v. 9).

terceto final “la inutilidad de acrecentar el amor que siente quien ya ha muerto por su causa (vv. 12-14)” (Rey y Alonso, 2011: 191). Además este dios es también cruel y arbitrario, desmesurado en sus acciones. La percepción de los aspectos negativos de este sentimiento se percibe más en el español, donde dialoga con él pero sin recibir, ni admitir, respuestas.

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

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

La rima “*ghiaccio/ disfaccio*” podría sugerir también una tenue semejanza entre los dos enamorados, dado que es el hielo que se deshace, se derrite en contacto con una fuente de calor. Encontramos lo mismo en “*Hermosísimo invierno de mi vida*” (2011: 145, B 328)²⁶⁰, pero referido a Flora, que se parece a una zona esteparia, identificándola con la región de Scitia, (v. 9) y un volcán, el Etna (v. 11), “*que ardientes nieves atesora*”, subrayando aún más esta paradoja a través del oxímoron. La comparación final con el vidrio cierra esta contraposición: del fuego nace algo frío, así como de la pasión amorosa puede seguir existiendo una mujer glacial, quitando la simbología de pureza y transparencia del cristal e insistiendo en la femenina falta de empatía. Sin embargo, la misma contradicción se puede encontrar también en Petrarca, en el soneto 134²⁶¹, donde el poeta afirma que “*et ardo, et son ghiaccio*” (v. 2), porque “*pace non trovo*”; está buscando paz para su espíritu, pero su condición de rechazado ya no le permite reconocer su naturaleza, no sabe si es hielo o fuego, vuela y cae, llora y ríe. En la descripción

260 Para profundizar ver Schwartz (1997: 15), González Quintas (2001: 309), Jiménez Calvente y Gómez Moreno (2002), Gargano (2002: 132) y Candelas (2007: 63-64).

261 “*Pace non trovo, e non ò da far guerra*”.

parece loco de amor, desesperado por estar en la prisión de amor. En cambio, en Quevedo, quien se encuentra en la cárcel de esta antítesis es la misma mujer.

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

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

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

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

(...)

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

En este poema (2011: 181-184, B338)²⁶², el autor no alaba la mujer, sino que le recrimina su altanería y le explica que lo que ha hecho en su juventud ha sido una locura (v. 4). El verso final presenta el contraste entre viejo y hermoso, siendo, para la época, dos conceptos antitéticos, como a menudo Quevedo satirizó la mujer vieja. Sin embargo, cada etapa ha sido juzgada negativamente por él: ahora es una vieja despreciada, y antes fue una hermosa presumida. Este

262 Para profundizar ver De Armas (2004: 97-98), que se centra en la imagen tópica del espejo como enemigo del amante porque la mujer está ocupada en contemplar su reflejo y no a su admirador, tomando como punto de partida el primer terceto del soneto 45 de Petrarca: “Ma s'io v'era con saldi chiovi fisso,/ non devesa specchio farvi per mio danno,/ a voi stessa piacendo, aspra et superba” (vv. 9-11). Otros estudiosos que abordaron este poema de Quevedo son Quinteros (2018: 153) y Young (1974: 121-122). Alonso Veloso (2012b) estudió los poemas de Erato que recrean el *carpe diem*, en relación con posibles influencias clásicas y contemporáneas; sobre este poema, véanse las pp. 26-29.

concepto se recalca en las palabras que riman, “virtuosa/ hermosa”, calificando su belleza por la falta de virtud. La reflexión del español se extiende así a lo largo de toda la vida de la mujer, no solamente al momento de su florecimiento, como vimos en el toscano.

Al final de esta sección primera, en el idilio “¿Aguardas por ventura” (2011: 205-206, B384)²⁶³, el autor advierte a la dama que su hermosura va a marchitarse pronto, recordando que el tiempo se lo lleva todo, codicioso y ladrón:

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

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

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

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

El mismo presentimiento mortal se lee en la estrofa final del idilio segundo “¿Cómo pudiera ser hecho piadoso” (2011: 213-214, B385)²⁶⁴:

263 Aquí, según Smith (1987: 59-60), la visualización visiva es funcional y exhortativa. Además, la futura deformidad es ya visible, aspecto que ayuda el argumento de la presente utilidad esencial a la filosofía del *carpe diem*. Esto, a su vez, lleva al mismo vigor de la argumentación requerida para ganar la benevolencia de la dama enamorada así como para ganar la confianza del príncipe en los asuntos públicos. Remito al análisis de Alonso Veloso (2012b: 29-34).

264 Candelas (2007: 235-236) profundiza en esta cuestión.

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

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

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

Otra vez, despoja la fama y los honores, identificados con objetos materiales como las piedras y las coronas, símbolos del poder²⁶⁵. Pobre es quien pone sus esperanzas en las cosas mortales. Lo único que debe respetar es la hermosura de Laura, en una expresión similar a la del idilio *quevedesco*:

Pallida no ma piú che neve bianca
che senza venti in un bel colle fiocchi,
parea posar come persona stanca:
(...)
morte bella parea nel suo bel viso (vv. 166-172).

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

265 Una exhortación contra la precariedad del poder frente al curso del tiempo se encuentra en los vv. 21-22 de "Tiempo que todo lo mudas" (2011: 283-285, B422): "tú, que de monarcas grandes/ llevas los pies en las frentes".

II.1.4 PETRARCA EN LA POESÍA AMOROSA: LA SEGUNDA SECCIÓN DE *ERATO, CANTA SOLA A LISI*

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

Esta segunda sección de la musa amorosa ha suscitado discusiones entre los estudiosos en lo que atañe a su configuración general y su sentido. A pesar de las diferencias que ya se han señalado, los dos cancioneros tienen en común varias características. La primera es su estructura cerrada, apoyada también por una coherencia de contenido y de metáforas que ayudan a mantener la atención del lector sobre el hecho amoroso, que se encuentra aislado de los condicionantes sociales que en la poesía cortés eran centrales. Esta misma herencia se puede notar en esa dinámica típica del enamoramiento de raigambre cortés donde el objeto externo pasa al interior del poeta/ enamorado, donde la visión de la dama produce estados psicológicos confluyentes en la desesperación o en la reflexión ética, transformando la poesía erótica en un espacio del yo con contradicciones y pulsiones, como subrayó Santagata (1999: 258). El primer soneto de ambas colecciones tiene varios puntos comunes. Ambos se centran en la figura del hablante y en la triste situación actual debida a la caída, describiendo el poeta amante que llora, pero Quevedo inserta el tema cristiano del remordimiento, ausente en Petrarca, asociándolo a su vez a un cambio de estado. De la misma manera, el primer soneto de *Canta sola a Lisi* tiene rasgos del segundo soneto del *Canzoniere*. Aquí se pueden notar embates del amor como en la batalla, un enamoramiento nefasto que marca un antes y un después en la vida del poeta. En cambio, Quevedo inserta la superioridad de la amada típica de la poesía de tradición cortés, donde el amante se atribuye los deberes propios del vasallo con el señor. Esto lleva a una falta de libertad que se resume en un sentimiento de pérdida y de llanto.

Dejando aparte el cancionero *Desengaño de amor en rimas*, dedicado por Soto de Rojas a una amada llamada Fénix y publicado en 1623, así como el ingenioso volumen paródico de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, que Lope de Vega llevó a la imprenta en 1634, puede decirse que Quevedo fue el único poeta español del Siglo de Oro que se acercó de modo visible a la estructura del *Canzoniere*, pues ni Garcilaso ni Herrera, pese a

la opinión de algunos críticos, llegaron a hacerlo. Hecha esta afirmación, es preciso recordar las considerables diferencias entre Petrarca y Quevedo en tres aspectos determinantes:

1. El yo del *Canzoniere* es, entre otras facetas, un escritor que reflexiona sobre sus versos y el destino que recibirán. Este elemento autorreferencial no tiene equivalente en *Canta sola a Lisi*.

2. El *Canzoniere* tiene un sentido religioso perceptible explícitamente en varios poemas, al principio, en el medio y al final. *Canta sola a Lisi* es un poemario dedicado estrictamente a glorificar el amor puramente humano del protagonista. En su espíritu, está más cerca de las secuencias poéticas a una dama de la época clásica o de la Inglaterra barroca que del libro de Petrarca.

3. El *Canzoniere*, además de sus poemas amorosos y religiosos, tiene otros dedicados a asuntos políticos, morales o de elogio de personajes reales. También este aspecto falta en Quevedo.

El soneto “Crespas hebras sin ley desenlazadas” (2013: 25-27, B443)²⁶⁶ sigue las pautas descriptivas de la mujer de “Quel sempre acerbo et honorato giorno” (RVF 157):

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

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

Lisi se presenta con el cabello dorado, suelto y desordenado; los ojos negros, enmarcados por un rostro blanco; las mejillas, sonrosadas y eternamente juveniles; una sonrisa recatada en sus labios. La descripción abre el poema, permitiendo al lector la creación en su mente de una figura concreta, en un retrato “no usual” según el epígrafe, aunque la conclusión lo inserta en la

266 El soneto es también conocido por su epígrafe “Retrato no vulgar de Lisi”. Fue comentado por Gallego Zarzosa (2012: 71), Suárez Miramón (2012: 116) y Candelas (2007: 70).

tradición: ella es una esfera racional que ilumina el mundo, donde cuanto ella mira se enamora y muere de amor:

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

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

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

perle et rose vermiglie, ove l’accolto
dolor formava ardenti voci et belle;
fiamma i sospir’, le lagrime cristallo (vv. 9-14).

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

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

Quevedo mantiene los tópicos rasgos físicos, pero modifica la relación de la mujer con los enamorados: es despiadada con ellos, no sufre, sino que desea dominarlos, transformándose así en una especie de dios Amor²⁶⁷.

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

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

Esta hipérbole le sirve a Petrarca para ensalzar la hermosura descrita, porque, si un dios poderoso no puede resistir, él tampoco puede rendirse a tanta fascinación, que, por hechizar a Júpiter, también tiene algo de sobrehumano. El mismo dios rendido fue poetizado por Quevedo en “¿Temes, ¡oh Lisi!, a Júpiter Tonante” (2013: 61, B453)²⁶⁸, donde el autor pregunta a la mujer por qué teme a una divinidad que se rinde ante ella:

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

En el soneto “En breve cárcel traigo aprisionado” (2013: 99-101, B 465)²⁶⁹, Quevedo sigue hablando de un retrato, pero aquí ofrece una suerte de metáfora catacrética de la mujer como objeto precioso, amplificando los tercetos de “Quel sempre acerbo et honorato giorno” (RVF 157) y omitiendo los cuartetos:

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

268 Sobre la presencia de Júpiter en la poesía de Quevedo, véanse López Eire (2010: 1740-1741) y Valer Sanz (2014: 10-11). También Candelas (2007: 74) estudió este soneto.

269 Este soneto se conoce también por su epígrafe, “Retrato de Lisi que traía una sortija”. Para profundizar en el análisis del poema, ver Smith (1987: 84-85), Gilbert (2019), Cánovas (1996: 302-311), Walters (2004b: 489-490), Gaylord (2005), Nitsch (2004: 38-40), que se centra en la imagen de la cárcel, Navarro Durán (2008: 162-163), Candelas (2007: 71), Pozuelo Yvancos (1980: 46-54), Moore (1978) y Gargano (2005: 311-318).

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

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

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

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

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

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

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

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

Otro *topos* que merece atención es el del anillo, que alude a la brevedad y a la concentración dentro de un pequeño lugar. Se pueden asimismo notar los motivos reiterados a lo largo del ciclo de poemas, cuales son el rechazo de Lisi, la subordinación del amante con respecto a la amada y la interiorización del dolor del amante rechazado. Según Cook y Warkentin (1980: 26), a partir de aquí el punto focal de *Canta sola a Lisi* ya no es la mujer amada, sino el yo lírico, aspecto que se puede encontrar en el mismo poema de Petrarca. En particular, los dos estudiosos subrayan que ambos sonetos presentan el conflicto en el alma del poeta en términos de tensión ética resultante de la tradición amorosa medieval, pero sin resolver el problema ético, centrándose en cambio en una introspección del yo lírico.

Como han sugerido Rey y Alonso (2013: 30), los tercetos finales de “Los que ciegos me ven de haber llorado” (B444)²⁷⁰ evocan pasajes de la balada “Quel foco ch'i' pensai che fosse spento” (RVF 55):

En mí no vencen largos y altos ríos
a incendios que, animosos, me maltratan,
ni el llanto se defiende de sus bríos.

La agua y el fuego en mí de paces tratan
y amigos son, por ser contrarios míos;
y los dos, por matarme, no se matan (vv. 9-14).

270 Pueden consultarse las aportaciones de Arellano (2002), Torres (2013: 193-194), Navarrete (1994: 210-212) y Candelas (2007: 81).

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

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

Aquí el amor personificado, al que apostrofa, quiere que el poeta se consuma y languidezca entre los dos contrarios, transformándose bajo diferentes apariencias para involucrarle en otro rostro hermoso, reavivando la llama amorosa y al mismo tiempo perpetrando los sufrimientos y el llanto del enamorado²⁷¹. Los elementos se unen en el desconuelo en ambos poemas: si el toscano afirma “che ‘l duol per gli occhi si distille/ dal cor, ch’á seco le faville et l’esca” (vv. 8-9), Quevedo se siente orgulloso de no verse “en centellas repartidos” (v. 7), no obstante las lágrimas vertidas. La única misión de agua y fuego es, en realidad, la prolongación del dolor del amante, y, siendo dos de los fundamentos que componen el cosmos, podría afirmarse también que éste también tiene el único fin de no mitigar las penas de amor del poeta.

En “¿Cómo es tan largo en mí dolor tan fuerte” (2013: 53, B451)²⁷², el amante quevediano se debate entre la expresión de la razón de su sufrimiento y el silencio, preguntándose cómo comunicar sus sentimientos sin palabras, aunque sus lágrimas ya son bastante elocuentes²⁷³.

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

272 Para profundizar en el análisis del soneto, ver Olivares (1983: 9-10) y Close (1979: 845-848).

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

Concluye, además, que “la boca de éste profiere suspiros que son indicio de su dolor, del mismo modo que los ojos «hablan» con llanto (vv. 12-14)” (Rey y Alonso, 2013: 53):

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

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

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

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

Rey y Alonso advierten que, en el soneto “En este incendio hermoso que, partido” (2013: 89, B462)²⁷⁴, el poeta adopta la metonimia del sepulcro como muerte y metáfora de la dama cruel, recurso que encontramos ya en “Io non fu’ d’amar voi lassato unquancho” (RVF 82), en los vv. 5-8:

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

274 Remito al análisis del soneto a cargo de Candelas (2007: 86-87).

Petrarca pide que, una vez muerto, se le entierre en un sepulcro sin mencionar a la mujer como causa de su fallecimiento, en un lugar donde su carne puede seguir estando sin espíritu. Eso significa que el poeta no quiere dejarse morir por causa de su pasión amorosa y los rigores de Laura. Quevedo da un paso más, transformando “a la dama en su propio sepulcro, que, por otra parte, no aloja el cuerpo sino su entendimiento” (Rey y Alonso, 2013: 89):

Debajo de esta piedra endurecida,
en quien mi afecto está fortificado
y quedó mi esperanza convertida,

yace mi entendimiento fulminado.
Si es su inscripción mi congojosa vida,
dentro del cielo viva sepultado (vv. 9-14).

Los vv. 9 y 11 se pueden ver en paralelo: su esperanza se ha convertido en una piedra dura, que es la misma dama, subrayando otra vez la falta de piedad de ella. Es un hombre desesperado, consciente de no poder vencer el desdén de Lisi, tanto que su razón ha sufrido los mismos enojos²⁷⁵. Su vida es aún más angustiosa porque es inscripción de una tumba, pero no le importa porque vive dentro de ella, es parte integrante de su cuerpo y su pensamiento. El amante pierde su identidad para poder estar no sólo con ella, sino que es parte de ella misma. Sin embargo, en el primer terceto se nota que el amor ha sobrevivido más allá de la muerte, siguiendo la descripción del primer cuarteto, donde exaltaba a Lisi hasta ámbitos ultraterrenos. De esta manera, Quevedo supera a los petrarquistas dando un salto retórico donde resulta una catacresis, como recuerda Mizzi (2008: 86).

Otra evocación petrarquista se encuentra en “Ya tituló al verano ronca seña” (2013: 103, B466)²⁷⁶, donde Quevedo alude al mito de Progne para describir el contraste entre la primavera y el dolor del amante:

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

(...)

275 Fulminar: en el sentido literal vale arrojar y lanzar rayos, y metafóricamente significa expresar enojos y ejecutar rigores (*Autoridades*).

276 Véanse Fernández Mosquera (1996: 454-455), Young (1976: 71-72), Candelas (2007: 83); Martinengo (1992a), por su parte, profundiza en la influencia de éste en un soneto machadiano.

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

La primera estrofa describe la llegada de la primavera a través del canto y el vuelo de ciertas aves, entre ellas la golondrina²⁷⁷, especie en la que fue transformada Progne, según cuenta Ovidio en las *Metamorfosis*²⁷⁸. Aquí figura pintada mientras canta pese a su sufrimiento, como si esto no fuese una buena razón para dejar de anunciar el cambio de la estación fría a un clima más templado y agradable. En el último terceto, vemos que, a pesar de ello, “el alma del amante sigue sufriendo el rigor invernal: arde en pasión amorosa, pero se hiela con el desdén” (Rey y Alonso, 2013: 103). Petrarca usa el mismo mito en “Zephiro torna, e ‘l bel tempo rimena” (RVF 310):

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

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

El toscano presenta a Filomena junto a Progne, otra mujer transformada, en este caso en un ruiseñor, creando un paralelismo entre las dos figuras: la primera llora, pero la segunda canta, como si aquí tampoco le importara su triste situación. La descripción de los elementos personificados de la naturaleza que se están serenando (vv. 5-6) lleva a todos los animales a buscar el amor, porque todo está lleno de amor (vv. 7-8). Además, la alusión doble a Venus, hija de Júpiter (v. 6), diosa de la primavera y a la vez de la sensualidad, hace que la asociación se fortalezca. Pero esto no sirve de consuelo para el poeta, porque fue justo en primavera cuando se enamoró de Laura, y en el mismo periodo del año falleció²⁷⁹. Esto le produce un recuerdo

277 Fernández Mosquera subraya que la golondrina, o la paloma, pertenece a la tradición petrarquista y la simbología bíblica. En particular, ejemplifica las inocentes ofrendas a la amada en la poesía profana y la dama misma (1999: 90).

278 Véase el libro 6, 412-674.

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

agridulce, y el frío del invierno sigue en su corazón a causa de estos padecimientos, aunque las temperaturas permitan el deshielo y la floración:

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

Los dos poemas tienen en común también el contraste entre la primavera que fluye alrededor del amante y el dolor de los sentimientos. Sin embargo, Quevedo utiliza la conciliación de opuestos para “explicar la falta de correspondencia con esa naturaleza que los alterna, mientras Petrarca describe una naturaleza propia” (Candelas, 2007: 92). Volviendo al español, vemos que en su caso contrapone a la pasión amorosa del amante el frío desdén de la amada, causa del sufrimiento, no por su ausencia, sino por su presencia y actitud despectiva. El invierno está en su corazón, que ya no tiene sentimientos hacia el poeta, que podría padecer su mismo destino, como leemos en el epígrafe: “Goza el campo de primavera templada, y no el corazón enamorado”. La misma imagen fue descrita en “L’aere gravato, et l’importuna nebbia” (RVF 66):

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

(...)

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

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

La *peregrinatio amoris* de la primera parte de *Erato* se traslada al contexto marítimo en “Esta que duramente enamorada” (2013: 115, B470), donde aparece la metáfora del amor como imán²⁸⁰, cuyo Norte es la amada:

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

La misma idea se encuentra en “Qual piú diversa et nova” (RVF 135):

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

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

Enseñe a navegar mi pensamiento,
por que de la atención a su luz pura
no le aparten suspiros ni lamento (vv. 12-14).

Questo prov’io fra l’onde
d’amaro pianto, ché quel bello scoglio
á col suo duro orgoglio
condutta ove affondar conven mia vita
(vv. 20-23).

El poder de los ojos es tanto que supera al mismo sol, como fue descrito en el primer cuarteto de “Bien pueden alargar la vida al día” (2013: 133, B476)²⁸¹:

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

Quevedo empieza haciendo un listado de las varias acciones hiperbolizadas que llegan a la mirada de la mujer, aumentando así su fuerza y poder. Sin embargo, todo lo que enumera puede pasar a su antojo, “a cualquier hora” (v. 3), pero el poeta sigue considerándolo solamente una posibilidad y no una realidad, utilizando de hecho el verbo “poder” en el primer verso. Esta hipérbole de los ojos de la amada que todo pueden se remonta a “I’ vidi in terra angelici costumi” (RVF 156), donde Petrarca afirma en primera persona que “et vidi lagrimar que’ duo

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

281 Puede consultarse el análisis de Candelas (2007: 80-81).

bei lumi,/ ch'án fatto mille volte invidia al sole” (vv. 5-6). Ya en la misma definición el poeta aretino los considera como “luces”, subrayando que son como soles, pero intensificando su luminosidad mil veces. Por esto, también el sol personificado siente envidia hacia la mujer.

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

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

No solo ha cedido a la pasión amorosa hacia una mortal, sino que esta le ha rechazado. En el poema 119, la califica como “una donna piú bella assai che 'l sole” (v. 1), una mujer mucho más bella que el mismo astro²⁸². Según ambos poetas, nada puede compararse a ella, ni la estrella más grande de nuestro sistema solar, ni un dios. Ella es el centro del sistema de los autores y su divinidad.

El poeta es también consciente de que su situación dolorosa no es nada constructiva y no puede tomarse como ejemplo, exhortando al lector a no seguir sus pasos. En “Cargado voy de mí; veo delante” (2013: 137, B478)²⁸³, viendo la muerte acercarse, para esquivar cualquier duda, Quevedo se describe como un “ciego amante”, que no sabe por dónde ir, y que por esto nadie debe seguir su camino:

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

El adjetivo “ciego” aparece dos veces, en el primer y en el último verso de la estrofa, otorgándole una estructura circular y acercando el autor-ciego amante al lector-ciego caminante²⁸⁴. Si ninguno de los dos puede ver, entonces es mejor no continuar en la misma ruta.

282 Según la anotación de Giacomo Leopardi, esta mujer podría ser la personificación de la Gloria, dado que este poema fue compuesto por Petrarca después de la coronación en Campidoglio el 8 de abril de 1341.

283 Véanse Schwartz (1992a: 35-36), Páez Martín (1990: 161-162), Young (1976: 161) y Candelas (2007: 87-88).

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

En este contexto, es la misma pasión, tan poderosa, la que lleva a enfermar los ojos, canal privilegiado para que pase el sentimiento en la tradición petrarquista. De hecho, en el *Diccionario de Autoridades* leemos que “metafóricamente se suele llamar también al amor, al odio, a la envidia y a las demás pasiones del ánimo que ofuscan la razón”. No puede ver claramente porque el amor le he hecho enfermar, hasta tal punto que busca la muerte, ahora tan cercana, para no retroceder:

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

Peor que la muerte solo están los sufrimientos de los enamorados. Petrarca se encuentra en la misma situación en “Poi che mia speme é lunga a venir troppo” (RVF 88):

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

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

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

Tomando siempre como punto de partida el soneto B478, Olivares sugirió un paralelismo con “La vita fugge, e non s'arresta una hora” (RVF 272), en particular el v. 2, donde se lee “la morte vien dietro a gran giornate”:

La vita fugge, et non s'arresta una hora,
et la morte vien dietro a gran giornate,
et le cose presenti et le passate

mi danno guerra, et le future anchora;

e 'l rimembrare et l'aspettar m'accora,
or quinci or quindi, si che 'n veritate,
se non ch'i' o di me stesso pietate,
i' sarei gia di questi penser' fora.

Tornami avanti, s'alcun dolce mai
ebbe 'l cor tristo; et poi da l'altra parte
veggio al mio navigar turbati i venti;

veggio fortuna in porto, et stanco omai
il mio nocchier, et rotte arbore et sarte,
e i lumi bei che mirar soglio, spenti.

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

Según José Manuel Blecua (2004: 486)²⁸⁵, “Colora abril el campo que mancilla” (2013: 143, B481)²⁸⁶ se basa en el soneto 9 de Petrarca, “Quando ‘l pianeta che distingue l’ore”. Aunque la descripción de la naturaleza es distinta²⁸⁷, ambos versifican el contraste entre naturaleza y yo poético, llegando al mismo desenlace. El español dice:

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

En Petrarca leemos:

cosí costei, ch'è tra le donne un sole,
in me movendo de' begli occhi i rai

cria d'amor pensieri, atti et parole;
ma come ch'ella gli governi o volga,
primavera per me pur non è mai (vv. 10-14).

285 Se basa en Fucilla (1960: 198).

286 Analizaron este soneto Navarro Ramírez (2014: 271-272), Navarro Durán (2008: 164-165), Young (1976: 70-71), Candelas (2007: 83-84), Poggi (2004: 365-366) y Smith (1987: 205-206).

287 Según Candelas (2007: 93), “en Quevedo, la metáfora pictórica del paisaje natural visto como un cuadro supera los rasgos elementales de la cronografía primaveral”.

Con respecto a la imitación de Quevedo, Candelas (2007: 93) nota que “incorpora una concreción mayor a la explicación de los sentimientos del amante, que se ve obligado a metaforizar el escenario en su interior”, en referencia al v. 13.

En “Si hermoso el lazo fue, si dulce el cebo” (2013: 151, B483)²⁸⁸, vuelve el tema de la prisión amorosa y de la consiguiente delectación del amante, junto a la frialdad de la mujer. Él es al mismo tiempo “preso y amante” (v. 4):

Si hermoso el lazo fue, si dulce el cebo,
fue tirana la red, la prisión dura;
esto a mi suerte, aquello a tu hermosura,
preso y amante, Lísida, les debo.

El lazo me envidiaron Jove y Febo;
Amor del cebo invidia la dulzura.
La red y la prisión mi desventura
crece; yo las adoro y las renuevo (vv. 1-8).

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

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

Misero me, che tardo il mio mal seppi;
et con quanta fatica oggi mi spetro

288 Ofrecen un análisis del poema Baumann (2019: 115-117), Schwartz (1992a: 32) y Candelas (2007: 78-79).

de l'errore, ov'io stesso m'era involto! (vv. 9-14)

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

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

(...)

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

A pesar del sufrimiento de la muerte de Laura, Petrarca no implora la misma suerte para él, aunque su corazón ya está vacío, no tiene virtud, porque ha sido desligado de toda ley amorosa. En cambio, para Quevedo ésta es la única alternativa a la ausencia de la amada, sea definitiva, por razones naturales, o temporal, por la frialdad de la mujer. El toscano desafía al Amor, mientras el español compite con la muerte. Son dos caras de la misma moneda.

Después de veintidós años, Quevedo sigue encadenado por la hermosura de Lisi, como en el soneto “Hoy cumple amor en mis ardientes venas” (2013: 183, B491)²⁸⁹:

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

El padecimiento ha durado unos años más que el del toscano, como si quisiera subrayar que su amor ha logrado durar más que aquél, tomado como ejemplo por los poetas de todo el mundo. El amante compara el ruido que hacen las cadenas de su prisión amorosa con el canto engañoso de las sirenas (Rey y Alonso, 2013: 183). En contraste con cuanto se dijo antes, Quevedo quiere sugerir que su devoción ha ido del lado equivocado, considerándose un idólatra por haber

289 Candelas (2007: 77-78) comentó este poema.

adorado a la mujer, que además le ha engañado, porque es como una sirena, una embaucadora que quiere atraer el hombre para engañarlo. En el caso de Petrarca, el estafador no es Laura, sino el mismo Amor:

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

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

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

En ambos casos, las cadenas no abandonan a los enamorados, que siguen atrapados en este sentimiento y no saben cómo liberarse. Encuentran a dos culpables diferentes pero el resultado es el mismo: aflicción y prisión amorosa²⁹⁰. Después de tantos años en estas circunstancias dolorosas, el poeta se encuentra cansado e implora al dios que le dé un poco de tregua (“Ya que pasó mi verde primavera”, 2013: 167, B487²⁹¹):

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

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

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

290 No sorprende que Fernández Mosquera subraye que en este soneto el poeta experimenta el “desengaño ante la inaccesibilidad de la amada” (1997).

291 Remito al análisis de Young (1976: 145-146) y Candelas (2007: 86-87).

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

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

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

El tiempo ha pasado para ambos protagonistas, y Quevedo invoca su fin para terminar sus sufrimientos, aunque el destino, celoso por su condición amorosa, quiere alargar su vida y, al mismo tiempo, sus torturas, debidas a la ausencia de la mujer amada (“¿Cuándo aquel fin a mí vendrá forzoso”, 2013: 187, B492²⁹²):

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

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

292 Más datos en Fernández Mosquera (1990: 360-361) y Candelas (2007: 70).

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

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

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

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

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

(...)

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

(...)

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

(...)

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

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

Non pó far Morte il dolce viso amaro,
ma ‘l dolce viso dolce pó far Morte.
Che bisogn’ a morir ben altre scorte?
Quella mi scorge ond’ogni ben imparo;

et Quei che del Suo sangue non fu avaro,
che col pe’ ruppe le tartaree porte,
col Suo morir par che mi riconforte.
Dunque vien’, Morte: il tuo venir m’è caro.

Et non tardar, ch’egli è ben tempo ormai;
et se non fusse, e’ fu ‘l tempo in quel punto
che madonna passó di questa vita.

D’allora innanzi un dí non vissi mai:
seco fui in via, et seco al fin son giunto,
et mia giornata ó co’ suoi pie’ fornita.

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

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

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

siempre a las llamas del infierno. En Quevedo no hay alusiones cristianas, sino más bien paganas, pues utiliza términos como “hado” (v. 5) y “suerte” (v. 12).

El enamorado es un peregrino errante en la tierra que espera su fin y, mientras tanto, busca parajes naturales solitarios para sus lamentos, como en el idilio “Voyme por altos montes paso a paso” (2013: 209-210, B509)²⁹³:

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

Quevedo encuentra alivio en la soledad en medio de la naturaleza, donde puede quejarse y tener nuevos recuerdos sobre un amor ya antiguo²⁹⁴. Un planteamiento parecido se encuentra en la canción “Di pensier in pensier, di monte in monte” (RVF 129):

Di pensier in pensier, di monte in monte
mi guida Amor, ch’ogni segnato calle
provo contrario a la tranquilla vita.
Se ‘n solitaria piaggia, rivo o fonte,
se ‘nfra duo poggi siede ombrosa valle,
ivi s’acqueta l’alma sbigottita (vv. 1-6).

(...)

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

(...)

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

293 Remito al análisis de Tobar Quintanar (2013: 345 y 347), Candelas (1996: 331-332 y 2007: 90-92 y 201) y Carreira (1997: 87-88).

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

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

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

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

Canzone, oltra quell'alpe
lá dove il ciel è piú sereno et lieto
Mi rivedrai sovr'un ruscel corrente,
ove l'aura si sente
d'un fresco et odorifero laureto.
Ivi è 'l mio cor, et quella che 'l m'invola;
qui veder poi l' imagine mia sola (vv. 66-72).

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

II.1.5 PETRARCA EN LA POESÍA BUCÓLICA: *EUTERPE*

La musa séptima es la primera de las editadas por el sobrino de Quevedo, Pedro de Aldrete, en *Las tres musas últimas castellanas*. Como indicó Candelas (1996: 222-232), aquí aparecen varios poemas amorosos y pastoriles inspirados en Petrarca.²⁹⁵ Encontramos semejanzas claras entre “A fugitivas sombras doy abrazos” (B 358)²⁹⁶ y “Beato in sogno e di languir contento” (RVF 112), sobre todo en la descripción de la confusión y de la misteriosa ensoñación amorosa, junto al cansancio y a la propia idea de huida y de persecución inútil²⁹⁷:

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

Cuando le quiero más ceñir con lazos,
y viendo mi sudor, se me desvía;
vuelvo con nueva fuerza a mi porfía,
y temas con amor me hacen pedazos.

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

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

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

e 'l sol vagheggio, si ch'elli a gia spento
col suo splendor la mia vertu visiva,
et una cervia errante et fugitiva
caccio con un bue zoppo e 'nfermo et lento.

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

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

Resalta sin duda la traducción del v. 2 del italiano, “d’abbracciar l’ombre et seguir l’aura estiva”, con el primer verso del español; y al revés, el sueño se inserta en el verso siguiente, mientras que Petrarca lo presenta ya en el primero. Interesante es notar las palabras que riman con “abrazos”, es decir, “brazos” (v. 4), “lazos” (v. 5) y “pedazos” (v. 8), como si la situación descrita por el poeta empeorara a causa de la actitud del amante por querer abrazar estas

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

296 Para profundizar sobre el tema de la amada en el sueño en este soneto, ver Vique Domene (2010) y Alatorre (2003: 121-123); lo analizan también Smith (1987: 155), Cánovas (1996: 311-317) y Candelas (2007: 202-203). Suárez Miramón subraya que “el poema adelanta la estética románica por la vaguedad y las formas incorpóreas vistas entre sueños” (2009: 316).

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

sombras, hasta encontrarse lacerado en el cuerpo y en el alma. En cambio, Petrarca inserta imágenes que pertenecen a la naturaleza, como el mar (v. 3), el viento (v. 4), el sol (v. 5), la cierva (v. 7) y el buey (v. 8), en contraste con el animal mitológico del trasgo (v. 4), con el cual se confunde e identifica el poeta por ser demoníaco y travieso. Ambos amantes se encuentran en esta situación “noche y día” (v. 3), “dí et notte” (v. 10). La referencia al tiempo aparece en dos posiciones distintas: en Quevedo ya en la primera estrofa se describe el cansancio del yo lírico, mientras que en Petrarca aparece en el primer terceto, añadiendo que está ciego, aspecto que no encontramos en la versión española, sino que más bien se quiere describir “una imagen vana” (v. 9), una obsesión, que causa “el llanto en ríos” (v. 12), mientras que en Petrarca se acumulan imágenes del sufrimiento del hombre: “pur lagrime et sospiri et dolor merco” (v. 13).

El soneto “Lloro mientras el sol alumbra y cuando” (B 372)²⁹⁸ es una traslación del 216 del *Canzoniere*, “Tutto ‘l dí piango e poi la notte, cuando”:

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

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

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

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

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

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

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

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

Quevedo lleva a cabo una traducción casi perfecta de los cuartetos, incluso conservando algunas rimas, para apartarse del modelo en los tercetos, con un procedimiento similar al utilizado en otros casos. Pone el acento en la pérdida de la libertad, de lo máspreciado y valioso y hasta de la esperanza, mientras que el aretino se centra en acusar a la amada de sus padecimientos, porque por su error ahora se encuentra en una situación de sufrimiento, aludiendo también a la piedad y a su ayuda que fueron rechazados, o mejor “quemados en el

298 Pueden consultarse Candelas (1996: 331 y 2007: 208) y Walters (1981).

fuego” (v. 14). Quevedo concluye con una exclamación donde hace hincapié en la imagen de amor-odio, donde el enamorado grita su tristeza por adorar a su mismo verdugo, aludiendo a la amada como origen de tantos dolores. En resumen, aunque el planteamiento general de ambos sonetos es el mismo, los dos amantes llegan a consideraciones diferentes: el de Petrarca no se siente responsable de su propia condición, sino que culpa al objeto de su amor; el de Quevedo reconoce simplemente una pérdida y una ausencia, lamentándose de su estado, pero recalando hasta la última palabra los sentimientos de amor por la misma causa de su prisión.

Otras reminiscencias están diseminados en más poemas de la musa Euterpe. Empezando por los sonetos amorosos, encontramos semejanzas entre “¡Oh dulces, frescas aguas, transparentes” (*Las tres musas*, p. 43) y “Chiare, fresche et dolci acque” (RVF 126), sobre todo en el primer verso, donde aparece el elemento del agua acompañado por los mismos adjetivos, aunque Quevedo reemplaza la dulzura por la transparencia. Podríamos afirmar que, en comparación con la pasión amorosa, le interesa más la claridad y la verdad del sentimiento, como se puede notar en el terceto final, donde las aguas, interlocutoras silenciosas del autor, sirven también de correlato ingenioso a la condición de los amantes:

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

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

De la misma manera, la concepción del sueño como imagen de la muerte de “Passer mai solitario in alcun tetto” (RVF 226) reaparece en el primer terceto de “Más solitario pájaro, ¿en cuál techo” (B 359)²⁹⁹:

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

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

Lloraré siempre mi mayor provecho;
penas serán y hiel cualquier bocado;
la noche afán, y la quietud cuidado,

Lagrimar sempre è 'l mio sommo diletto,
il rider doglia, il cibo assentio et tòscò,
la notte affanno, e 'l ciel seren m'è fosco,

299 Véanse Smith (1987: 18-19 y 162-163), Olivares (1983: 50-51) y Poggi (2004: 361).

y duro campo de batalla el lecho.

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

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

et duro campo di battaglia il letto.

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

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

La primera estrofa parece una traducción casi literal, con una descripción de la soledad del poeta, si bien hay diferencias sustanciales. Un cambio leve pero significativo se encuentra ya en el primer verso, donde el “passer”, el gorrión, de Petrarca, ha sido reemplazado por el “pájaro”, probablemente por razones de asonancia o, también, por tratarse de un ave considerada lujuriosa y nada solitaria (Smith, 1987: 162-163). Quevedo describe al amante como un ser escindido entre alma y cuerpo, donde la primera le ha dejado completamente vacío tras tanto llanto. En los mismos versos, Petrarca se centra en el objeto-cause de su soledad, es decir, esa cara hermosa tan fundamental en su vida, que no conoce otro sol y cuyos ojos ansían ver. Si Quevedo intensifica su tristeza espiritual, el aretino se identifica como el amante, solo pero fiel a la amada. Las estrofas centrales son una recreación perfecta, también en la asociación de rimas (provecho/ lecho y diletto/ letto, vv. 5 y 8). El último terceto, como a menudo sucede en las recreaciones quevedescas, se aparta totalmente del modelo. Para el español, la mujer, poseedora de tanta hermosura y gracia, es un milagro de la naturaleza que puede vencer al sueño y a la muerte, aquí identificados, como en la tradición clásica. El aretino, en cambio, remarca su soledad y tristeza asociando a la amada con un *locus amoenus*, en línea con el género bucólico, aunque es precisamente el único aspecto que Quevedo no explota de este soneto. Si de un lado Petrarca se identifica con el amante, solo, pero devoto a la amada, el español intensifica su dolor espiritual, subrayando que la fidelidad no es una determinación de la voluntad. En Quevedo, el sueño es imagen de la muerte y el lecho puede ser más arduo que morir, porque obstruye la visión del bien supremo. Logra ver el *summum bonum* mientras está despierto, pese a que al mismo tiempo está muerto. El amante de Petrarca lucha contra el sueño para evitar la muerte y también para sentir la presencia de la amada, mientras que los pensamientos de Quevedo y su visión de la mujer le impiden dormir, llegando así a un estado en el cual el dolor está causado por la imposibilidad de no pensar sobre el alma y la dama. Ella es el milagro de la naturaleza y puede cumplir milagros ella sola. Petrarca lucha contra el sueño para sentir la presencia de la dama, mientras que Quevedo rompe con la soledad en reunión con

el alma y la dama a través de la intensidad del pensamiento y de la imaginación. El poeta percibe la presencia de la amada y gracias a ésta vuelve en vida. Según Olivares, la imitación del español demuestra cierto respeto por Petrarca, así como una continuidad estética (1983: 51).

Otras imágenes de clara base petrarquista se encuentran en “Dejad que a voces diga el bien que pierdo” (B 360)³⁰⁰, donde se asocia la amada a una fiera, así representada en “Questa humil fera, un cor di tigre or d’orsa” (RVF 152) o “Standomi un giorno solo a la fenestra” (RVF 323), aunque Walters (2002: 267-268) pone el acento en la ambigüedad del destinatario, lector o amada, como elemento de interpretación del texto, considerado como un desahogo violento de la frustración del amante. En estos textos Candelas (2007: 228) sugiere lo siguiente:

la amada solo es causa presupuesta de los desvelos del yo amante. En la mayor parte de los sonetos, no está presente ni como recuerdo o evocación. Y en los poemas en que parece mencionada, lo hace con la condición de fiera, capaz de enajenar al amante.

Ya estamos muy lejos de lo poetizado en *Canta sola a Lisi* o en *Erato*, donde estas consideraciones, aunque fuertemente petrarquistas, no aparecen. Ahora el poeta describe su soledad y su falta de sueño, se centra en las consecuencias nefastas del amor, dejando de un lado la descripción de la amada y de la parte positiva de esta experiencia. Además, según Olivares (1983: 61), la tensión entre el amor y el deseo lleva el amor a la locura. El poeta pide indulgencia presentando de manera pública su pasión, subrayando que una persona no puede ser un amante leal y mantener al mismo tiempo su equilibrio mental.

Más referencias a la tradición fundada por el aretino pueden ser la conciliación de contrarios y de paradojas en, por ejemplo, “Del sol huyendo el mismo sol buscaba” (B 369), donde los afectos se describen como una confrontación entre condiciones opuestas, o también en la aparición de la salamandra para designar la transformación del amante que se alimenta con el fuego y el aire (vv. 9-14)³⁰¹, como se declara en los vv. 40-41 de la canción 207 del *Canzoniere*: “Di mia morte mi pasco et vivo in fiamme:/ stranio cibo, et mirabil salamandra”³⁰².

300 Sobre esta cuestión, pueden consultarse las aportaciones de Pozuelo Yvancos (1979: 185-186), Olivares (1983: 61-62), Mariscal (1991: 126-129), Walters (2002) y Candelas (2007: 204-205).

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

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

II.1.6 PETRARCA EN LA POESÍA HEROICA: CALÍOPE

Esta musa es la segunda de *Las tres musas castellanas*, donde encontramos varias silvas muy representativas del pensamiento moral quevediano acerca de la soberbia, la ambición, el pecado, la fugacidad del tiempo y la fragilidad de la vida, advertencias sobre las equivocadas pretensiones de los hombres. La canción “¡Oh tú, que inadvertido peregrinas” (B 12)³⁰³ constituye una *amplificatio* singular del soneto “La vita fugge e non s’arresta un’ora” (RVF 272). El primer aspecto en común es el tema del *tempus fugit* presentado en la misma forma:

Harás que se adelante tu memoria
a recibir la muerte,
que oscura y muda viene a deshacerte.
No hagas de otro caso,
pues se huye la vida paso a paso
(vv. 115-120).

La vita fugge, et non s’arresta una hora,
et la morte vien dietro a gran giornate,
et le cose presenti et le passate
mi danno guerra, et le future anchora (vv. 1-4).

Encontramos en ambos poemas la concepción de vida como guerra³⁰⁴, junto a la reflexión de que ni el pasado ni el futuro conmueven al poeta:

No lloro lo pasado,
ni lo que ha de venir me da cuidado,
y mi loca esperanza siempre verde,
que sobre el pensamiento voló ufana,
de puro vieja aquí su color pierde,
y blanca puede estar de puro cana (vv. 57-62).

E ’l rimembrare et l’aspettar m’accora,
or quinci or quindi, sí che ’n veritate,
e non ch’i’ ò di me stesso pietate,
i’ sarei già di questi penser’ fòra (vv. 5-8).

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

Estas mojadas, nunca enjutas ropas,
estas no escarmentadas y deshechas
velas, proas y popas,
estos hierros molestos, estas flechas,
estos lazos y redes
que me visten de miedo las paredes,
lamentables despojos,
desprecio del naufragio de mis ojos,
recuerdos despreciados,
son, para más dolor bienes pasados.

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

303 Este poema se conoce también por el epígrafe “El escarmiento”. Sobre este texto, ver Sánchez Martínez de Pinillos (1998), Rey (2015: 143-145 y 2000: 8-9), Candelas (2007: 232), Martín (1995) y Audoubert (2010: 65-74).

304 “Gozo blanda paz tras dura guerra” (v. 26) y “le cose presenti e le passate/ mi danno guerra e le future ancora” (vv. 3-4).

Fue tiempo que me vio, quien hoy me llora,
burlar de la verdad y de escarmiento
(vv. 33-42).

Del mismo modo, Candelas (1996: 336) sugiere deudas esporádicas en el soneto “Huye sin percibirse lento el día” (B6)³⁰⁵, que también evoca “La vita fugge, et non s’arresta una hora”³⁰⁶ (RVF 272) en los primeros versos, así como algo de “I’ vo piangengo i miei passati tempi” (RVF 365) se puede encontrar en el v. 10 del mismo poema: “Hoy los [años] lloro pasados”. Otro poema donde podemos apreciar recreaciones petrarquistas es “Ya formidable y espantoso suena” (B8)³⁰⁷, que en los versos iniciales imita el verso sexto de “Lasso, ben so che dolorose prede” (RVF 101)³⁰⁸. Considerando estos parecidos, podemos concluir que la poesía moral quevediana y la amorosa petrarquista están en estrecha relación.

II.1.7 PETRARCA EN LA POESÍA SACRA: *HERÁCLITO CRISTIANO* Y *LÁGRIMAS DE UN PENITENTE*

A comienzos de su carrera poética, en 1613, Francisco de Quevedo escribió un conjunto de poemas bajo el título *Heráclito cristiano*, que constituye una *sui generis* imitación del *Canzoniere*, como ya hemos señalado páginas atrás. Los temas tratados son la vanidad de las alegrías mundanas, el paso del tiempo y la consecuente amenaza constante de la muerte, hasta llegar al arrepentimiento. Especialmente significativos son el soneto 81³⁰⁹ del *Canzoniere* y el 272³¹⁰, que expresa la angustia ante la propia contingencia. Varios estudiosos ya apuntaron influencias concretas del poeta toscano en las composiciones de este cancionero quevediano, que ahora pasaremos a analizar.

305 Véanse Candelas (1996: 334-336), Clamurro (1986: 408) y Audoubert (2010: 54-56, 398 y 424-425).

306 “Huye sin percibirse lento el día/ y la hora secreta y recatada” (vv. 1-2) se inspiran en “La vita fugge, et non s’arresta una hora,/ et la morte vien dietro a gran giornate” (vv. 1-2).

307 Remito a López Gutiérrez (2007: 324-325), González y Pérez Mora (1999), Sanhuesa Luco (1971: 125), Candelas (1996: 336 y 2007: 24-25) y Audoubert (2010: 406-409, 422-423 y 463-465).

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

309 “Io son sí stanco sotto ‘l fascio antico”.

310 “La vita fugge, et non s’arresta una hora”.

El primer verso del salmo 9, “Cuando me vuelvo atrás a ver los años” (2012: 138, B21)³¹¹, es traducción del respectivo verso del soneto “Quand’io mi volgo indietro a mirar gli anni” (RVF 298):

Cuando me vuelvo atrás a ver los años
que han nevado la edad florida mía;
cuando miro las redes, los engaños
donde me vi algún día,
más me alegre de verme fuera de ellos
que un tiempo me pesó de padecellos (vv. 1-6).

(...)

Nace el hombre sujeto a la fortuna,
y en naciendo comienza la jornada
desde la tierna cuna
a la tumba enlutada (vv. 11-14).

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

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

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

O mia stella, o Fortuna, o Fato, o Morte
(vv. 1-12).

Aquí el poeta manifiesta “la idea del pasado como engaño e incluso menciona a la diosa Fortuna con similar afán de situar al hombre en su miserable condición” (Candelas, 1996: 337), recalcando su arrepentimiento por tanta vida mal gastada, consciente de la rapidez del paso del tiempo y de la vanidad de sus afanes. En Petrarca, el paso de los años ha esparcido y confundido sus pensamientos, además de haber apagado el fuego donde él se consumió y quedó helado, además, han parado su descanso lleno de preocupaciones. Las paradojas descritas en los vv. 3-4 subrayan el estado de confusión del poeta, que al mismo tiempo desarrolla una acción y su contrario, completamente perdido en la pasión amorosa sugerida por la imagen del fuego que arde por su intensidad pero que le paraliza como una estatua de hielo; se sugiere así que, en realidad, no hubo un desarrollo positivo en esta experiencia, sino que todo sigue igual, como una prolongación de aquellos comienzos. El estado de aparente paz en el enamoramiento fue en realidad causa de preocupaciones, pero ahora ya no cree en aquellos “amorosos engaños”, causa de su perdición actual, consciente de que su alma está en peligro, deseando el único epílogo posible: la muerte, asociada no a un final triste, sino a una estrella, a la fortuna y al destino, como algo inevitable pero no por esto infausto. La misma actitud se puede encontrar

311 Pueden consultarse González Sánchez (2009-2010), Navarrete (1994: 233-234), Walters (1981), Klinkenborg (1997), Fisher (2007: 80-81), Candelas (1996: 337), Gallego Zarzosa (2009: 256-258), Vallejo (2017: 399-402), Audoubert (2010: 83-84), Nider (2012) y Nardoni (2011: 156-157).

en el poema español, donde Quevedo asocia la tierna cuna a la tumba enlutada, dos elementos que en su poesía moral, «metafísica» en etiqueta de algún crítico hoy ya descartada por la crítica, no se pueden separar, siendo una la consecuencia de la otra. Las rimas aquí son significativas: la fortuna se asocia a la cuna, siendo el hombre sujeto ya desde su nacimiento a los caprichos de la voluntad de Dios, mientras que la vida ya desde el principio está enlutada, en la medida en que flota la sombra de la muerte sobre cada día de nuestra existencia. Llama la atención el uso de la nieve y del frío como símbolo de las canas en el caso del español, y en Petrarca de la parálisis vital. En ambos casos, libres de las cadenas amorosas, los amantes se dirigen con serenidad a la muerte³¹².

El salmo 26, “Después de tantos ratos mal gastados” (2012: 209, B38)³¹³, presenta similitudes con el soneto 62 “Padre del ciel, dopo i perduti giorni”, aunque, como afirma Candelas (1996: 337-338), la versión española parece contestar implícitamente la tesis del original:

Después de tantos ratos mal gastados,
tantas oscuras noches mal dormidas;
después de tantas quejas repetidas,
tantos suspiros tristes derramados;
después de tantos gustos mal logrados
y tantas justas penas merecidas;
después de tantas lágrimas perdidas
y tantos pasos sin concierto dados (vv. 1-8).

Padre del ciel, dopo i perduti giorni,
dopo le notti vaneggiando spese,
con quel fero desio ch'al cor s'accese,
mirando gli atti per mio sí mal adorni (vv. 1-4).

Sin embargo, los cuartetos amplifican algunas ideas, como el tiempo despilfarrado en pensamientos vanos a causa de la pasión amorosa, que solo ha causado quejas, penas, lágrimas e inquietud, El soneto de Petrarca, religioso en la medida en que ensalza a Jesús, no presenta el mismo acopio de aspectos negativos descritos por Quevedo, sino que se refiere simplemente al tiempo perdido y a las noches insomnes por culpa del deseo cruel que encendió su corazón por haber visto a Laura, cuyos semblantes fueron adornados para su mal. Es en los tercetos donde encontramos un cambio de actitud por parte del español con respecto al toscano:

Sólo se queda entre las manos mías
de un engaño tan vil conocimiento,
acompañado de esperanzas frías.
Y vengo a conocer que, en el contento

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

312 Ver Walters (1981: 25-27).

313 Trataron sobre el poema Nardoni (2011: 159-160), Walters (1981), Alves (2009: 101-104), Molina (2005: 62), Candelas (1996: 337-338) y Audoubert (2010: 51-56 y 76-77).

del mundo, compra el alma en tales días,
con gran trabajo, su arrepentimiento (vv. 9-14).

Quevedo constata que “los placeres mundanos no dejan en el ánimo sino desengaño y tristeza; es el gran trabajo que lleva al pecador al arrepentimiento” (Moreno, 2012: 209). En cambio, Petrarca invoca la piedad de Cristo aludiendo también a su crucifixión en el último verso, como culminación de la salvación de su alma: “su visión del amor como sentimiento vano promueve la solicitud de la piedad de Dios” (Candelas, 1996: 337). Los dos poemas se diferencian en la parte final, porque en Petrarca se muestra la esperanza en Cristo, mientras que para Quevedo las esperanzas son “frías”, muertas, sin confianza en mejorar su condición de pecador³¹⁴.

II.1.8 RESULTADOS

La presencia de Petrarca en Quevedo se manifiesta tanto en recreaciones más o menos literales como en ideas y motivos reelaborados y distanciados del tenor literal. En lo que se refiere a la poesía amorosa, se observa que Lisi y Laura tienen varios aspectos en común, tales como la crueldad o la representación en contextos similares —disfrazadas de pastoras, rodeadas de flores o abejas³¹⁵—, en tanto que Quevedo omite otro tipo de detalles, tales como las descripciones de la ropa de la mujer, el velo, la mujer abrazada a un príncipe, los cambios que produce en ella el paso del tiempo, y así. También debe notarse que en Petrarca la insensibilidad de la mujer hacia el enamorado aparece mitigada en varios momentos, en tanto que en Quevedo, al ser Lisi insensible a la emoción, condena al amante al sufrimiento como única salida, no produciéndose, por lo tanto, en Lisi ninguna *mutatio animi*.

No podemos considerar a Quevedo como un simple imitador, pues innovó lo que tomó de Petrarca, acomodándolo a su sensibilidad e ingenio, convirtiendo los temas antiguos en nuevos, haciéndolos modernos y barrocos. A través de ampliaciones, Quevedo abrió nuevas pautas para los poetas futuros, subrayando la posibilidad de tomar nuevos caminos a partir de imágenes ya explotadas por varios autores. Fue más postpetraquista que petraquista. En esto reside su innovación, pues no repite mecánicamente el modelo, sino que lo actualiza con un propósito

314 Walters sugiere otra similitud con el soneto 89 (1981: 29).

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

nuevo. En sus poemas se diría que Petrarca adquiere nuevos significados. Sirva una vez más de referencia el caso de “Passer mai solitario in alcun tetto”.

II.2. LA INFLUENCIA DE LOS POETAS POSTPETRARQUISTAS: GROTO, LOS TASSO Y MARINO

II. 2.1 LUIGI GROTO (1541-1585)

En la formación del canon literario italiano, la tríada Dante – Petrarca – Boccaccio domina hasta nuestros días, dejando en la sombra a muchos autores que, en cambio, adquirieron preeminencia en los siglos contiguos. Este es el caso de Luigi Groto, considerado hoy en día como un poeta de segunda categoría por la crítica pero que en la época renacentista y barroca influyó en grandes autores, como por ejemplo William Shakespeare³¹⁶ y, en nuestro caso, Francisco de Quevedo³¹⁷.

II.2.1.1 Breve biografía y producción literaria de Luigi Groto

Nacido en 1541 en Adria (Rovigo) de una familia noble, padeció a los pocos años de vida una enfermedad en los ojos que le valió el sobrenombre de Ciego d’Adria. A la edad de ocho años compuso sonetos y tradujo capítulos de Apuleyo, además de poner en estrofas las historias de la Biblia. Entró en contacto con muchos personajes de relieve de la política del tiempo, como los príncipes Este³¹⁸, a los cuales dedicó *Calisto*, el *Tesoro* y varios poemas, y también la reina

316 Otros aspectos han sido estudiados por Spaggiari (2009) y Muir (2005). En particular, Spaggiari señala el *Volpone* de Ben Jonson (1605), donde el nombre del Groto aparece entre los autores que una noble erudita debería conocer. Figura citado al lado de Petrarca, Tasso, Dante, Guarini, Ariosto y Aretino, por medio de su *nom de plume* (2009: 176). De modo menos favorable, un siglo después, el médico y poeta Federico Meninni subrayaba que Groto “nello stile fu alquanto aspro, per aver dato egli principio a molti artifici, ch’oggi son praticati con più felicità” (1677: 128), añadiendo que sus sonetos “riescono non poco aspri, e senza apportar molto diletto a chi li legge, mostrano la gran fatica di chi li compose” (1677: 213).

317 Una primera versión de este capítulo se puede encontrar en Ceribelli (2017a).

318 Los Este (o Estensi) fueron una de las familias reinantes más longeva. Sus primeros miembros se pueden identificar entre los descendientes de los duques de Toscana relacionados con Carlo Magno (siglo X). Su nombre deriva de la pequeña ciudad véneta de Este, porque estaba comprendida en los territorios que poseyó la familia a partir del siglo XI. Allí se trasladó su corte en el siglo XI, donde quedó por dos siglos más, cuando pasó a la ciudad de Ferrara, para ensanchar su influencia, que hasta aquel momento había quedado relegada a Véneto.

Bona de Polonia³¹⁹ y el dux Lorenzo Priuli³²⁰, a los cuales leyó oraciones públicas en 1555, con sólo 14 años. Fundó la Academia “*Degli Illustrati*”³²¹ en su ciudad y frecuentó la Academia “*Degli Addormentati*”³²² en Rovigo, así como la Academia “*Dei Pastori fratteggianti*”³²³, que se reunía alrededor de Lucrecia Gonzaga³²⁴ en Fratta Polesine. En 1567 sufrió un proceso de herejía por haber leído textos de Erasmo de Rotterdam, Maquiavelo y otros autores prohibidos, así como por haber expresado pensamientos contrarios al dogma de la Trinidad³²⁵. A consecuencia de ello, se le prohibió ejercer el trabajo como profesor. Murió en Venecia en

319 Bona Sforza (1494-1557) fue reina consorte de Polonia, granduquesa consorte de Lituania y duquesa de Bari. Hija del duque de Milán Gian Galeazzo e Isabel de Aragón, fue la segunda mujer de Segismundo I Jagellón el Viejo.

320 Lorenzo Priuli (1489-1559) fue el dux número 82 de la República de Venecia a partir del 14 de junio de 1556 hasta su muerte. Hermano del futuro dux Girolamo Priuli, hombre culto y de buen aspecto, gobernó sin afrontar grandes problemas, aparte de alguna epidemia y *acqua alta* extraordinaria.

321 Fundada en 1565 para recoger la *crème de la crème* de los doctos de Adria y de Polesine y también para empujar el renacimiento de las artes, tomó como ejemplo las reuniones de los nobles venecianos que se reunían en sus palacios, proponiendo hacer lo mismo en su zona. En su Academia propuso el estudio de la poesía, de la representación dramática y de la música. Gracias a su afición a estas artes, empujó en Adria el culto al arte, sobre todo el arte dramático. De hecho, mandaba representar comedias y tragedias en la galería del ayuntamiento y en las casas de los nobles.

322 Fundada en 1553 por Giovanni Domenico Roncali, conocido también como “Il Cavaliere di Rovigo”, se transformó en la sede perfecta para los pensadores e intelectuales de aquella época que pasaban por el Véneto, como Francesco Machiavelli, Antonio Riccoboni y Domenizo Mazzarelli, solo para nombrar los más conocidos. El nombre se refiere a quien, despertándose, reconoce su estado de torpor intelectual y artístico y busca el camino hacia una forma más alta de existencia más allá de la superficialidad del pensamiento rutinario. No es un caso que el lema fuera “non omnibus dormio”, que significa “no duermo sobre todo”, subrayando por un juego de contrarios que los miembros estaban muy despiertos y atentos sobre algunos temas en particular. Allí se discutía de arte pero también de las nuevas ideas en el ámbito de la fe, tanto que Roncali llegó a ser una de las figuras más relevantes del Calvinismo italiano. Por esta razón, las actividades fueron delatadas en público por un cartel colgado en la plaza principal de Rovigo y su fundador decidió exiliarse de manera voluntaria, dejando la Academia en mano de Domenico Mazzarelli y Guglielmo Dolceti. En 1562 cerró por herejía, pero 1580 la Academia dei Concordi tomó su importante legado.

323 Fundada en 1555, tenía lugar en Palazzo Manfrone gracias al conde Giovan Maria Bonardo y la ya citada Lucrezia Gonzaga. Entre sus frequentadores aparecen Girolamo Ruscelli, Lodovico Dolce, Girolamo Parabosco, Lodovico Domenichi, i conti Tiene, Giacomo Tiepolo, Ercole Udine, Orazio Toscanella, Adriano Carignano, Antonio Beffa Negrini. Además, el mismo conde publicó varios volúmenes de poesías, pidiendo asesoramiento de manera sistemática a los conocimientos específicos de Groto. Más datos sobre la relación entre Groto y Bonardo ver Spaggiari (2016).

324 Lucrezia Gonzaga (di Gazzuolo) (1522-1576) fue una noble y literata italiana. Ya en su casa natal aparecían nombres ilustres, como Baldassaere Castiglione, Giovanni Pico della Mirandola y Matteo Bandello. Fue educada por Lodovico Pico della Mirandola, Matteo Bandello y Cesare Fregoso, alimentando su interés por las ciencias, la poesía y en particular la literatura clásica en griego y latín. Fue celebrada por poetas como Torquato Tasso, Girolamo Ruscelli, Lodovico Paterno, Diomede Borghesi, Orazio Toscanella, Domenico Verniero, así como por la Academia “*degli Invaghiti*” de Mantua, fundada por Cesar I Gonzaga.

325 véase también ver Mantese y Nardello (1974), donde se recogen las actas completas del proceso a Groto y a otra noble vicentina.

1585³²⁶, inmediatamente después de haber recibido la propuesta para acceder a la cátedra de filosofía en Rialto por parte del *doge* de Venecia Pasquale Cicogna.

La producción de Groto se divide en tres modalidades: la poesía, el drama y las oraciones. Su obra lírica se reunió en las tres partes de las *Rime*, publicadas póstumamente en 1610³²⁷. La primera edición recoge 328 composiciones, distribuidas en 147 sonetos, 120 madrigales, 52 *stanze* y 3 capitoli, junto a un sección de 11 epigramas, separada tipográficamente del resto de las composiciones. Interesante es notar que la tabla de los argumentos indica los principales dedicatarios de los poemas, como por ejemplo Felipe II y don Juan de Austria, entre otros muchos (se cuentan 33 en total). De la misma manera, el poeta indica que algunos poemas se compusieron teniendo en cuenta ciertos modelos. Siguen los *Carmina*, una colección de 33 poemas en latín. Por lo que concierne a su producción poética, Groto juega con varias composiciones, como por ejemplo el tautograma³²⁸, el anaciclo³²⁹ y el esquema aditivo³³⁰. Taddeo le considera uno de los discípulos de Domenico Venier³³¹ por el uso de las propuestas estilísticas más atrevidas del maestro, componiendo sonetos enteramente correlativos o antitéticos, basados en paronomasias o, también, con el *Summations-schema*, elementos que se podrían considerar huellas de su maestría en la geometrización y rasgos estilísticos muy reconocibles (1974: 65-66)³³². Otras características percibidas en Groto por parte del mismo estudioso son el gusto mitológico-anticuario, el interés por los animales exóticos y los minerales, la fuerte presencia del tema del parto, el juego ambiguo entre poética y realidad y el

326 Más datos sobre su biografía ver Grotto (1777), Turri (1885), Bocchi (1886 y 1887), Benvenuti (1984) y la entrada de la enciclopedia Treccani.

327 Véanse también Duranti (1977), Sardellaro (2009) y Cervetti (1986).

328 El tautograma es una composición en la que todas las palabras empiezan por la misma letra (“Donna da Dio discesa, don divino”, *Rime*, I, f. 30r, que lleva por título es “Alla Sig. Deidamia”). También Quevedo se lanza en este ejercicio de habilidad escribiendo el soneto “Antes alegre andaba; agora apenas” (Rey y Alonso Veloso, 2011: 173).

329 El anaciclo es una composición en la que los versos se pueden leer también al revés, de izquierda a derecha, vocablo por vocablo (“Fortezza e senno Amor dona non toglie”, *Rime*, I, f. 25v, también conocido como “Sonetto artificioso”).

330 Es una enumeración de diferentes elementos y, al final, en la repetición, se utiliza el mismo término y se mantiene el orden en el que se enumeraron (“I fiori pigliano odor, s’ivi t’abbassi”, *Rime*, I, f. 10v, cuyo epígrafe es “Alla Illustriss. Sig. Leonora Gonzaga”).

331 Domenico Venier (1517-1582), político y poeta italiano, discípulo de Bembo y admirado por sus contemporáneos, fue hermano del más conocido Lorenzo Venier, también poeta. Su casa acogió el círculo veneciano de los pertrarquistas bembistas. Además de traducir a Ovidio y Horacio, compuso poemas sobre diferentes asuntos y utilizó el dialecto en los versos burlescos. El tema fundamental de sus textos es la naturaleza del mal, acompañado con algunas notas de filosofía consoladora.

332 Cabe recordar que Dámaso Alonso llamó a Góngora “hijo de Groto, nieto de Veniero”, aunque los escritores italianos “toman la correlación como un artificio exterior, lo manejan en frío, exageran la mecánica precisión del sistema y llegan a las últimas extravagancias” (1955: 243-245).

tránsito de la antítesis a la paradoja y de esta a los enigmas (1974: 67). Según Erspamer (1987: 211-212), el poeta adriánés supera los puros significantes, concebidos como simples signos de valor sintáctico y capaces de expresar sólo recíprocas relaciones, como los signos matemáticos o musicales, dado que la tradición postpetrarquista, en su repetición, ya había de alguna manera alterado varios tópicos,³³³ tales como las trenzas, los ojos y las manos, tomando como ejemplo *Morti di quattro diverse*³³⁴, obra exenta de emoción o ironía, mero pretexto para introducir los cuatro elementos, con un gusto más cercano al Barroco que al petrarquismo. En el siglo XVI, esta corriente entendió sus composiciones como una organización del discurso en segmentos unidos por una relación de acumulación, a menudo rítmica y léxica más que lógica, volcando el antiguo adagio “verba sunt consequentia rerum”. Conocemos, por otra parte, dentro de las *Lettere familiari* (1601: 3r-5r), su actitud irónica y casi despectiva hacia el petrarquismo imperante en su época, plasmada en la carta ficticiamente dirigida a “messer Francesco Petrarca” en 1570³³⁵. Según Taddeo (1974: 51), “il pluridialettalismo del *Trofeo della vittoria sacra* a cura del Groto e la reimmissione della storia coeva nella poesia lirica abbiano inferto un colpo decisivo al petrarchismo ortodosso, mentre la rinvigorita tematica politico-guerresca si tramanderà a tutto il Seicento”. Esta obra es una antología cuidada por el mismo poeta adriánés, donde aparecen elementos dialectales de diferentes regiones, como por ejemplo el furlán, el padoán, el bergamasco, el boloñés, el neogriego y el latín, suscitando así el interés por la literatura vernácula, así como por los motivos y *topoi* relativos a los turcos de los estratos sociales más bajos, como fue apuntado por Formica (2012: 85).

333 Según Quondam (1991: 317), a partir de las “canzoni-sorelle” de Petrarca a los ojos (*RVF* 71, 72, 73), se contempla el ideal de una mujer hermosa y virtuosa, de manera que las imágenes ya no son un retrato real, sino alusiones, como una simple sinécdoque evocativa. Finalmente, la descripción no es simulacro sino imaginación, y por esta misma razón los estereotipos siguen produciendo sentido.

334 Quando caduto in foco un figlio intende,/lascia l'altro nel bagno, e al primo corre/una madre né in tempo ella soccorre/l'uno, né l'altro, e'n terra il duol la stende./Cadendo il capo a un sasso ella si stende./A l'hor il padre, che la vita abhorre,/s'impende, e a tempo alcun nol può disciorre./Un'arde, un si sommerge, un cade, un pende./Tutta ad un tempo la famiglia more,/e serba nel morir diverso modo,/né può capir tanta ruina un loco./Sono ai figli, a la madre, al genitore/morte la fiamma, l'onda, il sasso, il nodo/tomba la terra, l'acqua, l'aria, il foco (I, p. 74v).

335 En la primera parte de esta carta, escrita el 5 de diciembre de dicho año, Groto cuenta el viaje de Fratta Polesine a Boloña para visitar a doña Alessandra Volta, con el tono paródico propio del Berni. En esta descripción se inserta el diálogo con Petrarca y, con el pretexto de querer transferir de la prosa al verso el relato del viaje, Groto arremete contra los pedantes escuderos del Petrarca que impiden usar en poesía palabras no empleadas por el maestro, reivindicando el derecho a llamar las cosas por su nombre. De la narración precedente extrae más de un centenar de vocablos que proporcionan una representación fiel de lo real, tras lo cual Groto pide a Petrarca que le entregue una licencia autorizándolo a utilizar en poesía las palabras que le servirán para contar su viaje. Finalmente, el Ciego critica a los numerosos críticos y comentaristas del *Canzoniere*, así como a sus imitadores (Taddeo, 1974: 174-175). Pilot (1927) analizó la manera en que su actitud hacia Petrarca lo condujo a su actitud prebarroca. A lo largo de su obra, Groto imitó dos veces a Petrarca, desafiándole en *S'umana industria* (imitación de *Verdi panni*) y *S'io amo altre che voi* (imitación de *S'i' 'l' dissì mai*), además de presentar una corona de 12 sonetos encadenados.

Junto a la producción poética, Luigi Groto compuso obras dramáticas que en sus tiempos fueron acogidas con entusiasmo e interés³³⁶. Empezó con dos tragedias³³⁷, “*imagine della nostra morte*” (Groto, 1579: 3v), es decir, *Dalida* (1572)³³⁸ y *Adriana* (1578)³³⁹, ambas en versos sueltos. Pasó poco después a centrarse en la comedia³⁴⁰, “*specchio della nostra vita*” (Groto,

336 Para más detalles, véase Decroisette (2014), a propósito de la recepción de la obra de Groto durante su vida. Zampolli (2000 y 2001) mostró el itinerario de la producción teatral con una detallada cronología, así como un *excursus* acerca de la reflexión de Groto sobre del teatro.

337 Groto compuso otras cuatro tragedias (*Ginevra*, *Isabella*, *Progne* y *Mirra*), sobre las cuales trabajó en los años 1560-1561 y 1572, pero de las que no se tiene constancia (Pieri, 1979: 18). Según Mangini, en las tragedias se encuentra una ruptura con la poesía aristotélica, con la tradición poética racionalista y con el modelo lírico y estilístico de Bembo. Además, las soluciones estilísticas se podrían considerar como una estimulante anticipación de las formas y de los modos de la dramaturgia barroca (1987: 124-125). Acerca de la producción dramática de Groto, véanse Frigato (1990-1991) y Padoan (1996a).

338 Representada en la galería del ayuntamiento y compuesta cuando Groto tenía solamente 15 años, la *Dalida* debe su título a una noble mujer con la que mantuvo una correspondencia epistolar entre la primavera y el verano de 1566, probablemente Diada Claregnana da Montefalco. Por sus evidentes deudas intertextuales con los *Dialoghi* de Bernardino Ochino y por la mediación de las *Orbecche* de Giraldi Cinzio, la obra aparece muy relacionada con las corrientes de mediados del siglo XVI. Además, esta obra confirma un fuerte componente ferrarés en la dramaturgia de Groto, empapado también de Giraldi, donde la lección senequiana dilata la escritura trágica entre un mundo animado por furias y sombras y un horizonte exótico. El texto, corregido varias veces por el autor, se editó en Venecia en 1573 gracias a Alessandro Volta, a costa de Domenico y Giovan Battista Guerra. La obra cuenta la historia de Berenice, reina de Egipto, que mata por celos a su rival Dalida, mujer inconscientemente bígama, y a sus hijos, haciendo que el marido coma sus cuerpos envenenados. El marido, a su vez, decide envenenar a Dalida, después haber ajusticiado a su secretario, su amante y descubridor del adulterio. Hay que subrayar que esta obra rompe con la normativa aristotélica, además de presentar cierta tendencia a la provocación visual y verbal del público, como subraya Mangini (1987: 123). Se conoce también una traducción al polaco (Wojtkowska-Maksymik, 2013). Más datos en Biancale (1901: 223-229), Huss (2015) y Pieri (1979 y 1985).

339 Representada en 1578, no se conoce con certeza su fecha de composición, pero se supone que estaba ya compuesta en 1561, según se deduce de la dedicatoria de la *Dalida*. Está dedicada a Paolo Tiepolo, aquí indicado como “*riforator dello studio di Padova*”. Se representó durante el carnaval del mismo año, pero se optó por una tragedia por la peste que seguía azotando Venecia en aquel momento. Inspirada en la *Historia di due nobili amanti* di Luigi Da Porto, aquí Groto deja de lado el esquema senequiano e intenta un camino diferente, eligiendo un enlace novelístico que le permite explotar sus recursos de petrarquista experto. A menudo es considerada una típica tragedia manierista, si no la tragedia manierista por excelencia del siglo XVI. De todas formas, sus ecos sannazarianos la convertirán en el texto ejemplar para las piezas amorosas de los cómicos del Arte. En la *Adriana* se cuenta el amor entre Adriana y Lavinio, hijos de dos reyes en guerra (respectivamente el rey Atrio y el rey Merenzio), que culmina, después de la fracasada estratagema de la falsa muerte de ella, con un doble suicidio. Fue traducida al francés por Roland Brissant en 1592, y alrededor de 1600 fue recitada en latín en Cambridge bajo el título *Partenia*. Véanse también Biancale (1901: 229-247), Pieri (1979 y 1985), Padoan (1996b: 168), Huss (2015 y 2018), Spaggiari (2009 y 2019) y Cosentino (2019).

340 Mangini subraya que en las comedias de Groto subyace un conflicto entre la voluntad de someterse a los dictámenes contrarreformistas y su impulso hacia la crítica subversiva y provocadora (1987: 131).

1579: 3v), con *Emilia* (1579)³⁴¹, *Tesoro* (1580)³⁴² y *Alteria* (1584)³⁴³, también en versos endecasílabos esdrújulos sueltos a imitación de Ariosto. Mientras tanto, experimentó el género de los dramas pastorales, representando, en 1582, *Calisto*³⁴⁴ y, en 1576, el *Pentimento amoroso*³⁴⁵. Como en la poesía, también en el teatro el gusto de la expresión había ya vuelto al

341 Esta comedia fue compuesta para la inauguración de un teatro de Adria en 1579, y en la dedicatoria consta la intención de Groto de que permaneciese inédita. Sin embargo, los actores recogieron una copia manuscrita que, más tarde, decidió corregir y modificar. Fue traducida al francés en 1609 en París por Guillemont. La acción tiene lugar en una Constantinopla abstracta, poblada por personajes tipo (la cortesana, el alcahuete, el soldado insolente, la pareja de viejos, la pareja de jóvenes), donde el Oriente amenazador pero históricamente domado se refleja en la figura del veterano Ginofilo, ciudadano adrianés. Groto se inspiró probablemente en el *Epidicus* de Plauto, y se podría considerar la *Emilia* como un diálogo no siempre eficaz, animado de cierta intención crítica y algunos rasgos autobiográficos. Más datos en Padoan (1996b: 169) y Di Maria (2013: 84-104).

342 Representada en 1580 y dedicada a Alfonso II d'Este en la versión impresa en Venecia en 1583, hecho que subraya un persistente proyecto de autopromoción como intelectual cortesano que nunca tuvo éxito. La obra rememora la acción clásica de las obras de su tiempo: un joven que desea a una mujer casada con un viejo obtuso y avariento, todo ello con las habituales maquinaciones e intrigas. Se narra cómo se induce a un marido avariento a creer que se esconde una fortuna en el jardín, para que los amantes de la mujer y de la hija puedan entrar en casa sin problemas. Sin embargo, *Il tesoro* ofrece puntos de originalidad, como la ambientación de la misma Adria con elementos realistas descritos de manera satírica, así como referencias autobiográficas irónicas y personajes como Lacinia. La presencia del mismo autor dentro de la obra hace que ficción y realidad se confundan. Por ejemplo, es él quien presta los libros de astronomía necesarios para la burla, y un protagonista le maldice por retrasar una cita importante. Resulta evidente, también, la filiación respecto a *La Vaccaria* de Beolco y del cuento número 7 del *Decameron* de Boccaccio, aunque sin la fuerza inventiva de la primera ni el vigor polémico de la segunda. Tal vez por ello prevalecen los elementos narrativos, dado que los eventos más significativos no se viven en la escena, sino que están contados por un testigo. Otros aspectos han sido estudiados por Padoan (1996b: 169), Pieri (1979 y 1985) y Di Maria (2013: 84-104).

343 De esta obra se conoce solamente la fecha de publicación, pero la princeps se perdió. En una atmosfera más relajada se propone un eros capaz de subvertir las divisiones sociales y alterar las diferencias de edad. Aquí también está presente la topografía adriana y sus habitantes. Como en *Il Tesoro*, Groto prefiere la burla a la aventura, utilizando el viejo truco del enamorado en la caja, con el típico molinete de equívocos, disfraces y confusiones. Además, el autor rebaja el cupo de amoralismo que la permea con una genérica abstracción típica del ballet: del prólogo recitado por un nigromante majestuoso que se presentaba rodeado por cortinas de humo al epílogo que corrige en forma de galantería las obscenidades de los dos epílogos precedentes. Según Olivieri (1987: 101-102), en esta obra Groto indaga el rol de los sueños en el desarrollo de las culturas y del imaginario como interpretación, tomando como referencia la cultura caballeresca del siglo XIII, Ariosto y Boiardo. Más datos en Pieri (1979).

344 La prima redacción, tal vez escrita en los años sesenta, no se conserva. Probablemente su gestación fue larga, dado que se alude a ella en el prólogo de la *Dalida*. La segunda versión, revisada, se representó en 1582 en Adria. Se trata de una fábula pastoral donde el tema mitológico alberga escenas eróticas más allá de lo usual. Dedicada a Alfonso II d'Este, duque de Ferrara, describe los amores de Júpiter y Mercurio hacia dos ninfas. El núcleo de la obra no es el amor infeliz de dos pastores hacia dos ninfas crueles, sino el triunfo de los deseos amorosos de los dioses. Bajo las apariencias de Diana y de la ninfa Isse, logran poseer a dos tímidas vírgenes, que al final tendrán que aceptar nupcias no deseadas. El *aition* ovidiano del amor de Júpiter y Calisto, hija de Licaón transformada luego en estrella polar, resulta solamente un pretexto desnaturalizado del interior y la atmósfera enrarecida del idilio silvestre se disuelve por un grosero sensualismo rico de partes cómicas plebeyas. Según los estudiosos, *Calisto* es un aislado fenómeno experimental que permite a Groto recorrer todo el desarrollo de este género poético. La primera edición impresa se remonta a 1583 por Zoppini en Venecia, con una reimpresión tres años después. Véanse también Pieri (1979 y 1985), Sampson (2006: 57-58) y Giachino (2018).

345 Representado en 1565 y 1575 en Adria, su circulación impresa influyó en el desarrollo del drama pastoral en Francia e Inglaterra, contando con varias traducciones (Zilli, 1984 y Orr, 1970). Aquí Groto recupera el repertorio áulico de las églogas dramáticas, alineando todos los componentes de manera exhaustiva: el juicio de amor de ambigua interpretación, el recuerdo por parte de un pastor rechazado de haber salvado una ninfa de un sátiro, el lamento de una amante repudiada y la respuesta consolatoria de Eco, el juego continuo de persuasiones y repulsiones entre enamorados, el beso robado que comienza la desgracia amorosa, el inocente acusado, la competición de amor y muerte, la condena de una ninfa a un suplicio cruel (la lucha con la osa), la atrición extrema

barroco en búsqueda de conceptismos, fuertes contrastes e interacciones obsesivas. Por esta razón, sus obras gozaron de más éxito en otros países europeos que en Italia, tanto que hasta bien avanzado el siglo XVII sus dramas fueron el modelo del teatro cretés.

Entre 1566 y 1573 Groto recibió el encargo de reformar el *Decameron*, del cual retiró las referencias a los cargos eclesiásticos, aunque mantuvo intactos los episodios considerados deshonestos³⁴⁶. En el mismo periodo, Girolamo Ruscelli³⁴⁷ le encomendó la corrección de los *Cinco cantos* del Ariosto así como las *Alegorías y anotaciones* de esta composición³⁴⁸. Tradujo las *Geórgicas* de Virgilio y el primer canto de la *Ilíada*³⁴⁹, además de componer un soneto en lengua española, recogido en la segunda parte de sus *Rime*³⁵⁰. Otras obras que se publicaron después de su muerte fueron la sagrada representación *Isach* (1586)³⁵¹, la colección de sus discursos en numerosas ocasiones oficiales bajo el título de *Orazioni volgari* (1585)³⁵² y sus

de un amante cruel. La trama es muy complicada y prelude con singulares coincidencias temáticas el *Pastor fido* y la *Aminta*, y se construye alrededor de tres casos amorosos que se resuelven felizmente con tres bodas. El motor principal de la acción son los celos de un pretendiente rechazado, que tiende al rival terribles engaños, provocando una serie de reacciones en cadena. De todas formas, se trata de una obra muy larga, con 4.110 versos de *endecasillabi sciolti* y heptasílabos, con un marcado acento popular, pero con un tono y una estructura completamente diferentes del modelo tassiano de la *Aminta* que acabamos de citar. La primera edición impresa data de 1576, por Francesco Rocca y Bolognino Zaltieri, seguida por la reimpresión de Zoppini en 1583. Remito a Pieri (1979 y 1985), Sampson (2006: 35-37) y Giachino (2019).

346 Véanse también Chiecci y Troiso (1984), Lazar (2011 y 2014) y Tschiesche (1987).

347 Girolamo Ruscelli (1504-1566) fue un cartógrafo y escritor italiano. Fondó en la Academia “*dello Sdegno*” en Nápoles en 1541 y por su actividad de le considera polígrafo. Amigo de Bernardo Tasso, probablemente publicó bajo seudónimo un importante tratado alquímico y tecnológico que tuvo gran éxito durante más de dos siglos y varias traducciones.

348 La ampliación de los horizontes culturales y las relaciones mantenidas con los exponentes más relevantes de la intelectualidad veneciana son el origen de los argumentos y de las alegorías de los *Cinque Canti* de Ariosto compuestos por Groto y enviados a Ruscelli en 1564 junto a las correcciones del texto ariostesco. La obra así reformada ve la luz el año siguiente a costa de Valgrisi en Venecia en la edición del *Furioso*, con los aparatos, cuidada por Ruscelli.

349 Después del proceso inquisitorial, Groto intentó legitimar su condición dimidiada proyectándose sobre la figura mítica de Homero con la traducción en 1570 del primer libro de la *Ilíada* en octavas, prudentemente dedicada al cardenal Luigi d’Este.

350 Giuseppe Grotto afirma equivocándose que este soneto se encuentra en la tercera parte (1777: 56), mientras que se encuentra en la segunda parte de las *Rime*, en el f. 92v: “Abridme vuestro templo, alma diosa/ y vuestros ojos descubridme os ruego/ relucientes de santo/ y dulce rhuego/ y vuestra cara me mostrad piadosa./ Por que se figura, o dama hermosa,/ que un día sereno, y nuevo a mi ver ciego,/ er sutan larga noche abrirán luego/ vuestra luz, y hermosura milagrosa./ Mas que milagro ser a que en eterno/ vos mi perdida l’umbre me torneis/ se dis esas gratis daros queso?/ Si con los caros ojos podeis” («Per la dritta»). Al soneto faltan los dos últimos versos.

351 Se representó en la Cuaresma de 1558, pero Groto nunca logró publicarlo en vida. Es la única obra sagrada que se conserva. Fue su primer drama, y su estructura nace de una exigencia de austeridad y sencillez que renuncia a la escenografía complicada en beneficio de lugares como la iglesia della Tomba, donde se representó por primera vez. El drama se inspira a la historia de Isaac, y el mismo Groto recitó el papel de Moisés. Se considera como inspiración para el *Sacrificio di Abramo*, otro drama de altísima calidad atribuido a Vintsentos Kornaros, autor del poema épico-caballeresco *Eròtokritos*, considerado la más refinada obra poética en griego vulgar del periodo de la dominación veneciana (Bakker, 1977 y Mavrogordato, 1928).

352 El tercer núcleo de la producción literaria de Luigi Groto tiene que ver con el arte oratoria. En 1585, los Zoppini publicaron los discursos y las arengas que pronunció en nombre de la ciudad de Adria bajo el título de *Le*

Lettere familiari (1606). Digamos por último, como anécdota, que intervino como actor, dada su ceguera, en el papel de Tiresias, el ciego divino, en la representación del *Edipo rey* de Sófocles que inauguraba el Teatro Olímpico de Vicenza.

II.2.1.2 Quevedo imitador de Groto en la primera sección de *Erato*

Como ya fue sugerido por Fucilla (1960: 201-209) y ampliado por Rey y Alonso (2011: XIV-XVII), las composiciones poéticas de Luigi Groto influyeron en la producción amorosa de Francisco de Quevedo, presumiblemente en el período comprendido entre 1603 y 1613. Ya en el octavo poema de la parte primera de *Erato*, “Si el abismo, en diluvios desatado” (2011: 35, B299), vemos una reelaboración de “Se’l diluvio da Giove in terra steso” (*Rime*, I, f. 18r):

Se’l diluvio da Giove in terra steso,
spento il seme del foco havesse al mondo,
io con le fiamme, che nel petto ascondo,
l’havrei in ogni parte homai raccesso.
Se l’alto incendio da Fetonte acceso
tutte asciugato l’acqua havesse a tondo,
io col pianto, che ogn’hor da gli occhi fondo,
le havrei a mari, a fonti, a fiumi reso.
Se tutti havesse chiuso Ulisse i venti
ne l’aure, e quel sepolto in parte ignota,
rinovati gli havriano i miei sospiri.
Se tutti havesse Orfeo spento i tormenti
d’inferno, né la forma fosse nota:
gli havrebbon rimostrato i miei martiri.
(«L’Amante martire»)

Si el abismo, en diluvios desatado,
hubiera todo el fuego consumido,
el que enjuga mis venas, mantenido
de mi sangre le hubiera restaurado.
Si el día, por Faetón descaminado
hubiera todo el mar y aguas bebido,
con el piadoso llano que he vertido
las hubieran mis ojos renovado.
Si las legiones todos los vientos
guardar Ulises en prisión pudiera,
mis suspiros sin fin otros formaran.
Si del infierno todos los tormentos
con su música Orfeo suspendiera,
otros mis penas nuevos inventaran.

Lo primero que notamos es una similar estructura de las estrofas, que empiezan en ambos casos con la anáfora hipotética “si”³⁵³. Además, aparecen los mismos personajes mitológicos, es decir Faetón, Ulises y Orfeo, pero falta Júpiter, nombrado en cambio por el italiano³⁵⁴. El tono sigue siendo hiperbólico con respecto a la relación amorosa, pero los dos poetas se refieren a dos elementos diferentes: de un lado, Quevedo nombra las venas y la sangre (vv. 4-5), aludiendo a algo que circula por todo el cuerpo y que le mantiene en vida; del otro, Groto habla

orationi volgari. Tuvieron tanto éxito que se volvieron a imprimir en otros años, y se tradujeron al francés por Barthélemy de Viette en 1611. Más datos en Rinaldi, 1997.

353 Lombó subraya que “Quevedo actualizó su modelo (...) resaltando, a la vez, el gusto y la facilidad que tenía para mostrar una de las características constantes de su estilo: la suposición. La estructura del poema es muy sólida y ordenada: cada motivo encuentra su correspondiente solución o remate en la misma estrofa en la que comenzó” (2009: 111). Además, Alatorre sugiere que el punto de arranque de los “sonetos de hipótesis” fue justo este soneto de Groto (1999: 375).

354 Otros datos sobre la presencia de Orfeo en la poesía amorosa de Quevedo en Schwartz (1993).

del pecho (v. 3), como algo en general, pero que nos hace pensar al corazón, órgano por antonomasia donde residen todos los sentimientos. De hecho, con respecto a la tradición petrarquista anterior, Groto da mayor resonancia al pecho como sede de la calidad y de los sentimientos de la amada contrarios a los deseos del amante³⁵⁵.

El resto de la composición es bastante parecido, pero en el terceto final notamos otra diferencia: Quevedo otorga a la música de Orfeo un poder simplemente aliviador de los tormentos infernales (vv. 12-13), mientras que para Groto este aspecto no existe, sino que querría cancelar la forma misma del infierno (vv. 12-13). Los sufrimientos tienen connotaciones diferentes: en el primer caso, aunque Orfeo lograra suspenderlos, otros podrían reaparecer; en el segundo, se habla más bien de una supervivencia de las penas amorosas frente a su cancelación. En el soneto español se hace alusión a una interrupción del dolor sentimental, mientras que en el italiano hay una posición más dura, utilizando el verbo “spegnere” (v. 12), apagar, que alude al campo semántico del fuego y a la vez sugiere una solución definitiva de los tormentos amorosos.

Tomando ahora en consideración el primer cuarteto de “Bastábale al clavel verse vencido” (2011: 49, B303) hay que decir que guarda semejanza con “Non ti bastava, o Fior l’astro natio” (*Rime*, II, f. 121r), aunque en este último se trata de una pregunta inicial, mientras que Quevedo la transforma en una afirmación dirigida a una flor en particular, el clavel, símbolo de la pasión por su color y asociado a menudo a los labios³⁵⁶:

Non ti bastava, o Fior l’astro natio
 in cui te di sua man tinse Natura
 senza questo cercar nuova tintura
 già dal tuo ceppo, e hor dal sangue mio?
 Hiacinto tu, già cinto son anche io
 dalla mano, onde t’hebbe, e molle, e dura,
 che in testo non ti coglie, ma te fura
 de la faretra all’amoroso Dio.
 Tutti i miei danni, e tutte le mie doglie
 in non intese note scrisse Amore
 col tuo dorato stral ne le tue foglie.
 Tu Hiacinto non sei cangiato in Fiore,

Bastábale al clavel verse vencido
 del labio en que se vio –cuando, esforzado
 con su propia vergüenza, lo encarnado
 a tu rubí se vio más parecido-
 sin que, en tu boca hermosa dividido,
 fuese de blanca perlas granizado.
 Pues tu enojo, con él equivocado,
 el labio por clavel dejó mordido,
 si no cuidado de la sangre fuese
 para que, a presumir de tiria grana,
 de tu púrpura líquida aprendiese.
 Sangre vertió tu boca soberana

355 Quondam encuentra varias referencias a esta parte del cuerpo en las *Rime* de Groto, llamándolo “seno, petto, mammelle, pane” asociados a su claridad con términos como “latte, avorio, marmo, alabastro” (2004: 51-52). Además, la audacia erótica despertada por esta parte del cuerpo es un imán que activa en vano las manos del poeta, que quiere recuperar su corazón, migrado al pecho de la mujer.

356 Acerca de la relación del clavel con la sangre, pueden consultarse Gallego, 2012: 67-68 y Olivares (1983: 11 y 66). Para un análisis del soneto como epigramático, ver Blanco (1998: 39-48).

ma Amor, che qual già d'Eclo hor le tue spoglie
preso ha, la tua sembianza, e'l tuo calore.
(«Ad un fiore»)

por que, roja victoria, amaneciese
llanto al clavel y risa a la mañana.

Sin embargo, hay una asociación de colores, aunque en Grotto se habla de la sangre, elemento que aparece otra vez en los tercetos quevedianos (vv. 9, 12). Además, según él, al “clavel sí le bastaba con verse vencido por el labio que le sujetaba –momento en el cual, al sonrojarse por sentirse inferior, su color se parecía más al de la boca” (2011: 50), mientras que en el otro caso la oración es negativa: a la flor no le bastaba su color purpúreo característico del que le tiñó la naturaleza, sino buscar uno nuevo ya de su tronco y ahora en la sangre del propio poeta³⁵⁷. El destinatario y el sujeto cambian. En Grotto, el poeta se dirige directamente a la flor, casi personificada, instaurando una relación directa tú-yo. En el caso de Quevedo, en cambio, el autor habla a una tercera entidad, alejada de lo que es él y de la amada, supuestamente la Aminta del epígrafe, como simple pretexto para describir sus labios.

En el corpus de madrigales de Quevedo, existen algunos que tienen en alguna medida como fuente de inspiración otros de Grotto. El primero que analizamos es “Está la ave en el aire con sosiego” (2011: 197, B406), conocido también por el epígrafe “Amante sin reposo”. Este texto parece inspirarse, como también sugieren Rey y Alonso Veloso (2011: 197), en otros dos del Ciego, “Nell’acqua i pesci stanno” (*Rime*, II, f. 53r) y “Gli elementi, ond’ha vita ognun di noi” (*Rime*, I, f. 22r):

Nell’acqua i pesci stanno,
li augei per l’aria vanno,
le fiere, e l’huom per terra,
al fin la Salamandra nel foco erra.
Ma io, mercè d’Amor, de suoi tormenti
stò in tutti gli elementi,
in terra ho l’intelletto,
mentre son preso da terreno affetto,
la bocca, che altro mai non prende cibo
in aere tengo di cui sol mi cibo.
E al fin mentre ardo, e piango il grave ardore
in acqua gli occhi, e in foco tengo il core.

Está el ave en el aire con sosiego,
en la agua el pez, la salamandra en fuego,
y el hombre, en cuyo ser todo se encierra,
está en sola la tierra.
Yo sólo, que nací para tormentos,
estoy en todos estos elementos:
la boca tengo en aire suspirando,
el cuerpo en tierra está peregrinando,
los ojos tengo en agua noche y día
y en fuego el corazón y la alma mía.

357 González Quintas señala con respecto al soneto quevediano que “los labios de la dama reciben, en este caso, un tipo de término imaginario perteneciente al campo de las piedras preciosas. El clavel es aquí el término real, referente con el que identificar el rojo intenso de los labios de Aminta. La metáfora personificadora de la flor tiene como término real el color rojo, que será superado por el de los labios de la dama. El término imaginario de la metáfora, «vergüenza», es consecuencia de una personificación del clavel y causa de un efecto, enrojecimiento, que supone la intensificación de una propiedad ya inherente a la propia flor. Es así el color rojo del clavel el término real de la metáfora, al que se llega por la desarticulación de una metonimia (de ahí su clasificación como metáfora de segundo grado), necesaria para ver el contenido común a ambos términos” (2000: 582).

(«Stato infelice»)

Gli elementi, ond'ha vita ognun di noi
si consumano in me, donna, per voi.
Il foco appoggio al natural calore,
si spinge a quel, con cui m'infiamma amore.
L'aer, che fa, ch'io spiri,
si consuma in sospiri.
L'acqua, che ministrar gli humor costuma,
in pianto si consuma.
La terra, ond'ho le membra, in preghi, e'n
passi,
per piani, e poggi consumando vassi.
Così la vostra inessorabile guerra
in me consuma Foco, Aere, Acqua, e Terra.
(«Amante consumato»)

Entre los dos, el más semejante es el primero³⁵⁸. En ambos, el poeta empieza desarrollando el tópico de los cuatro elementos que forman el universo –aire, agua, fuego y tierra-, aunque en orden diferente. Quevedo reflexiona en la concepción del hombre como microcosmos, típica del Renacimiento, que en cambio no encontramos en su fuente, dado que Groto junta al hombre a los animales. Otro cambio sustancial está en el elemento que reside en la tierra: en el caso del español es el cuerpo como peregrino, otro tema recurrente en su lírica, mientras que el adriático habla sólo del intelecto, volviendo al amor petrarquista e stilnovista del amor como experiencia solamente intelectual; no obstante, en el verso siguiente añade que su afecto es terreno, subrayando la dicotomía entre dos concepciones y experiencias amorosas diferentes: de un lado, la mente que se eleva y, del otro, el cuerpo y el fuego de las pasiones. Siguiendo en la descripción de un amor atormentando, Groto describe su situación de inapetencia, con su boca que ya no acepta comida terrena, sino que se alimenta de lo que está en el aire. En el madrigal de Quevedo, vemos tormentos a través de la imagen de la boca suspirando, pero faltan imágenes cotidianas como es la falta de hambre por motivos sentimentales. El último verso, muy parecido, se amplifica en el poema del madrileño: el corazón del amante está lleno de fuego, de pasión, pero en este caso el sentimiento es tan fuerte que hasta se inflama el alma, característica que no encontramos en Groto³⁵⁹. De este modo, frente a sus descripciones, más amplias y

358 Véanse también Alonso Veloso (2012a: 630-631), Pulido Rosa (1998) y Galavotti (2017: 230-231).

359 Quondam subraya que en las composiciones de Groto el protagonista es el corazón en tres situaciones prevalentes: “fugge nel petto di madonna”, “ritratto pulsante del viso di lei e martoriato bersaglio dei suoi strali” y “vive nel fuoco del tormento amoroso” (2004: 47).

pormenorizadas, Quevedo ofrece una reelaboración más intelectual y conceptista, encaminada hacia otros niveles de la descripción de la experiencia amorosa.

También el madrigal 3, “Si fueras tú mi Eurídice, oh señora” (2011: 201, B407), puede considerarse una reelaboración de “Se’l dotto Orfeo, die gran segno d’amore” (*Rime*, I, f. 52v). Y también en este caso vuelve a apreciarse la distinta técnica que aporta Quevedo en su proceso de imitación de Groto.

Se’l dotto Orfeo die gran segno d’amore
a la sua amata donna,
siate certa, madonna,
ch’io’l daria a voi maggiore.
Poi, che non sol verrei, com’ei nel centro
per ritrovarvi se immatura morte
ve ne portasse innanzi a me per sorte.
Ma s’io impetrassi poi
con quella legge irrevocabil voi,
ne’l bramoso frenar potessi sguardo,
ghe’n dietro i volgesse al foco, ov’ardo
e voi dal ferreo patto tratta dentro
foste astretta a restar giù nel profondo
senza voi da quel fondo,
io non ritornerei, com’egli al Mondo.
(«Orfeo imitato»)

Si fuera tú mi Eurídice, oh señora,
ya que soy el Orfeo que te adora,
tanto el poder mirarte en mí pudiera
que sólo por mirarte te perdiera;
pues, si perdiera la ocasión de verte,
perderte fuera así por no perderte.
Mas tú, en la tierra luz clara del cielo,
firmamento que vives en el suelo,
no podía ser que fueras
sombra que entre las sombras asistieras,
que el infierno contigo se alumbrara,
y tu divina cara,
como el sol en su coche,
introdujera auroras en la noche.
Ni yo, según mi sentimiento veo,
fuera músico Orfeo,
pues, de amor y tristeza el alma llena,
no pudiera cantar viéndote en pena.

Los dos poetas reescriben, de modo parcialmente diferente pese a la afinidad de los textos, el mito de Orfeo y Eurídice³⁶⁰. En el caso de Quevedo, es el propio Orfeo el hablante del poema, a diferencia de lo que ocurre en Groto, donde domina una perspectiva en tercera persona. El planteamiento inicial bajo la forma de una hipótesis introducida por el “si” se vuelca a partir del v. 7 con la introducción del “mas”, afirmando que la amada nunca podría ser Eurídice, dado que con su sola presencia iluminaría cualquier lugar, incluso la misma oscuridad. Así que, el mismo poeta-Orfeo tampoco podría mantener la equivalencia, porque, triste por perder a su amada, no podría seguir componiendo y cantando. Quevedo, pues, parece que se complace en el juego de paradojas. En el texto de Groto encontramos la misma personificación del hablante que se ensalza en su posición, afirmando que, en realidad, en la misma situación, él daría una señal de amor mayor que la del dios, rebajando de esta manera su condición divina. La partícula adversativa parece reforzar el paradójico razonamiento, pues el amante se quedaría en el

360 Véase también Alonso Veloso (2012a: 631-632).

infierno con el fin de no perder a la amada. En este caso, el pensamiento de Groto es más lineal que el de Quevedo, y carece de las antítesis y de las manipulaciones del mito; por ejemplo, falta la identificación del poeta con Orfeo y, al mismo tiempo, apreciamos una diferencia estilística reseñable en el hecho de que Groto prefiera los adjetivos para describir la situación, mientras que Quevedo utiliza más sustantivos para así poder crear más figuras retóricas de contraposición (Sbriziolo, 2013, p.11).

Pasando al madrigal 5, ofrece interés el cotejo entre “Si alguna vez en lazos de oro bello” (2011: 253, B409)³⁶¹ y “S’avien, che reticella, aurea circonde” (*Rime*, I, f. 8r):

S’avien, che reticella aurea circonde
 le treccie vostre bionde,
 reti d’Amor gioconde,
 ordite di fin’oro,
 dove io legato moro:
 io dico, a chi le mira ecco vedete
 oro in oro legato, e rete in rete.
 E se più ricovrar, potrassi un core,
 che’n due reti, e’n duo nastri avvoglie Amore.
 («Belle treccie»)

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

Aquí nos enfrentamos a una descripción típicamente petrarquista de la belleza de la amada, cuyo pelo rubio es una red que atrapa al amante y que, en el caso del poema de Quevedo, al mismo tiempo es ladrona y prisión. Si miramos a la fuente, esta paradoja no aparece, dado que el poeta simplemente describe su cárcel dorada, reiterando varias veces que ya es un prisionero que nunca podrá liberarse y que, al mismo tiempo, tampoco aspira a la libertad, pero que ya sabe que va a morir allí, dato que no encontramos en Quevedo. Otra vez, donde Groto habla del corazón, el madrileño inserta el concepto de alma³⁶².

El madrigal siguiente, “El día que me aborreces, ese día” (2011: 255, B410), tiene pasajes en común con “Madonna, ho tanta gioia” (*Rime*, I, f. 29r):

Madonna, ho tanta gioia,
 che m’odii il vostro core,
 quanta havrei (che sarebbe estrema) noia
 se mi portaste amore.
 Non perché il vostro amarmi

El día que me aborreces, ese día
 tengo tanta alegría
 como pesar padezco cuando me amas
 y tu dueño me llamas.
 Porque cuando, indignada, me aborreces,

361 Este poema se conoce también por el epígrafe “Alma en prisión de oro”.

362 Más datos en Alonso Veloso (2012a: 633). Smith sugiere que Quevedo podría haberse inspirado en Marino considerando la homología entre alma que al mismo tiempo es libre y presa (1987:66). De esta influencia se hablará en el respectivo capítulo dedicado a la influencia de Marino en la poética de Quevedo.

non mi piacesse, e spiaccia il vostro odiarmi
 ma perché so, se'n odio hora mi havete,
 che tosto mi amerete;
 e che se mi amaste hora,
 m'odiereste anzi un' hora.
 Si picciol tempo dura in un pensiero
 di voi Donna il voler vano, e leggiero.
 («Instabilità di Donna»)

en tu mudable condición me ofreces
 señas de luego amarme con extremo;
 y cuanto más me amas, Laura, temo
 de tus mudanzas, como firme amante,
 que me has de aborrecer en otro instante.
 Así que, por mejor, elegir quiero
 la esperanza del gusto venidero,
 aunque esté desdeñado,
 que el engañoso estado
 de posesión tan bella,
 sujeto al torpe miedo de perdella.

Groto empieza dirigiéndose directamente a su amada, con el nombre genérico de “madonna”, mientras que Quevedo se centra en el aspecto temporal, reflexionando y añorando aquel día en que Laura le odiará, porque así podrá tener la esperanza de que en algún momento este sentimiento se transformará en amor, dado que el proceso inverso, a causa de la volubilidad de los sentimientos de la mujer, sería inaguantable por parte del poeta. Es decir, el poema gira en torno a la idea de que el mal presente es más esperanzador que la dicha, cumbre desde la cual se descende al dolor producido por el inevitable rechazo que vendrá. En el primer texto falta el tedio como ausencia del amor por parte del amado, mientras que éste introduce la esperanza del deseado “gusto venidero” (v. 12), junto al cual entra en juego el miedo por perderlo, aspecto que no toca Groto, quien acaba el madrigal subrayando “il voler vano e leggero” de las mujeres³⁶³. De nuevo, la paradoja conceptista demuestra que Quevedo tiene de modificar la fuente en la dirección del razonamiento ingenioso.

El tema mitológico vuelve en “Júpiter, si venganza tan severa” (2011: 259, B411), amplificación de “Giove, se tal vendetta” (*Rime*, II, f. 18v):

Giove, se tal vendetta
 faceste di Fetonte,
 perché con la solar Lampa mal retta
 accendeva quel fiume, e questo monte
 fa vendetta de gli occhi di costei
 che accendon terra, cielo, huomini, e Dei,
 che infiamano ogni core
 a ogni donna d'invidia, a ogn'huomo d'amore.
 («A Giove per gli occhi della sua D.»)

Júpiter, si venganza tan severa
 tomaste de Faetonte
 porque, descaminando el sol al día,
 encendió el río, el mar, el llano, el monte,
 ¿cuánto mayor conviene
 -si tu brazo el valor antiguo tiene-
 que la tormenta agora tus enojos
 de aquellos sin piedad divinos ojos,
 que abrasan desde el suelo
 hombres y dioses, mar y tierra y cielo?
 Mas, ¿con qué rayos puedes castigallos,

363 Rey y Alonso (2011: 254n) advierten que hay otro madrigal de Groto, “Una gratia da voi, Donna, desio” (*Rime*, II, f. 47r, cuyo título es “Prega la sua Donna che non l'ami”), cuyo tema es la reflexión temerosa del amante sobre “el efecto del amor que sentiría si la dama le correspondiese en lugar de desdeñarle”. Véase también Alonso Veloso (2012a: 633-634).

si para fulminar miras con ellos,
si vibras en las nubes sus cabellos,
si padeces sus lumbres con mirallos?
Disimula, sí, de ellos, pues se quejan,
y fulmina la parte que te dejan.

Aquí aparece otro motivo petrarquista, es decir, el fuego de los ojos de la amada, comparados con los rayos del dios. En el caso de Groto las imágenes no introducen grandes variaciones con respecto a la imagen tradicional de Júpiter y Faetón, en tanto que Quevedo se basa en la hipérbole de una amada con una capacidad incendiaria superior, por otra parte más poderosa que Júpiter, dado que ella misma fulmina todos los seres de cielo y tierra, hasta el punto de que la deidad del Olimpo puede ser víctima de la mujer. Los dos últimos versos hacen del poeta un consejero, sugiriendo que la mejor solución es olvidarse ya de esos ojos y “conformarse sólo con destruir la parte que no ha sido ya arrasada por la mujer” (Rey y Alonso, 2011: 259), desacralizando o relativizando otra vez el mito de Júpiter, y al mismo tiempo humanizando la figura y humillándola (Sbriziolo, 2013: 130)³⁶⁴.

En el soneto 15, “Lo que me quita en fuego me da en nieve” (2011: 61, B306)³⁶⁵, volvemos a encontrar los ojos como protagonistas de la composición, pero aquí en competición con las manos. El madrigal “Sono i begli occhi tuoi” (*Rime*, I, f. 35v) podría haberle servido a Quevedo como fuente de inspiración, aunque hay que recordar que este motivo, lejos de ser exclusivamente suyo, aparece con distintas modulaciones a lo largo de la tradición marinista. La comparación entre el modelo de Groto y el texto de Quevedo vuelve a mostrar la tendencia de éste a modificar su fuente por la doble vía de la ampliación y la intensificación conceptista.

Sono i begli occhi tuoi
di duo soli lucenti sfere calde;
son le tue mani da poi
d'una neve bianchissima due falde,
e però ti consiglio,
per far muro a tuoi occhi,
non oppor più le mani dinanzi al ciglio.
Levale, e credi a me se non le levi,
quei soli struggeran coteste nevi.
(«Occhi focosi»)

Lo que me quita en fuego me da en nieve
la mano que tus ojos me recata;
y no es menos rigor con el que mata,
ni menos llamas su blancura mueve.
La vista frescos los incendios bebe,
y volcán, por la venas se dilata;
con miedo atento a la blancura trata
el pecho amante, que la siente aleve.
Si de tus ojos el ardor tirano
le pasas por tu mano por templarle,
es gran piedad del corazón humano,
mas no de ti, que puede, al ocultarle,
pues es de nieve, derretir tu mano,
si ya tu mano no pretende helarle.

364 Remito a Alonso Veloso (2012a: 634-635).

365 Para un análisis del soneto y de sus temas, véanse Gargano (2007) y Cappelli (2006).

En los dos casos, se utiliza la antítesis fuego – nieve, donde los ojos transmiten tanto calor que Groto les llama “Soli lucenti” (v. 2), mientras que en Quevedo pasan a significar un “ardor tirano” (v.9), es decir la tiranía del amor, elemento que no aparece en el italiano. En cambio, la nieve simboliza las manos tan blancas y la frialdad de la actitud de la mujer. Los poetas coinciden en la parte final, aconsejando que la amada ya no ponga las manos delante de sus ojos en un gesto piadoso, porque al mismo tiempo está corriendo el riesgo de derretirse ella misma, pero Quevedo alude a la posibilidad de que la mirada se enfríe, y, en consecuencia, se agote la fuente de la pasión amorosa, verdadera tragedia para todo poeta y amante. Quondam subraya que en Groto la ausencia de los ojos está contrapuesta a la virtud de las manos y de los influjos de las pestañas. Además, por la ceguera del poeta, se nota una importante disminución del campo semántico de la vista: para él, el ciego es alguien privado de este sentido o de la luz, raramente con connotaciones morales o simbólicas. Por esta razón, ésta se desvalúa y prefiere poner en relieve otras parte del cuerpo asociadas al deseo de tocar, como ejemplificación de querer tocar el mundo a tentones (2004: 56).

Una vez señalada la presencia de los madrigales de Groto en los de Quevedo, procede añadir unas consideraciones similares acerca de las canciones de uno y otro. Por ejemplo, “S’alcun nou’arte vuole”³⁶⁶ (*Rime*, I, f.f 23v-25v) parece haber sugerido “Quien nueva sciencia y arte” (2011: 227-229, B387), rotulada en Quevedo como canción 1:

S’alcun nov’arte vuole
dire, oda la mia
nuova Filosofia.
Non udì mai Athene tante scole,
né mai scrisse altro Autore
quel, c’hor m’insegna il mio gran maestro Amore.
(vv.1-6)

Quien nueva sciencia y arte
quiere saber aprenderá la mía,
nueva filosofía
que no puede aprenderse en otra parte.
En mi pecho el amor, que me lastima,
lee de dolor la cátedra de Prima. (vv. 1-6)

La primera estrofa parece una traducción de la versión italiana, aunque Quevedo usa el término ciencia asociado al arte, concepto que, en cambio, no encontramos en Groto. Además, para éste la filosofía a la que se alude en el epígrafe tiene una relación estricta con la tradición griega, porque menciona las escuelas de Atenas, mientras que en el otro poema se alude a la cátedra de Prima, “una de las más codiciadas en la Universidad de la época” (Rey y Alonso, 2011: 232), transfiriendo la enseñanza de la asignatura a otro nivel, compatible con los estudios humanistas

366 El epígrafe del poema es “Filosofía d’Amor”. Véase también ver Alonso Veloso (2012a: 636-637).

del tiempo, aunque probablemente Quevedo amplifica esta primera estrofa con las dos siguientes, donde en cambio sí encontramos referencias a Aristóteles y Platón.

Otras dos estrofas que coinciden son, respectivamente, la séptima del italiano y la penúltima del español:

Non è ver, che si spenga
per molt'acqua gran fiamma
poiche picciola dramma
di quel foco, ch'amor vuol, ch'io sostenga.
Spenta non è da l'onda
che da quest'occhi mei di e notte abonda. (vv.19-24)

No mata, yo lo siento,
al fuego el agua, Inarda dura y bella,
pues sola una centella
del fuego que en mis venas alimento
no he muerto, en tantos años, ni apagado
con el diluvio inmenso que he llorado.
(vv. 19-24)

La anáfora “non é ver, che” da paso a “no es verdad que” (vv. 37 y 79), con un propósito similar al de Grotto. Ambos autores coinciden en que “la vida no acaba cuando el alma deja el cuerpo, porque él la ha perdido y sigue vivo”. El Ciego afirma que su alma se fue junto a los “bei pensier, che son sua vita” (v. 46), por lo cual ya no puede pensar en su amada, que era el centro de su existencia, si bien esto le permite seguir viviendo por estar liberado. En cambio, según don Francisco, “habiendo perdido mi alma, recupero mi vida en quien me mata [la amada], demostrando así Amor, con argumento altivo, que, sin el alma, vivo con mi muerte”. Aquí, nos encontramos precisamente con la modificación del motivo del amor tras la muerte, pues no es ella, sino él, quien fallece³⁶⁷. En la otra estrofa imitada, se postula la asimilación total del poeta por parte de la mujer y viceversa, explicando que “el todo no tiene por qué ser mayor que la parte que contiene, ya que el amante está en Inarda/ Madonna, y ésta, a su vez, habita en su corazón” (Rey y Alonso, 2011: 229 y 233), sin que un poeta se aleje del otro.

En el caso de la estrofa cuarta, aunque Quevedo no sigue el esquema anafórico de Grotto, sí podemos encontrar un parecido en el contenido con la estrofa cuarta, donde el poeta reitera la idea de la llama amorosa como algo tan poderoso que, aunque el poeta llora día y noche un río de lágrimas, esta no se apaga. Llama la atención que en la versión italiana el amante se sienta de alguna manera como un muñeco en manos del sentimiento, “ch'amor vuol che io sostenga” (v. 22), planteando cierta pasividad por su parte, característica que no encontramos en Quevedo. Éste también se apartó del modelo en sus versos 25-30, donde reaparece el tópico antitético de

367 Según Rey (2014: 330), este pensamiento se va encaminando a partir de “Cerrar podrá mis ojos la postrera sombra”, donde “la constancia amorosa del amante se localiza en las cenizas que siguen ardiendo”, subrayando que éste sigue en vida a pesar de la muerte.

nieve-hielo en la figura de la amada: “el hielo no se derrite al sol, que tampoco deshace la nieve, porque ella, que es nieve y hielo, no le ha derretido con el sol de tus ojos y el fuego de tu corazón” (Rey y Alonso, 2011: 233), imagen que a menudo reaparece en toda la tradición de la lírica amorosa y que también encontramos en muchos poemas de Grotto.

Quevedo sigue inspirándose en el Ciego y en la estrofa siguiente recrea la sexta de la canción italiana:

Non è ver, che'n due stanze
non possa a un tempo stesso
un sol trovarsi spesso.
Io, ben che'n terra, e nel mio corpo stanze
ne sia me diviso:
por di Madonna albergo il seno, e'l viso. (vv. 31-36)

Al sol resplandeciente
no se derrite el cristalino yelo,
ni deshace del cielo
la nieve blanca y pura el fuego ardiente;
pues que, siéndolo tú, no te han deshecho
sol de tus ojos, fuego de mi pecho. (vv. 25-30)

Los poetas describen su propia ubicuidad, siendo las únicas personas que pueden estar en dos lugares sin dividirse porque viven, al mismo tiempo, en la ausencia de la amada y en sus ojos, en el caso de Quevedo, y en el otro, en su corazón y en cara. Dejando de lado las varias polémicas filosófico-teológicas del tiempo, podríamos afirmar que en este pasaje los autores se están de alguna manera ensalzando, en cuanto el único ser capaz de estar en diferentes lugares y en su integridad es dios. Quizás nos encontramos frente a una divinización del amante, aunque en aparente contradicción con la estrofa siguiente sobre la inmortalidad del alma, analizada antes.

Más adelante, el español recrea el concepto de causalidad, tema ya tocado por Grotto en la estrofa decimoprimeras:

Non è ver, che rimossa
la cagion, si romova
l'effetto, non mi giova
star lontan da chi m'ha l'alma percossa
che d'appresso, e da lunge
una stessa cagion m'accende, e punge. (vv. 61-66)

Engaño es que, apartada
la causa, del efecto no hay sospecha;
pues que no me aprovecha
que esté ausente mi pena y retirada,
si de cerca u de lejos, en mí ingrata,
la misma causa me persigue y mata. (vv. 43-48)

Los autores afirman que este concepto en sus situaciones ya no funciona, porque el alejamiento de la causa de sus sufrimientos no determina la extinción de estos. Las palabras de Quevedo son más tajantes, llegando a afirmar que “la misma causa me persigue y mata” (v. 48), mientras

que para Groto su estado es más una molestia que una amenaza, “una stessa cagion m’accende, e non punge” (v. 72).

Siguiendo con el análisis, nos encontramos ante la reflexión sobre la naturaleza del amor: remontándose a las teorías de Platón, se consideraba que este sentimiento solo se daba entre semejantes, pero la experiencia de los poetas desmiente tal hipótesis, dado que aman a una fiera cruel y “che lo sbrana” (v. 78), que devora al mismo amante:

Non è ver, che ogni eguale
l’egual suo cerchi, e brami;
né che fugga, esami
per natura la morte ogni mortale.
Un cor di tempra humana
lieto s’offre a una fiera, che lo sbrana. (vv. 67-73)

No entre los animales
solos sus semejantes todos aman.
No la muerte desaman
por su naturaleza los mortales:
yo soy humano y amo, por mi suerte,
una fiera cruel que me da muerte. (vv. 49-54)

Además, estamos en línea con las teorías neoestoicas y neoplatónicas que enseñaban a afrontar con valentía y tranquilidad la muerte, cuando leemos que “yo, humano, amo a la dama cruel que me mata” (Rey y Alonso, 2011: 235). En Groto, sin embargo, vemos una actitud otra vez de pasividad, dado que el poeta se ve como una presa sacrificial, porque “lieto s’offre a una fiera” (v. 78), sugiriendo además que este sacrificio no le va suponer ninguna molestia ni dolor, en contraposición a la acción de la fiera que le va a hacer pedazos³⁶⁸.

Los poetas continúan reflexionando sobre la experiencia amorosa, donde los opuestos puede estar juntos, como juntos están para ellos el placer y el tormento, “gioia, e martoro” (v. 81). En la reelaboración quevedesca, el conceptismo es más acusado que en la fuente italiana. Donde Groto afirma simplemente que, mirando a su bien, “godo, e sospiro” (v. 84), Quevedo introduce el juego conceptista afirmando en la sinécdoque que “lágrimas canto y música suspiro” (v. 60):

Non è ver, che i contrari
non si soffran tra loro.
Stanno gioia, e martoro
giunti in me spesso, e pensier dolci, e amari.
E mentre il mio ben miro,
ben, che adduce il mio mal, godo, e sospiro.
(vv. 73-78)

Juntarse dos contrarios
pueden, pues en mi propio pensamiento
el placer y el tormento
se juntan a acabarme, temerarios.
Y en tanto que mi bien y gloria miro,
lágrimas canto y música suspiro. (vv. 55-60)

368 Según Quondam (2004: 47), en la poética de Groto la crueldad de la dama explota un área semántica que, en términos absolutos, posee mayor presencia que en los petrarquistas anteriores.

En la estrofa siguiente, se reitera la oposición a la teoría de la discordia de los elementos, dado que el poeta es el ejemplo de la falsedad de este pensamiento, porque él es y no es, muere y vive al mismo tiempo:

Non è ver, che non soglia
l'esser trovarsi giunto
col non essere a un punto.
Io son morto al piacer, vivo a la doglia.
Dunque è ver quanto scrivo,
ch'io sono, e ch'io non sono, e morto, e vivo.
Non è ver, che ciò, ch'opra
ferma ragione adduca,
si che ad ogn'hor produca
a la natura sua conforme l'opra.
Coi, cui diede il core
e tutta ghiaccio, e'n me produce ardore.
Non è ver, che'n natura
l'uso cangiar si soglia, né che usitata doglia
più che non affligga, è più non paia dura.
Già tanti anni il tormento
provo amoroso, e ogn'hor più fresco il sento.
(vv. 79-96)

Bien puede, en mi cadena,
el ser con el no ser a un mismo punto
estar, por mi mal, junto,
pues muero al gusto, estoy vivo a la pena;
y ansí es verdad, Inarda, cuando escribo,
que yo soy y no soy, y muero y vivo.
Es doctrina engañosa
decir algún mortal de aquí adelante
que, de sí semejante,
sus efectos producen cualquier cosa;
pues Inarda en mi dulce desconsuelo
fuego produjo, siendo toda yelo.
No ya en naturaleza
el uso vuelve a la costumbre amada,
ni ya la pena usada
pierde su rigor y su aspereza;
pues cuanto más me dura mi tormento
más su dureza, más su pena siento. (vv. 61-78)

La ya nombrada teoría de la causalidad es considerada como “doctrina engañosa” (v.67) según el español, mientras que para el Ciego es simple falsedad. Aun siendo fría, la amada puede crear y transmitir el fuego del amor, en plena contradicción con la teoría ya mencionada. Los dos poetas vuelven a reflexionar sobre la dureza del sufrimiento amoroso, que, a pesar de su duración y reiteración, no disminuye en crueldad y pena. Sin embargo, para Groto no es solamente que siga sufriendo como el primer día, sino que este dolor se renueva cada hora, “e ogn'hor piú fresco il sento” (v. 100), mientras que para Quevedo, utilizando el adverbio “más” en los vv. 76-77, añade sufrimiento al que ya está padeciendo, en un clímax que va acompañado de términos de la misma familia semántica: tormento, dureza, pena, que culminan en el verbo “siento”, subrayando los sentimientos ásperos que está viviendo.

También la última estrofa es una traducción del modelo del adriático, aunque con variaciones sustanciales:

Canzon rivolgi il piede
da ciascun, che non ami
e s'avvien, ch'altri chiami
questi argomenti tuoi scemi di fede.
Dì, che quest'arte nova / intender, non si può, se
non si prova. (vv.119-124)

Canción de penas mías,
huye del hombre bruto que no ama;
pero, si Inarda llama
tus argumentos hoy sofisterías,
dila que la arte que publicas nueva

no se puede entender si no se prueba. (vv. 85-90)

Ambos poetas coinciden en que, para entender qué es el amor, lo primero es experimentarlo. Quevedo introduce la figura del “hombre bruto” (v. 86), es decir, irracional y grosero, incapaz de entender esta experiencia por ser incapaz de amar, pero para Groto esto le puede pasar a todos, “ciacuno che non ami” (v. 112), sin diferencias de estado o de capacidad intelectual. Además, lo que no se entiende, para él podría pasar por “scemi di fede” (v. 114), disminuciones o falta de la fe, añadiendo una característica religiosa a esta nueva filosofía, aspecto que en cambio no encontramos en la reelaboración, donde el poeta habla de sofismos, refiriéndose a simples falsedades. La canción de Quevedo es un poco más corta con respecto a su fuente italiana, y las estrofas no tienen la misma estructura³⁶⁹, pero lleva concentradas las reflexiones de su inspirador, haciendo hincapié en las penas del amante, en su incapacidad de reaccionar, en lo erróneo de las teorías filosóficas y teológicas del tiempo, que nada pueden hacer en el campo amoroso, que todo lo derrumba con su fuerza. La amada sigue siendo retratada con severidad, como un animal salvaje y sin piedad, frío, sin corazón, pero sin el cual el poeta moriría.

II.2.1.3 Quevedo imitador de Groto en *Canta sola a Lisi*, segunda sección de *Erato*

En esta sección de la poesía quevediana la influencia de Groto es menor, reducida, básicamente, a dos poemas. Uno de ellos es el soneto 26, “Alimenté tu saña con la vida” (2013: 107, B467), que parece inspirado en “S’io de l’inferno a la tomba acre, ed atra” (*Rime*, I, f. 22v):

S’io de l’inferno la tomba acre, ed atra
andrò, come Idolatra,
perchè’n terra adorai cosa mortale,
beltà caduca, e frale:
tu per la crudeltà, che usato m’hai,
anchora vi verrai.
Ma doppio inferno a l’hor tu proverai
l’un sarà il vero inferno, ove sarai,
l’altro la vista mia,
che para che novo inferno ogn’hora ti sia.
Ma io sedendo a specchio del tuo viso
godrò in mezo a l’inferno il paradiso.
(«Amante idolatra»)

Alimenté tu saña con la vida
que en eterno dolor calificaste,
¡oh Lisi! Tanto amé como olvidaste:
yo tu idólatra fui, tú mi homicida.
¿Cómo guarecerá tan perdida
y el corazón que, ardiente, despreciaste?
Siendo su gloria tú, le condenaste,
y ni de ti blasfema se olvida.
Mas para ti fabricará un infierno,
y pagarán tus ansias mis enojos,
pues negaste piedad al llanto tierno.
Arderán tu victoria y tus despojos,
y así fuego el amor nos dará eterno:

369 La canción de Quevedo se compone de 15 estrofas, y la de Groto de 19 estrofas.

a ti en mi corazón, a mí en tus ojos.

En ambos casos el amante comienza presentándose a sí mismo como ídola de una “cosa mortal” (v. 3), si bien en Quevedo el yo se desdobra también en un corazón protagonista. El campo semántico pertenece a la esfera religiosa, con referencias al infierno, nombrado por el adriático cinco veces, mientras que el madrileño hace una única referencia en el v. 9. Sin embargo, como señalan Rey y Veloso (2013: 108), Quevedo anuncia el infierno de su corazón, mientras que Groto afirma que este estado de condena se encuentra tanto en su pecho como en sus ojos y que sus sufrimientos nunca acabarán, sino que se renovarán cada hora. Además, vuelve a subrayar esa lucha interior del amante, que, mirando a la cara de la amada, se siente tanto en el infierno como en el paraíso, aspecto que no encontramos en el poema español. Según Rey y Alonso (2013: 108), el Adriático “combina la amenaza del infierno real, castigo de la crueldad de la dama, y el de los ojos del amante; como contrapunto, el amante desengañado gozará del paraíso representado por la belleza femenina”. En ambos poemas ya estamos lejos de la visión salvífica de la mujer, porque pone en peligro el alma del amante, sobre todo en el caso italiano, donde el contenido infernal se reitera a lo largo de los versos³⁷⁰. Groto hace hincapié en la figura femenina y en su apariencia como causa de perdición, refiriéndose a “beltà caduca, e frale” (v. 4), mientras que Quevedo, por medio de los “enjos” (v. 10), insiste en las injurias padecidas sin describir la figura de la amada.

Fucilla (1960: 208) sugiere un parecido entre estos dos sonetos: “Descansa en sueño, ¡oh tierno y dulce pecho!”³⁷¹ (2013: 135, B477) y “Dolce, bramato, avventuroso pianto” (*Rime*, I, f. 28v):

Descansa en sueño, ¡oh tierno y dulce pecho!,
seguro (¡ay, cielo!) de mi enojo ardiente,
mostrándote dichoso y inocente,
pues duermes, y no velas, en tal lecho.
Bien has a tu cansancio satisfecho
si menor sol, es más hermoso Oriente
en tanto que mi espíritu doliente
de envidia de mirarte está deshecho.
Sueña que gozas del mayor consuelo
que la Fortuna pródiga derrama;
que el precio tocas que enriquece al suelo;

Dolce, bramato, avventuroso pianto,
che con ristor si pretioso cessi,
invidiato fanciullo, a cui concessi
sono i baci di quelli, ch'amo tanto.
So, che sovente a bello studio hai pianto,
perché da lei su le tue labbia impressi
i saporiti suoi baci più spessi
siano, e più dolci, e io mi strugga intanto.
Quanto, o fanciullo, invidia ogn'hor ti porto.
E quanto, anzi che'l riso altrui, desio
il pianto suo, che tal gioia mi tempore.

370 Quondam subraya que en Groto desaparece la mujer salvífica que guía al cielo, y de hecho el poeta poetiza un infierno amoroso y ya no un paraíso (2004: 48-49).

371 Remito al análisis de temas y estructura de Gallego Zarzosa (2012: 74-75), Arellano (2017: 22-23), Candelas (2007: 71-72) y Smith (1987: 73-74).

que habitas fénix más gloriosa llama;
que tú eres ángel, que tu cama es cielo,
y nada será sueño en esa cama.

Lasso, i' piango se'l vede ella, ne'l mio
pianto cura acquetar, che se'l conforto,
c'hai tu, havess'io, torrei di pianger sempre.
(«Fanciullo invidiato»)

El tema es el mismo, es decir, una niña en Quevedo y un niño en Groto, que duermen en las faldas de la mujer en cuestión. En ambos casos el sentimiento que surge en el corazón del poeta es la envidia, como vemos en el epígrafe y en los vv. 3 y 9 del italiano, y en el v. 8 del español. Aparte de este macrotema, en el resto del texto los sonetos se alejan bastante. Groto se centra en el llanto, repitiendo varios términos de este campo semántico (vv. 1, 5, 11, 12, 14) y subrayando el dolor por no poder recibir los besos de su amada. Quevedo prefiere explotar el tema del sueño, transformando a la niña dormida en un sujeto alejado de la realidad en la que está viviendo y utilizándola en términos poéticos como si fuera un objeto del entorno de Lisi. Este cambio introduce una ambigüedad en los tercetos, dado que el sujeto no queda completamente claro. Podría ser la niña o simplemente el poeta mismo, que sueña encontrarse en la misma situación de la pequeña protagonista. Según aceptemos un sujeto u otro, el sentido de las dos estrofas cambia completamente. En particular, el último verso adquiere un valor erótico, que en cambio no se encuentra en Groto, tan centrando en llorar y sufrir. Quevedo dio un paso adelante, imaginándose en el lugar de la niña: el poeta sale de sí mismo, se identifica con aquella pequeña persona y deja actuar a su imaginación.

Volviendo a los madrigales, los poemas “También tiene el Amor su astrología”³⁷² (2013: 147-149, B482) y “Astrologo nocturno, che le luci” (*Rime*, I, f. 54v) presentan algunos puntos de contacto:

También tiene el Amor su astrología,
que acredita en efectos verdadera,
juzgando por tu cielo, en cuya esfera
rigen familia ardiente noche y día.
En ella, la dorada monarquía
más eficaz influye y reverbera:
es tu desdén constelación severa,
y tu favor la que es benigna envía.
Siempre con duplicado Sirio cueces
las entrañas, haciendo hervir los mares
y nadar llamas húmidas los peces.
Dos soles, que confinan en lugares,
miro en el Can, y, con la luz que creces,

Astrologo nocturno, che le luci
pure in alto riduci;
e mentre le due stelle apparse miri
novellamente in ciel, tanto t'amiri.
Sappi (se di saper tuo cor desia
onde tal copia sia)
che sono gli occhi de la donna mia.
Sappi (se vuoi saper la lor virtute)
che influo han d'honestate, e di salute.
(«Occhi lucenti della sua Donna»)

372 Para profundizar en el análisis de temas y estructura, ver Smith (1987: 74-77), Arellano (2012: 56-57) y Candelas (2007: 71-72).

multiplica el Amor caniculares.

Lo primero que salta a la vista del lector es la presencia del tema de la astrología asociado a los ojos de la amada. Como fue sugerido por Rey y Alonso Veloso (2013: 148), hay una común identificación del rostro de la dama con el cielo, evidente en los vv. 2-3 de Quevedo y en los 3-4 de Groto (*Rime*, I, f. 54v)³⁷³. Hacia el final del madrigal, el poeta subraya la influencia astrológica, el “influsso” del v. 9, asociado a la virtud de la mujer. De la misma manera, el español reconoce este efecto, pero sin describir connotaciones morales, simplemente afirmando la luminosidad y la volubilidad de su carácter (v.7-8). Sin embargo, Quevedo añade elementos que lo alejan de su fuente: el perro (v. 13) y la canícula (v. 14), a pesar de que el retrato de un animal en los brazos de la dama no es ajeno a los poemas postpetrarquistas, Groto incluido.

“Un famoso escultor, Lisis esquiva”³⁷⁴ (2013: 191, B507)³⁷⁵ es imitación bastante fiel de “Un nobile scoltore ha di te fatto” (*Rime*, I, f. 29v):

Un nobile scoltore ha di te fatto
in viva pietra un natural ritratto.
Anzi ha posto in ritrarti
più senno, che Natura in generarti.
Ella ti diede il bianco,
tel diè lo scoltor anco.
Bellissima nel mondo ti fec'ella,
non men ti fece ei bella.
Ma perché ti stimò pietosa, e molle,
ella ti fè di carne, e di midolle.
Ma lo scoltor vie più saggio di lei,
ti fè di sasso apunto come sei.
(«Cignata di crudeltà alla sua D.»)

Un famoso escultor, Lisis esquiva,
en una piedra te ha imitado viva
y ha puesto más cuidado en retratarte
que la naturaleza en figurarte,
pues si te dio blancura y pecho helado,
él lo mismo te ha dado.
Bellísima en el mundo te hizo ella,
y él no te ha repetido menos bella.
Mas ella, que te quiso hacer piadosa,
de materia tan blanda y tan suave
te labró que no sabe
del jazmín distinguirte y de la rosa.
Y él, que vuelta te advierte en piedra ingrata,
de lo que tú te hiciste te retrata.

El tópico de la reproducción de la hermosura femenina a través de las artes plásticas es bastante frecuente en la poética italiana de Renacimiento y Barroco, pero en este caso hay un matiz peculiar, porque Groto y Quevedo exponen la capacidad del artista para desmentir la apariencia física con el fin de mostrar la realidad moral. En este caso, el escultor enseña que la suavidad y blandura de Lisi es falsa, y sólo él acierta cuando la presenta dura como la piedra ingrata que

373 Martinengo subraya que la comparación del cielo con el rostro de la amada es símbolo de su totalidad, que a su vez evoca el paraíso. Es un tópico de la tradición petrarquista, pero, a partir de la composición de Groto, empiezan las variaciones sobre el tema (1992b: 143).

374 Véanse también Fucilla, (1955), Moore (1978), Cuevas García (2002), Holloway (2017: 132-134), Suárez Miramón (2012: 120), Schwartz (1999: 320-321), Gilbert (2015), Alonso Veloso (2012a: 635-636), Sáez (2018) y Candelas (2007: 72).

375 Esta composición se conoce también por el epígrafe “Retrato de Lisi en mármol”.

realmente es. En el primer verso encontramos una diferencia en la calificación del escultor: según Groto éste es “nobile”, es decir “noble” tanto con sentido heráldico como moral, pero posiblemente Quevedo utilizó su sentido etimológico derivado del latín “noscere”, es decir “conocer”, y por traslación, el “famoso” utilizado por el español. En el verso siguiente, los dos autores conciben de manera diferente la escultura. Si para el italiano “viva” califica la piedra utilizada, es decir, “te ha retratado en peña viva”, para el madrileño ese adjetivo se refiere a la exacta imitación, tanto que parece adquirir vida y otorgando de alguna manera una función de demiurgo al escultor, capaz de crear estatuas tan fieles a la realidad que parecerían estar en vida, pero que al mismo tiempo subraya la dureza de la amada, que, aunque viva, por su ingratitud parece tener el corazón de piedra. Según el poeta español, la Naturaleza es vicaria de la providencia y trasunto suyo. Quevedo habla en el v. 5 de un “pecho helado”, aspecto que no encontramos en Groto, el cual hace referencia simplemente a su blancura (v. 5). Los vv. 7-11 son una imitación casi perfecta de los vv. 7-10, mientras que la parte final le sirve a don Francisco para establecer un más acusado contraste, “donde la piedad, la blandura y la suavidad femeninas, que la aproximaban a las flores más bellas, se transforman en dureza e ingratitud pétreas” (Rey y Alonso, 2013: 192). El italiano propone una contraposición entre la naturaleza y el artista, que se podría asociar otra vez a la función creadora y perfeccionadora del arte: la primera consideró, equivocándose, a la mujer “pietosa” (v. 9), pero el escultor supo ver más allá, considerándole por eso “più saggio di lei” (v. 11); en consecuencia, concluye tajantemente en el último verso que la hizo de piedra porque ella es así, como también el poeta la ve. En pocas palabras, no hay un plan previo de la Naturaleza y de la providencia. En el caso de Quevedo, en cambio, no hay esta contraposición naturaleza-artista, sino que la atención se centra en la figura de la amada, recalcando su dureza en los vv. 13-14, donde se afirma doblemente que se ha vuelto en “piedra ingrata”, porque es en lo que ella se había convertido, subrayando aquí en cambio la voluntad de la dama, dado que fue ella misma a cambiar su natural suavidad por la dureza descrita. Pero la composición de Quevedo presenta un segundo plano de reflexión moral, además de la sentimental. En el texto español, la situación deriva del conflicto metafísico que se desarrolla en la relación entre la Naturaleza y la Providencia, que ha forjado un proyecto físico-moral para Lisi al que debiera haberse adaptado. Ella es un modelo de transformación inesperada, demostrándose un prodigio de ingratitud por la decisión tomada. Esta interferencia de la libertad humana en los planes divinos puede evocar el dogma contrarreformista del libre albedrío.

II.2.1.4. Quevedo imitador de Groto en *Euterpe*

En la musa *Euterpe* están recogidos algunos sonetos pastoriles, uno de los cuales, “Las rosas que no cortas te dejan quejas” (B 504), donde intervienen animales y elementos del mundo vegetal, guarda relación con otro de Groto, “Mentre in begli horti i più bei fiori ho colto” (*Rime*, I, f. 39r):

Las rosas que no cortas te dan quejas,
Lisi, de las que escoges por mejores;
las que pisas se quedan inferiores,
por guardar la señal que del pie dejas.
Haces hermoso engaño a las abejas,
que cortejan solícitas tus flores;
llaman a su codicia tus colores:
su instinto burlas, y su error festejas.
Ya que de mí tu condición no quiera
compadecerse, del enjambre hermoso
tenga piedad tu eterna primavera.
Él será afortunado, yo dichoso,
si de tu pecho fabricase cera,
y la miel de tu rostro milagroso.

Mentre in begli horti i più bei fiori ho colto,
per tesser la corona, c'hor vi mando;
da l'api, che gli andavan depredando,
apena ho con le man difeso il volto
ne so perché'l lor'odio havesser volto
si contra me se non forse bramando,
anch'elle i fior, ch'eletti già spiegando
per che'l più eletto crin n'andasse avvolto.
Donatemi in vendetta, e'n premio hor voi
un di que' baci vostri, ove i liquori
suoi tutti par, che la dolce Hibla cele.
Onde l'api invidiando poi
al vostro capo i più legiadri fiori
e a le mie labra il più soave mele.
(«Bacio soave»)

El punto de partida en ambos poemas reside en la anécdota de la recogida de flores, que llevan a cabo una amante en Groto, Lisi en Quevedo. En el segundo caso el amante, constatando que Lisi priva a las abejas de sus flores, pide que se apiade, no de él, sino del “enjambre hermoso”, fabricando, cual colmenera divina, cera y miel con el poder de su rostro, divino y capaz de milagros. En cambio, Groto habla en general de flores reunidas en una corona, aludiendo esta vez a la dama como una reina y al robo que sufren las abejas. En el último verso los dos textos se vuelven a acercar, introduciendo el elemento de la miel. En el soneto italiano es símbolo de la dulzura del beso de la mujer³⁷⁶, en relación con el epígrafe del poema, dado que recurre el adjetivo “soave”, es decir, suave, en ambos casos. En el español es fabricado directamente por todo el rostro. De esta manera, Quevedo quiere sugerir la idea de un rostro milagroso que se ha transformado en un enjambre de abejas productoras de miel. Otra diferencia sustancial se puede encontrar en el sujeto que corta dichas flores: en Groto es el mismo amante quien se ocupa de esta tarea, mientras que en Quevedo aparece simplemente como un espectador, quizás espiando

376 Quondam subraya que el nuevo tema del beso ocupa buena parte de las *Rime* de Groto, con 12 composiciones sobre este gesto de la mujer (2004: 50-51). En particular, la boca aparece como una verja y los labios como rubíes y rosas.

a su propia amada mientras trabaja en el jardín. Además, la producción de cera y miel en el pecho y en el rostro milagroso (vv. 13-14) podrían ser posibles solamente por ser la mujer toda una flor, cosificándose así en las rosas que ella misma está cortando en aquel momento. De esta manera, la eterna primavera del v. 11 podría realizarse. Quizás la alusión a la divinidad sícula Híbla del mismo v. 11 de Groto quiere también sugerir el carácter sobrenatural de esta mujer. De nuevo, Quevedo explota una imagen común, la mujer rodeada por abejas, para introducir varias facetas que enriquecen el punto de partida.

II.2.1.5. Resultados

En el diálogo *Il concetto poetico* de Camillo Pellegrino (1598), el personaje de Giambattista Marino expone una defensa de la locución artificiosa y de la imitación que es como un preámbulo de su escritura posterior. Groto se encaminó por esa dirección postpetrarquista, y Quevedo reelaboró sus poemas intensificando las agudezas ingeniosas. En muchos casos, éste traduce literalmente versos de Groto, pero siempre añade aunque solo sea una palabra que le permite alejarse de una interpretación renacentista y petrarquista del amor y de la vida. El madrileño amplía la concepción amorosa y dolorosa del poeta, los personajes mitológicos, la función misma del poeta, adentrándose en el conceptismo barroco. Manipula a su placer los versos y el orden de las palabras del adriático para crear nuevas imágenes, más directas y evocativas. En muchos casos, la influencia parece referirse simplemente al tema y a los motivos tratados, mientras que el significado profundo de los términos utilizados y de las figuras representadas se alejan de manera exponencial de su fuente. Podríamos así afirmar que Groto fue un punto de partida importante para reelaborar tópicos y conceptos, sobre los cuales Quevedo añadió notas personales, a menudo superando al modelo. En suma, el escritor inspiró a Quevedo nuevos moldes y reflexiones, permitiéndole ahondar en el postpetrarquismo amoroso.

II.2.2 BERNARDO TASSO (1493-1569)³⁷⁷

Menos conocido y estudiado que su hijo Torquato, Bernardo Tasso pasa a tener fama por el poema en cien cantos escritos en octavas intitulado *Amadigi*, compuesto entre 1543 y 1557, y publicado en 1560, donde reelaboró la materia del *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez Montalvo (1508), junto a otros episodios, en un intento de elevar el poema caballeresco a la dignidad del poema heroico, según los preceptos aristotélicos y contrarreformistas³⁷⁸. Además, este texto fue dedicado a Felipe II, después de varios viajes a la corte española para tratar asuntos de su señor. Entre los estudiosos, se le reconoce como uno de los más fieles petrarquistas de su tiempo, con estrechas relaciones con Garcilaso y Fray Luis de León. Compuso también 55 *Odas* a imitación de Horacio, 33 *Psalmos*, además de églogas, sonetos, elegías y canciones que aparecieron en las *Rime* en 1560. Lo más destacado de su producción es su intento de sustituir la estructura estrófica de la oda por los esquemas utilizados de la canción. De hecho, a él se debe la recuperación de los géneros poéticos más extensos, como la epístola literaria, la elegía, la égloga y, por supuesto, la oda³⁷⁹. Esto se debió al más pleno desarrollo de los conceptos y de la complejidad estructural en estos tipos de metros, que hubieran sido en cambio más difíciles de insertar en poemas más cortos. Además, fue el inventor de un nuevo tipo de composición, la lira³⁸⁰, con la que adaptó métricamente el ritmo de la oda horaciana en la segunda parte de los *Amori*.

Bernardo Tasso se formó en la Universidad de Padua, donde encontró personajes de relieve del panorama cultural del momento, como Pietro Bembo y Sperone Speroni. No sorprende que en aquel periodo interviniese en el debate en torno a la lengua vulgar, justo antes de publicar sus *Prose*. Otra importante composición fueron las *Lettere* (1549), género muy difundido hasta mediados del Quinientos en el contexto cortesano, donde el autor se ponía a la vez como modelo lingüístico de imitación y modelo epistolar. Finalizado su momento de formación en 1520, en el mismo año empezó su carrera cortesana, que se podría dividir en tres etapas: la primera, bajo

377 Una primera versión de este apartado y del siguiente, dedicados a los Tasso, se puede encontrar en Ceribelli (2016).

378 Sobre el asunto, véanse Bognolo (2013), Vaganay (1915), Mastrototaro (2006) y Foti (1989).

379 Pueden consultarse Pintor (1898), Cerboni (2002), Cremante (1996), Barucci (2003), Senesi (1903) y Williamson (1950).

380 Según el manual *Métrica española* de Antonio Quilis, la lira es una “combinación de dos endecasílabos (el segundo y quinto verso) y tres heptasílabos, cuya rima es aBabB. Parece que este tipo de estrofa fue ideada en Italia por Bernardo Tasso, e introducida en España por Garcilaso de la Vega, en su poema *A la flor de Gnido* cuya primera estrofa contiene la palabra *lira* que le dio su nombre” (1975: 100-101).

la protección del conde Guido Rangoni³⁸¹; la segunda, en la corte de Renata de Francia³⁸²; y la tercera, cubriendo la plaza de secretario del príncipe de Salerno, Ferrante Sanseverino³⁸³, etapa muy significativa tanto desde el punto de vista personal como creativo. De hecho, fue durante este periodo cuando estableció relaciones con poetas españoles, entre los cuales destacan Garcilaso, desterrado al lado del virrey don Pedro de Toledo, y Gonzalo Pérez, secretario de Felipe II. En 1551, Sanseverino y Tasso tuvieron que exiliarse a causa de la acusación de traición del príncipe, al haber entrado a formar parte del bando francés.

Gracias a sus contactos con la corte española, sus composiciones gozaron de mucho éxito dentro del círculo de poetas que la poblaban, sobre todo en época renacentista³⁸⁴. Su influencia en España fue disminuyendo a consecuencia de la evolución del petrarquismo; a partir de aquel momento, empezó a afirmarse la poética de su hijo³⁸⁵. Sin embargo, a partir de la publicación del *Libro primo degli amori* en 1531, se notó una consciente rebelión contra el amor cortés y las formas líricas de Petrarca, con una mayor atención al cambio del contenido con respecto a la tradición anterior más que al uso de determinados versos de la métrica italiana. En la dedicatoria delineó una distinción entre el aretino y el nuevo estilo de imitación de los mejores autores clásicos. En el prefacio, en cambio, expone las ideas más relevantes de su poética, como la celebración de una nueva libertad con respecto a las viejas restricciones petrarquistas, las digresiones y la estructura del material según el contenido y, finalmente, los mitos que reemplazan el lamento lírico estático típico del poeta medieval. De esta manera, según Bernardo

381 Guido II Rangoni (1485-1538) fue un jefe militar italiano del Renacimiento tardío. El maestro boloñés Achille Marozzo le dedicó un tratado de esgrima, muy conocido en aquel periodo. Luchó bajo los Bentivoglio y los Estensi, la Serenísima y el Papa León X.

382 Renata de Valois-Oléans (1510-1575) fue princesa de Francia y duquesa consorte por su matrimonio con Ercole II d'Este, duque de Ferrara. Aquí formó un círculo de intelectuales protestantes italianos, acogiendo también a Calvino. Por esta razón, fue encerrada por el marido, que la obligó a rechazar su fe protestante.

383 Ferrante Sanseverino (1507-1568), también conocido como Ferdinando Sanseverino, fue nieto de Fernando el Católico y último príncipe de Salerno. Fue general del emperador Carlos V y participó en la conquista de Túnez de 1535. En 1553 empezó a tener problemas con el gobierno español del Reino de Nápoles, al haber renunciado a la introducción de la Santa Inquisición. Por esta razón se exilió a Francia bajo la protección de Enrique II, y sus tierras fueron confiscadas por España. Desde el punto de vista cultural, fue un importante promotor del teatro y de la Escuela Médica Salernitana, además de acoger a numerosos intelectuales, como Agostino Nifo y Scipione Capece. Gracias a él, Salerno volvió a ser un lugar de importancia cultural.

384 Remito a Pérez-Abadín Barro (1993, 1994, 1996), que ha estudiado con profundidad la influencia de Bernardo Tasso en la poesía de los mayores poetas españoles del Renacimiento; véanse también Rivers (1989), Crawford (1929), Sánchez Robayna (2018), García (1997), Merino Jérez (2005), Caravaggi (1996) y Cerrón Puga (2012). De la misma manera, no faltan trabajos de investigación que demuestran la presencia del poeta bergamasco en otras literaturas, como por ejemplo la inglesa y la portuguesa. Para profundizar en el asunto, véanse Costa Miranda (1978), Mustard (1914), Schaar (1962) y Tatlock (1935).

385 Según Pintor (1898: IV-V), "Bernardo Tasso fu confuso nella volgar turba dei petrarchisti e n'ha comune la sorte: l'oblio, succeduto alle critiche dei più scapigliati tra' contemporanei".

Tasso, los poetas podían tener la posibilidad de componer versos según sus gustos o según lo que requería el contenido. Siguiendo el planteamiento de Antonio Brocardo, “la corriente poética clasicista va más allá de la imitación de los modelos vulgares, conectando directamente con el ejemplo de los autores antiguos” (De la Torre Ávalos, 2019: 456). En la segunda impresión de los *Amori*, Petrarca aparece como una prisión del lenguaje y del pensamiento que limitó la poesía a un vocabulario y a una tema establecidos. Imitar pasaba así a ser un acto de actualización de las fuentes clásicas para hacerlas relevantes y personales, evocando de este modo el pasado, pero dentro de un marco contemporáneo. No es extraño que, según Manero Sorolla (1987: 26-27), después de Tasso hubiesen visto la luz dos cambios significativos en la poesía: de un lado, la aparición del epigrama en el conceptismo; y del otro, el uso del tema bucólico y académico como conflicto entre razón y sentimientos, bien ejemplificado en la *Arcadia* de Sannazzaro. Este último aspecto estará a su vez muy presente en el marinismo y chiabrerismo³⁸⁶.

En su poesía amorosa, Quevedo inserta dos motivos que se localizan en la producción de Bernardo Tasso. Uno es la fábula de Hero y Leandro³⁸⁷, que se insertó en el tercer libro (1560: 355-378) de los *Amores*³⁸⁸. El mismo poeta bergamasco había efectuado algunas variaciones dentro de la narración de la fábula, como por ejemplo el cambio de la primera persona singular a la tercera persona singular, típica del narrador-observador que, a su vez, se traducían en un distanciamiento con respecto al lector. Quevedo utiliza este mito en cuatro composiciones. La primera que vamos a analizar es el soneto 311, “Flota de cuantos rayos y centellas” (2011: 81-83)³⁸⁹, donde el poeta describe a Leandro fluctuante en el mar. Lo primero que se aprecia es una abundancia de verbos que subrayan una acción casi vertiginosa, donde la desdicha se

386 Deriva del nombre del poeta y dramaturgo italiano Gabriello Chiabrera (1552-1638), quien imita los metros de la tradición clásica, sobre todo la griega. Para renovar el clasicismo del Renacimiento, el poeta no decide disolverlo como pasó en el marinismo, sino que se inspira en otro clasicismo, más antiguo, que permite renovar la tradición moderna a través de la antigua, para no salir nunca de la senda de la tradición.

387 Leandro era un joven de Abidos, amante de una sacerdotisa de Afrodita llamada Hero, que residía en Sestos, ciudad situada en la orilla opuesta del Helesponto, frente a Abidos. Cada noche, el joven atravesaba el estrecho a nado, guiado por una lámpara que Hero encendía en lo alto de la torre de su casa. Pero una noche de tempestad, la lámpara se apagó, y Leandro, en la oscuridad, no pudo alcanzar la costa. Al día siguiente, el mar arrojó su cadáver al pie de la torre de Hero, la cual se precipitó al vacío, pues no quiso sobrevivir a su amante (Grimal 2001: 310-11).

388 Sobre la difusión y el éxito de este episodio mitológico en la poesía española, véanse Fontana Elboj (1989), Ricco (2009), Sebastián Perdices (2015), Moya del Baño (1966), Alatorre (1956), Tortosa Linde (1966), Franco Durán (1994) y Morros Mestres (2014).

389 Para profundizar, pueden consultarse Torres Barrado (2012: 142-143), Bentley (2000), Arellano (2017: 24-26), Carreño (2002: 66), Olivares (1983: 57-59) y Kluge (2015: 331-334).

desencadena por la desproporción de dos elementos: pobre llama y gran incendio (v. 6), junto a la contraposición e impotencia del protagonista, que no puede ni nadar ni volver atrás ni llorar (vv. 12-14), representación del estado desesperado y de abandono en que se encuentra. Notamos también el uso de perífrasis para referirse al mar, probablemente por una escasez de palabras para designar este elemento, con construcciones novedosas como “la cuna de Venus” (v. 7) y “campos líquidos” (v. 11). Como fue apuntado por Smith (1987: 161), en los poemas donde aparece Hero, “Quevedo divides the fable into two parts and predicates the subject into various adjuncts, each decorously related to the experience of love”. Además, según Olivares (1983: 59), en el soneto español se pinta el dilema del amor cortés. En particular, la presentación de Leandro es “metaphor as intellectual richness and provides dignified ornamentation, adding variety or copy”. Además, “he seeks sexual consummation but the rules of convention forbid the final satisfaction”.

Quevedo trató el mito de Hero y Leandro también en poemas de otro tipo y de tono jocoso. El más famoso y estudiado es “Señor don Leandro” (B771)³⁹⁰, conocido por el epígrafe “Hero y Leandro en paños menores”, de donde se puede deducir su carácter satírico. Aquí Hero aparece “como una alegre moza de venta, de apariencia impulsiva”, mientras que Leandro es un “imprudente que se arroja a la mortal travesía por ver su amada, que no se merece nada” (Valer, 2014: 41-42). Además, el mito se encuentra rebajado y cosificado en dos ocasiones: la primera es el apóstrofe inicial de “señor don”, el segundo es la cosificación a través de la imagen del huevo. De la misma manera, la figura femenina se encuentra rebajada tanto por el oficio de prostituta de Hero como por el amor, que pasa a ser una simple transacción económica. Gracias a la sátira quevediana, ya no queda nada del mito, solamente los nombres de los dos protagonistas, que tampoco se pueden considerar enamorados.

Otra versión de la fábula es el romance en tono burlesco “Esforzóse pobre luz” (B210), que lleva el epígrafe “Hero y Leandro”. Escrito probablemente en la juventud de Quevedo, aquí también encontramos una “hipérbole del deseo sexual, ciego, pasional. El incontrolable deseo se trasciende al espacio que participa de tal desmesura” (Carreño, 2002: 64). La muerte de Leandro se describe en cuatro actos, como un proceso prolongado plagado de contrastes. Según

390 Véanse Morales Raya (1994), Fasquel (2010), Torres Barrado (2012: 149-150) y Nebot Nebot (2014: 665-666).

Morales Raya (1994: 111), se lleva a cabo un “ennoblecimiento de lo paródico e incluso una redención de los amantes tan maltratados en el anterior romancillo”.

El segundo motivo relacionado con Bernardo Tasso se aprecia en el poema “Frena el corriente, ¡oh Tajo retorcido!” (2011: 113-115, B319), donde “el amante conmina al Tajo a detener su curso, en tanto no consiga apartar de sí la pena amorosa” (vv. 1- 4)³⁹¹ (Rey y Alonso, 2011: 113). Del mismo modo, Tasso manda al río que se pare en “O puro, o dulce, o fiumicel d’argento” (*Rime*, pp. XX), donde leemos:

ferma il tuo corso, e tutto in te raccolto
condensa i liquor tuoi caldi et ardenti,
per non portar tanta ricchezza al mare. (vv. 12-14)

Como fue señalado por Poggi (2004: 364), el autor italiano habría propiciado una modificación de relieve:

un cambio fundamental en la transmisión del motivo del río ya no, como en Petrarca, destinatario de la queja con que el enamorado pretende anular la lejanía que lo separa de su amada, sino de una pasión voyerística que, típica de la fase manierista del petrarquismo, llega a fijar en sus cristales los encantos físicos de la mujer.

Sin embargo, notamos también ciertas diferencias. El italiano manda al río que se pare, porque sus aguas puedan asumir mejor la función de espejo; esta doble función no aparece en Quevedo, ya que recupera el tópico del río como hipérbole de las lágrimas lloradas por el amante dolorido, tanto que, según el poeta, “no es lógico que esté alegre un río cuyo caudal ha sido formado por las lágrimas del amante (vv. 12-14)” (Rey y Alonso, 2011: 113). El mismo tema aparece en *Euterpe*, en “Detén tu curso, Henares, tan crecido” (B362)³⁹², donde repite el v. 12³⁹³ de otro soneto del padre de Torquato Tasso, “O puro, o dulce, o fiumicel d’argento” (*Rime*, p. XX), pero con matices. De hecho, si el italiano desarrolla el motivo del río/ espejo, el español lo desvía hacia una recuperación de los más trillados *topoi* petrarquistas, como su formación a través del llanto del triste amante y su soledad comparada con la del hombre.

391 “Frena el corriente, ¡oh Tajo retorcido!/, tú, que llegas al mar rico y dorado,/ en tanto que al rigor de mi cuidado/ busco (¡ay, si le hallase!) algún olvido”.

392 Para profundizar ver Smith (1987: 120-121).

393 “Ferma il tuo corso; e tutto in te raccolto”.

II.2.3 TORQUATO TASSO (1544-1595)

Contrariamente a lo que pasó con su padre, la fama de Torquato Tasso ha permanecido a lo largo de los siglos y se ha derramado en varios países, incluida España. Ya Farinelli (1929: 235-286) había delineado la importancia de este autor en las letras hispánicas, a partir de la recreación de los argumentos de la *Gerusalemme liberata* en *Las Navas de Tolosa* de Cristóbal de Mesa, sin olvidar influencias presentes en Cervantes³⁹⁴, Calderón de la Barca y Sarmiento de Mendoza. Francisco de Quevedo habla directamente de él en *Providencia de Dios*, refiriéndose a la obra *Il messaggero*³⁹⁵ y considerándole “doctísimo poeta y filósofo” (p. 500). Aquí el español expone su desaprobación por las palabras del italiano, que contrapone la doctrina cristiana a la filosofía platónica³⁹⁶. En cambio, para Quevedo sería mejor juntar las dos filosofías, siguiendo el consejo de Aristóteles, que prefería simplemente buscar la verdad³⁹⁷. Este pasaje es un simple ejemplo de la repercusión de las obras de Torquato Tasso en España, que no se reducía solamente a su obra maestra, la *Gerusalemme liberata*. De la misma manera, Arce subraya que fueron numerosos los elogios prodigados a lo largo del siglo XV, por parte de Cristóbal de Mesa³⁹⁸, Diego Saavedra Fajardo³⁹⁹, Lope de Vega⁴⁰⁰, Gracián⁴⁰¹ y Francisco de Trillo y Figueroa. No es de extrañar que, como sugirió el mismo estudioso, “un grupo de

394 Sobre la influencia de Torquato Tasso en el autor del *Quijote* ver Bandera (1994: 199-204), Bognolo (2017), Eisenberg (1991) y Antonucci (2017).

395 Esta obra es uno de los diálogos más conocidos de Torquato Tasso y está dedicado a Vincenzo Gonzaga, duque de Mantua. Compuesto en 1580, fue publicado sin su permiso dos años después, pero el autor siguió corrigiéndolo hasta 1587. En la obra, se imagina la visita de un espíritu con quien discute sobre la esencia de los demonios y de los seres espirituales. Además, afronta varios temas, como la función de los secretarios y embajadores.

396 “Habiéndose cautelado en la dedicatoria con estas palabras: «Permítaseme discurrir como filósofo, creyendo como cristiano»” (p. 500).

397 “Pudiera discurrir mejor como cristiano filósofo, y ennobleciera más su tratado la verdad que Platón si tomara el consejo de Aristóteles tan repetido: «Amigo Platón, empero la verdad más amiga»” (p. 501).

398 Este autor mantuvo una relación cordial y amistosa con Torquato Tasso, y el conocimiento de su poética le permitió cambiar radicalmente su manera de escribir, como afirma el mismo Mesa en las *Rimas* de 1611, f.155r. Además, su poema épico *Las Navas de Tolosa* (1594) tienen muchas deudas con la *Gerusalemme liberata* de su inspirador. Remito a Beall (1945), Caravaggi (1970 y 1974: 225-325), Bertini (1957), Bianchi (2001) y Carmona Centeno (2013).

399 García López apunta que Torquato Tasso es el autor más citado en las *Empresas políticas* (2010: 347); profundiza en su rol en un estudio de 2011. Además, en la *República literaria* se lee: “Más religioso en los preceptos del arte se mostró Torquato Tasso en su poema Ara de las musas, a quien no se puede llegar sin mucho respeto y reverencia” (90).

400 Véanse Lucie-Lary (1898), Lapesa (1946), Güntert (1981), Barnett (2005), Gariolo (2005), Marcello (2011) y Trambaioli (2017).

401 Para este autor, Torquato Tasso es “un otro Virgilio cristiano” (1773: 223).

literatos españoles acudían a él como máximo teorizador de la poesía heroica y creador del mejor ejemplo de poema épico cristiano” (1973: 20).

Lo primero que salta a la vista son las similitudes apreciables en el conjunto del *Parnaso español* de Quevedo, en la disposición de los títulos y en el comentario a los poemas⁴⁰². Probablemente, el cambio de estructura sintáctica a favor de una más compleja subordinación se deba a lectura de los *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* de Torquato Tasso, que dice que “la lunghezza de' membri e de' periodi, o de le clausole che vogliam dirle, fanno il parlar grande e magnifico non solo ne la prosa, ma nel verso ancora” (1964: 202). Otro aspecto importante, es la influencia de ideas filosóficas y sobre el sentimiento amoroso en general, pero sin olvidar la teoría de Bertini, según el cual “il Tasso conta per Quevedo soprattutto come autorità in fatto di lingua” (1957: 671), dejando de lado los poemas mayores del sorrentino para centrarse en las *Rime*⁴⁰³, que, según Getto, son “il punto di ricapitolazione della lirica precedente e il punto di partenza della lirica successiva” (1951: 257). Podríamos ver un acercamiento de Quevedo también a la concepción y a la descripción de la mujer según Tasso, dado que, según Bosomi, “la maggiore novità del Tasso (...) sta nell'elaborazione di un nuovo tipo di donna, meno astratto (...) perché legato alla realtà domestica e spesso minuta. La lirica secentesca allungherà la lista dei temi proposti dal Tasso” (1969: 82-83).

La publicación de *Aminta* en 1581 por parte de Torquato Tasso significa la quiebra del esquema amoroso petrarquista. En esta novela pastoril, por primera vez es la mujer quien manifiesta el sufrimiento amoroso y se transforma en una situación concreta. De aquí en adelante, la enamorada protagonista de otras novelas de este tipo o de dramas bucólicos se alejará del amado debido a la virtud de la castidad o para conquistar a otro hombre que la rechaza por otro amor inalcanzable (Hatzfeld, 1973: 79).

402 El tema de la organización de la poesía de Quevedo es muy debatido. Pueden consultarse, entre otros, García Aguilar (2013), Tobar Quintanar (2013), Alonso Veloso (2013) y Fernández Mosquera (1990 y 1999:15-54).

403 Como fue apuntado por Flavia Gherardi, “después de un larguísimo proceso de elaboración, recogida y revisión de los poemas, en 1591 Tasso consiguió dar a la imprenta de F. Osanna, en Mantua, la *Prima parte* de sus *Rime* (aunque un buen núcleo ya había aparecido en la antología publicada por los Accademici Eterei en 1567); la *Seconda* salió en Brescia, en 1593, en la imprenta de P. M. Marchetti, mientras que la tercera parte, las *Rime spirituali*, fue publicada póstuma en Bergamo, en 1597” (2013: 74).

II.2.3.1 La influencia en la poesía amorosa de *Erato*

Como ya fue subrayado por Consiglio y recordado por Rey y Alonso (2011: XVI), la sección primera de *Erato* muestra un influjo preponderante de tres poetas barrocos italianos: Luigi Groto, Giambattista Marino y Torquato Tasso. Siempre según los dos estudiosos, “en la mitad de los cincuenta sonetos se pueden encontrar varias imitaciones muy directas de poemas de Groto y Tasso, además de anécdotas, expresiones y situaciones susceptibles de remontarse a alguno de los tres autores mencionados” (2011: XVI).

El soneto “Fuego a quien tanto mar ha respetado” (2011: 7-11, B292)⁴⁰⁴ describe en el último terceto la pérdida del alma por parte del amante, reduciéndole a solo cuerpo errante:

Yo dejo la alma atrás; llevo adelante,
desierto y solo, el cuerpo peregrino,
y a mí no traigo cosa semejante.

La misma experiencia de alejamiento y consecuente vacío existencial se encuentra en los primeros tres versos de “L’alma con voi mandai” (*Rime*, III, p. 105), donde leemos:

L’alma con voi mandai
ne la vostra partita,
onde, se vivo pur, senz’alma ho vita (vv. 1-3).

Notamos que aquí el poeta tiene la esperanza de nuevos rayos por parte de la amada, es decir, de nuevas miradas llenas del fuego del amor, así que, mientras el corazón y el amor estén vivos, él, cerca de ella, nunca morirá. Quevedo, en cambio, es un cuerpo vacío, que ya no puede amar y se ha quedado sin confianza con respecto a la vida y a la relación con su amada.

La imagen del volcán Etna aparece en la poesía latina, en la italiana y en la española, como vemos en “Ostentas, de prodigios coronado” (2011: 13-15, B293)⁴⁰⁵, donde el poeta se centra en la unión en su cumbre de dos realidades antitéticas, el fuego y la nieve (v. 3), pero tal prodigio no es único, porque el amante presenta parecida combinación, por lo cual es semejante al volcán (vv. 9-14). Es posible apreciar semejanzas respecto a la descripción de “Donna, perch’io le

404 Véanse Navarro Durán (1997: 44), Schwartz (1997: 14), Carreira (1997: 86), Sánchez M. De Pinillos (2005: 192-194), Walters (2007: 17-19), Sarmati (2009: 201), y Pozuelo Yvancos (1997: 562-564).

405 Remito a Gargano (2002: 132-133), Jiménez Calvente y Gómez Moreno (2002: 141-142), Cappelli (2006: 66-67), Olivares (1983: 22-24).

chiome habbia ripiene” (*Rime*, II, p. 51), con la misma comparación del Etna con un amante viejo, frío exteriormente pero capaz de albergar fuego amoroso en su corazón (vv. 5-8):

Si yo no fuera a tanto mal nacido,
no tuvieras, ¡oh Etna!, semejante,
fueras hermoso monstruo sin segundo.

Così monte sul dorso alto sostiene
le brine e ‘l gelo, e dentro ha fiamma eterna;
e fuor gelida pietra in parte interna
nasconde il foco, e nelle occulte vene.

Mas como en alta nieve ardo encendido,
soy Encelado vivo, y Etna amante,
y ardiente imitación de ti en el mundo.

Al mismo tiempo, como fue recordado por Rey y Alonso (2011: 15), en el caso de Tasso, contrariamente a lo que pasa en Quevedo,

el fuego y el hielo pueden ser también indicio de pasión ajena al amor virtuoso del matrimonio [...]: «Ne l’aureo nembo in più soavi tempre / Non stringe, e non infiamma, / E non hà foco Amore, e non hà ghiaccio» (*Rime*, II, 1593, p. 138, vv. 1-3), explicados así: «cioè l’amor virtuoso del matrimonio non hà le passioni ch’ecedano il mezzo de la virtù» (p. 139).

En el soneto “No es artífice, no, la simetría” (2011: 121-124, B321)⁴⁰⁶, se reflexiona sobre el origen de la belleza, tema de discusión en la historia de la filosofía ya a partir de Platón, pero que en la época renacentista y barroca cobró auge en el ámbito literario:

No es artífice, no, la simetría
de la hermosura que en Floralba veo;
ni será de los números trofeo
fábrica que desdeña al sol y al día.

Questa rara bellezza opra è de l’alma
che vi fa così bella e ‘n voi traluce
qual da puro cristallo accesa luce?
È sua nobil vittoria e quasi palma?

No resulta de música armonía
(perdonen sus milagros en Orfeo)
que bien la reconoce mi deseo
oculta majestad que el cielo envía.

O gloria od arte e magistero è d’alma
natura? o don celeste? o raggio e duce
ch’al vero sole, onde partí, conduce,
ed aggravar no ‘l può terrena salma?

Puédese padecer, mas no saberse;
puédese cudiciar, no averiguarse,
alma que en movimientos puede verse.

Le sembianze e i pensier, gli alti costumi
tutti paion celesti, e s’io n’avvampo
non par ch’indí mi strugga e mi distempre.

No puede en la quietud difunta hallarse
hermosura, que es fuego en el moverse,
y no puede viviendo sosejarse.

Lontano io gelo, ed ombre oscure e fumi
par ch’io rimiri: in così dolci tempre
de’ begli occhi me illustra il chiaro lampo!

406 Sobre este asunto, pueden consultarse Schwartz (1992b), Suárez Miramón (2012: 121) y Olivares (1983: 109-112).

En el soneto español, la belleza deriva de la majestad escondida y está enviada desde el Cielo y reconocida por parte del deseo del poeta. Además, la belleza es el alma que se puede ver solamente en movimiento. Como Quevedo, también Tasso hijo reflexionó sobre sus causas en varios sonetos. En “Questa rara bellezza opra è de l’alma” (*Rime*, I, pp. 59-60) leemos en la nota filológica una referencia a las ideas de Plotino, “il quale estimò, che la bellezza non fosse altro, che vittoria de la forma, sopra la materia: perchè vincendo à l’incontro la materia, nascerebbono i mostri” (p. 60). La misma idea la podemos encontrar en el v. 4 del poema español⁴⁰⁷, donde aparece el término “fábrica”, es decir, “forma”, referido a la propia mujer, tal vez en relación con la oposición entre forma y materia, según las teorías de Plotino, que juzgaba la belleza triunfo de la primera sobre la segunda (2011: 122). Al mismo tiempo, se consideraba la hermosura como don de la naturaleza o de los dioses con referencias a la superioridad de la belleza no solo corporal, como en “Non più crespo oro, o ombra tersa, e pura” (*Rime*, I, pp. 160-161), donde el autor señala en el comentario al v. 4⁴⁰⁸:

La beltà è raggio de la Divinità, come dicono i Platonici, imperoche la bellezza de gli animi traluce ne’ corpi, e ne gli occhi particolarmente, ma il Poeta in questo luogo chiama la bellezza corporea, ombra de la bellezza, la qual ombra dura per picciol tempo.

La idea del alma que infunde movimiento al cuerpo, presente en el v. 11, “alma que en movimiento puede verse”, es reflejo del epígrafe del soneto “Anima errante, a quel sereno intorno” (*Rime*, I, p. 105)⁴⁰⁹, donde el amante habla con su alma pidiéndole que regrese, porque sin ella su cuerpo es frío e inmóvil. Finalmente, Quevedo inserta un elemento nuevo, es decir, el fuego (v. 11), que pasa a indicar la intensidad, la vida y el amor, así como la pasión, la amada y la belleza, añadiendo vitalidad al motivo.

Según fue sugerido por Fucilla (1960: 195), el soneto “Alma es del mundo Amor; Amor es mente” (2011: 159-162, B332)⁴¹⁰ es imitación de “Amore alma è del mondo, Amore è mente” (*Rime*, I, p. 335):

407 En el v. 4 leemos “Fábrica que desdeña al sol y al día”.

408 El v. 4 dice “Ch’ombra de la beltà che poco dura”.

409 El epígrafe del soneto 48 de Tasso es “Ragionamento coll’anima. Parla con l’anima come non fosse con esso lui ma col suo diletto, invitandola a tornare al suo corpo, il quale per sé è freddo ed immobile, acciò che insieme possano ritornare a la sua donna”.

410 Sobre este soneto véanse González Miranda (2011: 282-283), Young (1976: 129-131) y Rey (2013a: 320-321).

Alma es del mundo Amor; Amor es mente
que vuelve en alta espléndida jornada
del sol infatigable luz sagrada,
y en varios cercos todo el coro ardiente;

espíritu fecundo y vehemente
con varonil virtud, siempre inflamada,
que en universal máquina mezclada
paterna actividad obra clemente.

Este, pues, burlador de los reparos,
que, atrevidos, se oponen a sus jaras, artífice
inmortal de afectos raros,

igualmente nos honra, si reparas;
pues si hace trono de sus ojos claros,
Flora en mi pecho tiene templo y aras.

Amore alma è del mondo, Amore è mente
e ‘n ciel per corso obliquo il sole ei gira,
e d’altri erranti a la celeste lira
fa le danze lassù veloci o lente.
L’aria, l’acqua, la terra e ‘l foco ardente
regge, misto al gran corpo, e nutre e spira ;
e quinci l’uom desia, teme e s’adira,
e speranza e diletto e doglia sente.
Ma, ben che tutto crei, tutto governi
e per tutto risplenda e ‘l tutto allumi,
più spiega in noi di sua possanza Amore ;
e come sian de’ cerchi in ciel superni,
posta ha la reggia sua ne’ dolci lumi
de’ bei vostri occhi e ‘l tempio in questo core.

Según Rey y Alonso, en ambos poemas “se recrea el tópico de la cosmología neoplatónica según el cual el amor es alma del mundo, capaz de regir y ordenar el cosmos” (2011: 159). En los cuartetos de Quevedo se describe al amor como alma del universo, como “mente que dirige la luz sagrada del sol infatigable en día esplendoroso, y guía los planetas (*coro ardiente* en el v. 4) dentro de sus círculos”; “[es] espíritu fecundo y vehemente, con virtud varonil siempre inflamada, que, mezclada en el universo, desempeña, clemente, función de padre” (Rey y Alonso, 2011: 160), pero no aparecen los cuatro elementos, aunque se le retrate como fuerza cósmica. En Tasso no encontramos estas cualidades humanas referidas al Dios, sino que se describe simplemente qué hace a la tierra (vv. 5-6), junto a todas las emociones que despierta en el hombre (vv. 7-8), usando en ambos casos enumeraciones que infunden en el lector una acumulación de conceptos⁴¹¹. El primer cuarteto es bastante parecido, dado que ambos poetas describen la acción universal del sentimiento, retratándolo como el verdadero motor que hace mover el sol: de un lado, podríamos interpretarlo en su movimiento simplemente cósmico o como lo entendía Dante, es decir, “L’amor che move il sole e l’altre stelle” (*Paradiso* XXXIII, 145), aquí con clara referencia al Dios cristiano; del otro, podría representar el pasar de los días, como si fuese lo que nos hace levantar y actuar todos los días. Además, la presencia de la mente en el primer verso, refiriéndose así a una característica puramente humana, personifica el Amor y lo pone a un nivel que no es meramente sentimental, sino de entendimiento e

411 En el v. 5 leemos: “L’aria, l’acqua, la terra e ‘l foco ardente”, mientras que en el v. 8 se introduce la copulativa *e* para intensificar el efecto de acumulación: “e speranza, e diletto, e doglia ei sente”.

inteligencia, como podemos leer en el *Diccionario de Autoridades*⁴¹². En cambio, en las estrofas centrales, los dos poemas se alejan: de un lado, Quevedo describe la naturaleza del Amor, pasando del concepto neoplatónico hacia el dios mitológico; del otro, Tasso habla simplemente de los efectos en la tierra y en el hombre, sin referencias a la mitología. Sin embargo, el terceto final vuelve a acercarlos: ambos reconocen que el dios reside en los ojos de la amada, siempre según la teoría neoplatónica, y que su verdadera morada, el templo del v. 11, es el pecho del amante. Como señaló Arce (1973: 91-92), existe en ambos casos una estructura circular del poema, pero con resultados diferentes. En Tasso, *amore* y *core* riman y pertenecen al mismo campo semántico, subrayando de alguna manera un hilo conductor del poema, como si todo lo que estuviera dentro de estas dos palabras contuviera un resumen de conceptos neoplatónicos. En cambio, en Quevedo este escenario se amplía, y el círculo está delimitado por *alma* y *aras*, esta vez en rima asonante, centrándose en la esencia del Amor, que es el motor del mundo y finalmente en su referencia mitológica de las aras, es decir, del altar, en alusión a la divinidad. Otros puntos de contacto son la rima entre *mente/ ardiente* (vv. 1 y 4) y *mente/ ardente* (vv. 1 y 5), que asocian los elementos en los que influye el sujeto, y volvemos también a encontrar la idea del Amor “mezclado” con el mundo, definido como “en universal máquina mezclada” (v. 7) y “misto al gran corpo” (v. 6). Así que, aunque en conexión a través de unos elementos imprescindibles, Quevedo da un paso más en su poema, vinculando el amor a la misma acción de Dios, considerándole como un padre, o mejor, como el Padre. Interesante es notar que el nombre Amor aparece solamente en el primer verso, mientras que en Tasso, mediado el soneto, lo vuelve a introducir. Quevedo no necesita hacerlo, porque ya lo ha definido como espíritu (v. 5), burlador (v. 9) y artífice (v. 11), describiéndolo en toda su complejidad.

En “¿Aguardas por ventura” (2011: 205-211, B384)⁴¹³, el poeta cambia rumbo en la tradición amorosa, cuyo deseo predominante era la venganza de la amada desdeñosa envejecida, mientras que aquí leemos:

Pero cuando, obstinada,
llegues a los umbrales de la muerte,
si con la voz turbada
me llames; iré gozoso a verte
y Fabio gozará en tu paraíso,

412 El *Diccionario de Autoridades* ofrece las siguientes definiciones: “Lo mismo que entendimiento”, “Se toma por sentido, inteligencia, u objeto de alguna cosa”.

413 Véanse Schwartz (1999: 314-316), Smith (1987: 59-60) y Alonso Veloso (2012b: 33 y 36), que además comenta las distintas vías del tópico del *carpe diem*.

ya que no lo que quiere, lo que quiso. (vv. 49-54)

La misma actitud acogedora se encuentra en “Quando havran queste luci, e queste chiome” (*Rime*, I, p. 119) cuyo argumento es “Dice a la sua Donna, che quando ella sarà vecchia non rimarrà d’amarla”:

e rinovando gli amorosi accenti
alzerò questa voce al tuo bel nome. (vv. 7-8)

En estos versos se insinúa esta idea⁴¹⁴, aunque aquí la voz no es la de la mujer, turbada en el soneto de Quevedo, probablemente por la turbación del hipotético deseo amoroso de la amada vieja o también por el temblor debido a la vejez, sino que será Tasso quien le llamará, renovando las palabras llenas de amor y pronunciando su nombre. De esta manera, se pueden notar dos actitudes diferentes: de un lado, Tasso, no ve la apariencia desgarrada y actual, sino que se centra en el pasado amoroso, en el cual se apoya la actitud disponible y tierna del hombre; del otro, Quevedo imagina el futuro de su vejez, pues esta aún no está presente.

Sin embargo, en la tradición poética, sobre todo en la pospetrarquista, es usual la imagen de una mujer cruel, de la cual el amante quiere alejarse, pero que, al mismo tiempo, teme perder el amor y se encuentra así ante un dilema existencial: ¿recuperar su libertad o seguir sufriendo al lado de la amada? Esta situación fue poetizada por Quevedo en “Ya que no puedo l’alma, los dos ojos” (2011: 39-42, B300)⁴¹⁵, donde el protagonista pierde y recupera varias veces su libertad, pero al mismo tiempo se siente incapaz de querer escapar, porque prefiere estar con la amada. La misma paradoja de querer y no querer ser libre se encuentra tanto en “Per darci eterna gloria Amore scrisse” (*Rime*, II, pp. 124-125) y “Livia legando i fiori” (*Rime*, III, p. 126). En el primer caso, leemos la glosa “Dimostra come la servitù, e la violenza d’Amore sia quasi volontaria”⁴¹⁶, mientras que en el segundo poema explica así el deseo de seguir atado a la dama: “Non desidera d’essere dal nodo amoroso sciolto, anzi vorrebbe esser con la D. sua più strettamente legato”.

414 Por “*accenti*” tenemos que entender el sentido poético de “*parola*” (“palabra”), según el *Dizionario Treccani*.

415 Remito a Schwartz (1992a: 31-32) y Smith (1987: 160-161).

416 Está asociada a los vv. 9-14: “Ne schiva le catene, e i cari nodi, / Ne la saetta, ne l’ardente face, / Ond’io costringo ad ubedire à forza. / Così l’arme, e le leggi in dolci modi / Amor hà poste insieme, e giunge, e sforza / Qualunque è più guerriero, ò più fugace”.

El motivo de la mujer que se contempla en un espejo es muy habitual en la poesía italiana, como en “Stavasi il mio bel Sole al Sole assiso” (*Rime*, II, p. 173)⁴¹⁷, donde Tasso describe la amada como un sol. La mujer, mirándose, se reconoce tan hermosa que llega a pensar que ella misma es el astro:

Ed in quel specchio, e ‘n quello
si rivedea sí bello,
ch’al mio Sole pareo d’essere il Sole,
ed al Sole il mio Sol (vv. 5-8).

En el madrigal de Quevedo “Cuando al espejo miras” (2011: 251-252, B408), se introduce el elemento del cielo y no solamente del sol, asociado a la transparencia del espejo y sucesivamente a una luna de cristal, pero que también contiene el sol y las estrellas, que simbolizan el rostro y los ojos de la dama:

de espejo le haces cielo;
pues siendo, como cielo, transparente,
a su luna, creciente
ya de esplendor, añades rayos rojos:
sol con tu cara, estrellas con tus ojos (vv. 4-8).

Este *topos* fue atribuido a Tasso, donde el elogio se basa en el efecto surgido en el ánimo del lector. Como en otras ocasiones, el español amplía la visión y la mirada del lector, añadiendo al resplandor de la belleza de la amada, que ilumina con su rostro tanto que se le considera un sol, el concepto de transparencia, que podemos asociar de un lado a la blancura típica de las mujeres de la alta sociedad del tiempo, del otro a la inocencia y a la ausencia de ambigüedad.

La hermosura de la dama fue comparada con la del ave fénix en “Aminta, si a tu pecho y a tu cuello” (2011: 57-59, B305)⁴¹⁸ por su cualidad de únicas; tanto que el animal mitológico, mirándole, se olvida ser algo único. La misma imagen inspiró el soneto “Il bel crin d’or che con soavi nodi” (*Rime*, I, p. 135), donde podemos encontrar elementos en común. Lo primero que resalta es la descripción del cabello rubio, característica fundamental de la poesía petrarquista, para luego bajar a describir el cuello y el pecho, donde reside el ave en el poema español. En la versión de Tasso, este animal es “pellegrino”, peregrino, elemento que podemos también asociar al amante, como vimos anteriormente, en la situación de alejamiento de la amada y de

417 Para profundizar ver Alonso Veloso (2012a: 632 y 639-640).

418 Sobre este soneto, véase Gallego Zarzosa (2012: 72-73).

consecuente vacío existencial. Similarmente, el poeta envidia la muerte del animal que, tan osado, se acerca a la mujer, atraído por su belleza, como también el italiano describió en varios sonetos, pero insertando insectos que superan la fortuna del fénix por haber muerto después de haber entrado en contacto con ella, por haberle confundido por una rosa por su extrema belleza o por haberse nutrido de su sangre⁴¹⁹.

Por la misma razón, el pintor es incapaz de retratarla adecuadamente, como leemos en el soneto “Si quien ha de pintaros ha de veros” (2011: 65-67, B 307)⁴²⁰. El mismo motivo fue recreado por Tasso en varios poemas, como por ejemplo en “Non potea dotta man ritrar in carte” (*Rime*, I, p. 88), donde leemos en el epígrafe: “che non può valente Pittor i raggi de gli occhi della sua D. ne l’oro de capelli, nè il Tesoro delle sue labbra dipingere, nè le statue, o le carte possono rappresentar le sue luci”. En «Saggio Pittore, hai colorita in parte» (*Rime*, II, p. 19), aparece el siguiente comentario: «E’ dunque la sapienza ne l’arti, come ne la filosofia più lodevole, assomigliando una piccola parte d’una esquisita bellezza, che nel rassomigliare intieramente una cosa brutta» (p. 20). El poeta sucesivamente detalla los rasgos difíciles de imitar en “Dipinto havevi l’or de biondi crini” (*Rime*, II, p. 20),

donde pondera la dificultad de pintar los ojos de la dama, con la anotación que sigue: «dimostra, ch’il Pittore haueua in qualche parte fatte simili l’altre bellezze, mà venendo à gli occhi, era necessario ch’egli per dar loro il lume, volasse al cielo» (pp. 20-21) (Rey y Alonso, 2011: 66).

La imposibilidad del retrato figura a menudo asociada al espejo como único reflejo fiel, presente siempre en el mismo soneto del español, pero que en cambio encontramos en “Chiaro cristallo a la mia Donna offersi” (*Rime*, I, p. 15), donde “la imagen reflejada en el espejo concuerda exactamente con la que el amante forma en su mente” (Rey y Alonso, 2011: 65), introduciendo el concepto de imaginación amorosa:

Chiaro cristallo a la mia donna offersi
sí ch’ella vide la sua bella imago
qual di formarla il mio pensiero è vago
e qual procuro di ritrarla in versi.

Ella da tanti pregi e sí diversi
non volse il guardo di tal vista pago,
gli occhi mirando e ’l molle avorio e vago
e l’oro de’ bei crin lucidi e tersi.

419 Otras referencias en Rey y Alonso (2011: 59).

420 Más datos en Krabbenhoft (2010), Lombó (2007: 103-104) y Smith (1987: 69-70).

E pareo fra se dir:—Ben veggio aperta
l'alta mia gloria e di che dolci sguardi
euesta rara bellezza accenda il foco!—

Cosí, ben che 'l credesse in prima un gioco,
mirando l'armi ond'io fuggii sí tardi
de le piaghe del cor si fe' piú certa.

Ya no le preocupa al poeta la representación pictórica, sino que es la misma mente del amante la que, de alguna manera, idealiza, mejora, distorsiona y falsifica el rostro de la amada y por consiguiente su consideración de ella y su actitud.

II.2.3.2 La influencia en la poesía amorosa de *Canta sola a Lisi*

En el segundo poema de esta colección, “Crespas hebras sin ley desenlazadas” (2013: 25-27, B443)⁴²¹, nos enfrentamos a una descripción totalmente petrarquista de la amada, empezando por su cabello dorado, suelto y desordenado.

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

Rosas a abril y mayo anticipadas,
de la injuria de el tiempo defendidas;
auroras en la risa amanecidas,
con avaricia de el clavel guardadas.

Vivos planetas de animado cielo,
por quien a ser monarca Lisi aspira,
de libertades, que en sus luces ata.

Esfera es racional que ilustra el suelo,
en donde reina Amor, cuanto ella mira,
en donde vive Amor, cuanto ella mata.

La misma imagen aparece, entre otros, en “Vedrò da gli anni, in mia vendetta, ancora” (*Rime*, I, pp. 117-118), en el v. 4, que dice “Che la natura, e l'arte increspa e dora”. En el comentario leemos: “la Natura attribuisce l'indorare, cioè il far simile à l'oro. à l'arte l'increspare, che volgarmente si dice far i ricci, usanza comune de le Donne d'Italia” (p. 118). Más adelante, Quevedo se inspira en otra imagen de Tasso del soneto “Sovra d'un carro di rossore tinto”

421 Véanse Gherardi (2013), Suárez Miramón (2012: 216) y Candelas (2007: 70).

(*Rime*, I, p. 139), cuando pinta los ojos de la amada “en nieve estrellas negras encendidas” (v.3), descritas por el sorrentino como “due nere stelle, c’han virtù possente” (v. 8)⁴²².

Varios son los motivos que Quevedo tomó prestados de Tasso. Avanzando en el corpus de la segunda sección de la musa Erato, encontramos más descripciones de la mujer, como en “Si mis párpados, Lisi, labios fueran” (2013: 41-43, B448)⁴²³, donde los ojos de la amada son “cristales” (v. 6), como ya fueron representados en el soneto “Qual da cristallo lampeggiar si vede” (*Rime*, I, p. 253), donde se explica que “assomiglia il suo amore acceso ne gli occhi de la sua donna al fuoco che s’accende ne lo specchio” (p. 253). Se podría también afirmar que, en ambos casos, la mujer es la receptora pasiva de su investigación visual: para Quevedo se trata de la descripción de la existencia de lo que no tiene ser de manera tangible, mientras que Tasso intenta describir una imagen fehaciente de la mujer como si fuese un espejo y que, a su vez, el poeta se transforma en el mismo beneficiario de su belleza. Ambos buscan un equilibrio espiritual y sensual, pero el amor intelectual no es suficiente, en particular en el caso del español.

En “Por ser mayor el cerco de oro ardiente” (2013: 77-79, B458)⁴²⁴, en el v. 6⁴²⁵, se inserta el motivo del eclipse para lamentarse de los obstáculos que se interponen en la relación amorosa pero que no llegan al cielo, su lugar de residencia. En Tasso, los impedimentos son aun más rigurosos, hasta privarle de la amada, citando a tres interposiciones naturales, mientras en Quevedo el número tres es recurrente en referencia a las caras de la luna⁴²⁶, como se explicaba en el soneto “Non fra parole, e baci invido muro” (*Rime*, I, p. 61): “Di nube, che ricopra il Cielo, e le stelle; di terra, la quale è cagione de l’Eclipsi de la Luna; di Luna da cui procede l’Eclipsi del Sole” (p. 62), refiriéndose a los vv. 5-8:

O nube ch’a noi renda il ciel men puro
E la notturna e bianca luce ammanti,
o terra che le copra i bei sembianti,
o luna che ne faccia il sole oscuro.

422 Sobre la reconstrucción del trasfondo del hallazgo tassiano, remito a Gherardi (2013).

423 Trataron este asunto Alatorre (1999: 372-374), Lombó (2007: 109-110), Navarrete (1994: 215), Candelas (2007: 79-80), Smith (1987: 165-168) y Durán (1967: 307-308).

424 Remito a Rey (2013a: 321-322), Young (1976: 132-134), Candelas (2007: 72-73) y Olivares (1983: 40-42).

425 “Ya en la sombra el eclipse nos la entierra”.

426 Y menor que este el que a la Luna cierra/ las tres cara que muestra diferente” (vv. 3-4).

El amor cantado por el poeta es perpetuo, y en el epígrafe⁴²⁷ de “Si hija de mi amor mi muerte fuese” (2013: 83-85, B460)⁴²⁸ se describe la teoría platónica del amor deslizado desde la vista al interior del cuerpo, donde queda grabada la imagen de la persona amada para siempre. Del mismo modo, Tasso afirmó que “Non sarà mai ch’impresa in me non reste/ l’imagin bella” (*Rime*, I, p. 97, vv. 1-2) y comentó que “Conserverò memoria perpetua de la bellezza de la mia Donna. Perochè la memoria si conserva l’immagine de le cose sensibili à guisa di pittura, come dice Aristotele” (pp. 97-98):

Si hija de mi amor mi muerte fuese,
 ¡qué parto tan dichoso que sería
 el de mi amor contra la vida mía!
 ¡Qué gloria, que el morir de amar naciese!

Non sarà mai ch’impresa in me non reste
 l’imagin bella o d’altra il cor s’informe,
 né che, là dove ogni altro affetto dorme,
 novo spirto d’amor in lui si deste;

Llevara yo en el alma, adonde fuese
 el fuego en que me abraso; y guardaría
 su llama fiel con la ceniza fría,
 en el mismo sepulcro en que durmiese.

Né men sarà ch’io volga gli occhi a queste
 di terrene beltà caduche forme,
 per disviar i miei pensier da l’orme
 d’una bellezza angelica e celeste.

De esotra parte de la muerte dura,
 vivirán en mi sombra mis cuidados,
 y más allá del Lete mi memoria.

Dunque, perché destar fiamme novelle
 cerchi dal falso e torbido splendore
 che ’n mille aspetti qui vago riluce?

Triunfará del olvido tu hermosura,
 mi pura fe y ardiente de los hados,
 y el no ser por amar será mi gloria.

Deh, sappi omai, che spente ha sue facelle
 per ciascun’altra e’ strali ottusi Amore,
 e che sol nel mio sole è vera luce.

En los dos casos, el amor gana en eternidad a la belleza, y la muerte se convierte en hija del amor y punto de partida de la existencia eterna, con una externalización de la pasión corporal frente a la inminente extinción física; el español añade profundidad por su preocupación metafísica, que en cambio no se encuentra en Tasso (Olivares, 1983: 125). Ambos poetas utilizan rimas distantes, que otorgan un efecto de alejamiento y alargamiento, así como el tiempo verbal de los cuartetos es el futuro, que, en alternancia con el infinitivo, llega a ser metáfora de la brevedad de la vida. Además, se refieren a la amada como al contenido de su propia memoria, transformando el amor en un puente sobre la muerte, que se revela así inmortal, aunque humano (Martin, 1997: 28). No obstante, en la versión tassiana se puede apreciar una atención al aspecto visual, se podría casi decir luminoso, con el uso de rasgos semánticos

427 “Amor impreso en el alma, que dura después de las cenizas”.

428 Véanse Alatorre (1999: 382-382), Serés (2004), Olivares (1983: 122-126), Martin (1997) y Candelas (2007: 84).

relacionados a la luz⁴²⁹, sobre todo en los tercetos, donde Quevedo introduce un nuevo ambiente presidido por la fe, aspecto en cambio ausente en el soneto italiano. Otra diferencia sustancial es el tono de monólogo interior que adquiere la versión española, gracias a la repetición del adjetivo posesivo de primera persona singular, presente en los vv. 1, 2, 10, 11, 13 y 14. El único caso de este adjetivo en Tasso está en el último verso, donde la gloria quevediana se transforma en el sol, el único lugar donde se verá la verdadera luz de la belleza de la amada, que en Quevedo es la única característica ajena al poeta, utilizando por esta razón el único caso adjetivo posesivo pero de segunda persona singular (v. 12).

En la poesía amorosa de Quevedo aparece a menudo retratada la mujer como una sirena, ser mitológico conocido por su belleza engañosa y por el canto que atrae hacia los peligros. Esta comparación aparece en “Aquí, donde su curso retorciendo” (2013: 91-93, B463) y “En una vida de tan larga pena” (2013: 111-113, B469)⁴³⁰. En el primer caso, que probablemente poetiza su primer encuentro, el amante solitario se acerca al río Henares, y el sonido del agua le recuerda el canto engañoso de la sirena que, dulcemente, causó las lágrimas que ahora van a parar a su cauce de sonido risueño:

Aquí, donde su curso retorciendo
de parlero cristal, Henares santo,
en la esmeralda de su verde manto
ya engastándose va y ya escondiendo,
sentí, molesta soledad viviendo,
de engañosa sirena docto canto,
que blanda y lisonjera pudo tanto
que lo que lloro yo lo está riendo. (vv. 1-8)

En cambio, Tasso contrapone este canto al de su amada, en “Aprite gli occhi, o gente egra mortale” (*Rime*, I, p. 330):

Udite il canto suo, ch'altro pur suona,
che voce di Sirena, e'l mortal sonno,
sgombra del'alme pigre, e i pensier bassi (vv. 9-11)

explicándolo así: “molto diverso da quello de le Sirene, perchè quello addormentava: questo desta gli ingegni dal pigro sonno” (p. 332).

429 Véanse los siguientes versos: v. 9, “fiamme novelle”; v. 10, “falso e torbido splendore”; v. 11, “vago riluce”; v.12, “facelle”; v. 14, “nel mio sole è vera luce”.

430 Remito a Alonso Veloso (2012b: 35-37).

En el segundo soneto, el español se pregunta si la dama, cual sirena, seguirá haciendo peligrar su vida con su dulzura, haciéndole escarmentar sin acceder nunca a su pretensión:

Esa serena frente, esa sirena,
para mayor peligro más süave,
¿siempre escarmientos cantará a mi nave?
¿Nunca propicia aplaudirá a su entena? (vv. 5-8)

En cambio, Tasso relaciona a las sirenas con el placer y las adversidades amorosas en “Ben veggio avvinta al lido ornata nave”, como leemos en el comentario a los siguientes versos:

Pur se convien, che questo Egeo crudele,
Per Donna, solchi, almen fra le Sirene,
Trove la morte, e non fra scogli, e sirti (*Rime*, I, pp. 111-112, vv. 12-14).

S'è convenevole ch'egli ami, ò necessario, desidera più tosto di morir fra le Sirene, che significano i piaceri: che fra gli scogli, e le sirti, per le quali s'intendono gli odij, e gli sdegni senza lusinghe, e le nimicitie, e l'altre aversità, & impedimenti che si trovano ne l'amare (p. 112).

Más adelante, en el mismo poema, se encuentra la imagen del amante como navegante y su trayectoria amorosa como travesía marítima, usual en la poesía petrarquista. En el mismo soneto antes citado de Tasso, se construye una alegoría con la nave, el anochecer, el mar y los vientos Austro y Bóreas:

Ben veggio avvinta al lido ornata nave
E 'l nocchier che m'alletta e 'l mar che giace
Senz'onda, e 'l freddo Borea e Austro tace,
e sol dolce l'increspa aura soave (vv. 1-4).

Así como en “Passa la nave mia, che porta il core (*Rime*, I, p. 144-145).

Más parecidos se pueden encontrar en “Estas son y serán ya las postreras” (2013: 125-127, B473)⁴³¹, donde el amante se muestra dichoso por haber encontrado la muerte, que, piadosa, le libra de sus penas y pensamientos, y solo el alma mantendrá su pasión en el firmamento:

hallé muerte piadosa que derriba
tanto vano edificio de quimeras!
Espíritu desnudo, puro amante,
sobre el sol arderé, y el cuerpo frío
se acordará de amor en polvo y tierra. (vv. 7-11)

431 Véanse Candelas (2007: 82) y Olivares (1983: 105-108).

Expresiones similares referidas a esa sombra están en Tasso en el soneto “Vissi; e la prima etate Amore, e speme” (*Rime*, I, p. 115):

Deh vien, morte soave a miei lamenti,
Vieni, ò pietosa, e con pietosa mano
Copri questi occhi, e queste membra argenti (vv. 12-14).

Aunque aquí el poeta implora que llegue su hora, mientras en Quevedo su deseo ya se ha cumplido. En lo que concierne a los vv. 10-11, referidos a la fluctuación entre la elevación del alma pura y su atadura a la belleza física de la dama, se relata en “L’alma vaga di luce, e di bellezza” (*Rime*, I, p. 103), que presenta el epígrafe “Dice, che l’anima sua, vaga di luce, vola al Cielo; ma poi allettata de l’esca de’ piaceri, si torna à pascere nel volto de la sua Donna”, mientras los primeros dos versos están comentados así:

La natural forza de l’ali, come dice Platone nel Fedro, è d’innalzar le cose gravi in alto: dove habitano gli Iddij, e dove si veggiono maravigliosi spettacoli de la divinità, è de l’ordine co’l quale essi governano, però chiama ardite l’ale, cioè ardita l’anima, la qual osi di spiegarle, per vedere, & intendere i misteri divini, e celesti (p. 104).

Además, en el v. 10, el español subraya que una de las vías de acercamiento a Dios es el amor; una vez muerto, el amante asciende al cielo y sigue ardiendo, como se anota en “Anima errante, a quel sereno intorno” (pp. 105-106), donde leemos “Accendit Deus lumen in anima”, de ahí “l’anima stessa é lume”.

Como fue subrayado por Rey y Alonso (2013: 180), la idea neoplatónica de la ascensión desde la contemplación de la belleza física a la espiritual y a la divina se refleja en la tradición petrarquista. Poetizado por Quevedo en los vv. 9-10⁴³² de “Puedo estar apartado, mas no ausente” (2013: 179-181, B490)⁴³³, tiene puntos en común con “Era de l’età mia nel lieto Aprile”, donde se afirma “Gia ricercando di beltà, ch’alletta, / Di piacer in piacer spirto gentile» (*Delle rime*, I, p. 5, vv. 3-4), versos ilustrados con el siguiente comentario:

con ogni beltà è congiunto un piacere. Con la beltà del corpo, il piacer del senso, con la beltà de l’animo, il piacer de l’animo, con quella de la mente il piacer de l’intelletto. Dunque di bellezza in bellezza ascendiamo al Cielo

432 “Yo vi hermosura y penetré la alteza/ de virtud soberana en mortal velo”.

433 Rey (2013a: 311) ha subrayado que este soneto “sugiere que el enamoramiento nació de un modo mucho más platónico. Este dato vuelve a confirmar que Quevedo, al apropiarse de tradiciones líricas dispares, no se identifica con ninguna”. Para profundizar en este poema, véanse Young (1976: 99) y Olivares (1983: 31-33),

per via di resolutione, come insegna Socrate ne l'amoroso convito. E dopo lui Alcinoo Filosofo Platonico (p. 6).

El soneto “¿Qué buscas, porfiado pensamiento” (2013: 129-130, B474)⁴³⁴ se publica acompañado de un epígrafe que dice “Solicitud de su pensamiento, enamorado y ausente”. La misma experiencia retratada por Quevedo se encuentra ya en Tasso en “Amai vicino, hor ardo, e le faville” (*Rime*, I, pp. 319-320), donde el poeta señala:

la cagione, per la quale egli lontano da la sua donna non sol conserva: ma accresce l'amore; (...) non è dunque sempre la lontananza certo rimedio à l'amorosa infermità. Ma solo quando l'amante non si dà in preda à l'imaginazione.

En el poema español, Quevedo presenta “a prison of love to express the lover's loss of reason and the violation of the rule of silence”, que lleva a un “overwhelming sense of desolation and confinement to the vault of the living dead” (Olivares, 1983: 63).

II.2.4 GIAMBATTISTA MARINO (1569-1625)

Giambattista Marino es uno de los primeros poetas postpetrarquistas que reflexiona sobre el rol y la importancia de la imitación. Según él, esta práctica poética nada tiene que ver con la translación ni con el robo de ideas, sino que se realiza “dando nuova forma alle cose, o vestendo di vecchia maniera le cose nuove”, como explica en la cuarta carta de *La sampogna* (1621:36)⁴³⁵. De hecho, este poeta dará vida a una nueva corriente poética conocida en los siglos siguientes como marinismo⁴³⁶. Su primera colección de poemas se remonta a 1602, las *Rime*, adoptando un método de agrupación que destruye la narración petrarquesca y llegando a eliminar la *donna angelicata*, el *cor gentile* y los *spiritelli*; introdujo, en cambio, las asociaciones neoplatónicas de la mujer con los conceptos de la Idea y la Belleza. La segunda parte apareció junto a la primera bajo el nombre *La Lira* en 1608, pero será en 1614, con la tercera parte de las *Rime*, cuando nacerá oficialmente el marinismo. Este término poético ha sido utilizado como sinónimo de secentismo, con implicaciones culturales más amplias, y

434 Remito a Young (1976: 100-101), Candelas (2007: 85-86) y Olivares (1983: 63-64).

435 Esta carta está dirigida a Claudio Achillini (1574-1640), jurista y escritor italiano, gran amigo y admirador del mismo Marino, de quien se considera uno de sus discípulos más cercanos.

436 Por marinismo se entiende “stile poetico e letterario di cui diede esempio Giambattista Marino (1569-1625), seguito da moltissimi scrittori italiani del Seicento: caratterizzato da una ricchezza quasi inesauribile di concetti preziosi e virtuosismi formali, da un'ispirazione idillico-sensuale combinata con azioni di profondità e persino di moralità e di religiosità, resta un'esperienza centrale nella storia del gusto barocco, rispecchiando anche la crisi morale che travagliava il secolo” (*Treccani*). De todas formas, a menudo se asocia al gongorismo español.

conceptismo, conocido en Europa como la práctica del estilo ingenioso. Contrariamente al cultismo, el secentismo voluntaria y conscientemente crea un tipo de poesía erudita, con una búsqueda sistemática del misterio y de la oscuridad. Su pretensión más evidente es llegar a la profundidad del pensamiento y a la concentración lapidaria del estilo, con una aplicación más tardía y más revolucionaria de las teorías lingüísticas de las palabras latinizantes.

Los temas predominantes en la poética de Giambattista Marino son el deseo de variar la tradición amorosa y añadir agudezas al *canzoniere*. De la misma manera, la mujer presente en sus poemas está retratada en actividades domésticas o sociales o a través de características raras de su apariencia. También se puede encontrar bajo las apariencias o los disfraces de diferentes figuras mitológicas. La intención final de Marino es guiar la atención del lector a través de la presencia de objetos en todos los lugares que le permiten desarrollar de manera completa el motivo del goce sensual. En esta práctica se inserta la gran atención de este poeta por el beso. Su poesía podría ser un catálogo de cualquier tipo de beso que se pueda concebir. De hecho, además de la diferencia desde el punto de vista lingüístico, el gran punto de ruptura con la tradición petrarquista está justo en la descripción de la realidad física más que de la realidad interior. De la misma manera, según Cabani (2005: 157), Marino compone una suerte de “*canzoniere smontato*”, que consiste en “*aggregazioni per generi e metri con una moltiplicazione di soggetti enunciatori e destinatari nel discorso lirico*”. Todo esto hace que el fragmento lírico vuelva a adquirir autonomía a través de nuevas formas de agregación retórica. Finalmente, el tema tópico se formula en todos los metros, retóricas y temáticas posibles.

Según los investigadores de Marino, podría ser considerado más imitador que imitado en lo que concierne a la literatura de la península ibérica⁴³⁷. Sin embargo, muchos poetas lo imitaron, a partir de Juan de Tassis, conde de Villamediana, que le conoció directamente durante su estancia en Italia, y que llegó a ser su mayor discípulo español, así como Luis de Carrillo y Sotomayor, que residió en Nápoles y fue teórico del estilo culto. Se pueden encontrar huellas de Marino también en Lope de Verga, Góngora y Soto de Rojas; tampoco Francisco de Quevedo estuvo ajeno a la imitación de este poeta napolitano, y se puede notar su huella a lo largo de su producción amorosa. En la recepción en España es importante considerar que

437 Para profundizar sobre la presencia de Marino en los autores ibéricos, véanse, entre otros, Rozas López (1975 y 1978), Raimondi (1999), Alonso (1972 y 1992), Farinelli (2001), Scamuzzi (2001), Panarese (1935), Fucilla (1941), Cherchi (1989) y Kluge (2014).

Marino se dedicó solamente al género lírico y, en consecuencia, su fama y conocimiento se ha centrado únicamente en los poetas. En particular, estos se fijaron en el Marino menos abundante, es decir, en su faceta sagrada y moralista. A pesar de haber tenido menor fama en este país que Petrarca y a los Tasso, sus influjos sirven y sirvieron para fechar los poemas de Quevedo⁴³⁸. Juárez se lanza en trazar la hipótesis de haber conocido y leído de primera mano las composiciones del italiano cuando el español se encontraba en Italia. De hecho, la tercera parte de las *Rime* se remonta a su periodo palermitano. De hecho, están dedicadas al arzobispo Doria, que a su vez estimaba a Quevedo, como atestigua una carta de recomendación de 1616. Por esta razón, es probable que Marino hubiera enviado un ejemplar a dicho arzobispo y que Quevedo, muy cercano a él, hubiera podido leer los poemas durante su estancia en Sicilia. No cabe de duda que, al ser Marino napolitano, durante su estancia en la ciudad partenopea habría podido leer los manuscritos del *Adone*, que ya circulaban por aquellas fechas (1989: 285).

Existen algunos motivos que vinculan la lírica amorosa de Quevedo y la de Marino. La víbora, también bajo apariencias de áspid y serpiente, está presente tanto en la tradición bíblica como en el petrarquismo, asumiendo en este último caso dos manifestaciones principales: de un lado, el peligro al acecho; del otro, el amor eterno en figura del uróboros (Schwartz, 2017: 451). Mientras que la metáfora de la mujer como serpiente está casi del todo ausente en Petrarca y Tasso, se puede encontrar tanto en Quevedo como en Marino. El poeta español utiliza esta imagen en “Esta víbora ardiente, que, enlazada” (2013: 95-97, B464)⁴³⁹, mientras que en la producción del italiano está presente en varios textos, en cada una de las tres partes de las *Rime* y también en los *Capricci*, pero la composición con la que guarda más parecido es “Questa delle cui polpe opra vitale” (*Lira*, III, p. 236)⁴⁴⁰:

Esta víbora ardiente, que, enlazada,
 peligros anudó de nuestra vida,
 lúbrica muerte en círculos torcida,
 arco que se vibró, flecha animada,

hoy, de médica mano desatada,
 la que en sedienta arena fue temida,
 su diente contradice y la herida

Questa, delle cui polpe opra vitale,
 compon medica man, Vipera ardente
 per le libiche vie volò solvente
 animata saetta e vivo strale.

Ma se più d’una piaga aspra, e mortale
 aperse già col velenoso dente,
 fatta or nova d’Achille hasta pungente
 porta schermo al velen, salute al male

438 Remito a Crosby (1967), Blecua (2004: 231) y Fucilla (1930), cuyas consideraciones fueron matizadas por Juárez (1989).

439 Remito a Schwartz (2003: 383-384 y 2017: 450-453), Young (1976: 115-116), Candelas (2007: 75), Smith (1987: 135-138), Mérida Jiménez (1996) y Fernández Mosquera (1999: 77).

440 La serpiente aparece en Marino también, en *Lira*, I, 7b y II, 31b.

que ardiente derramó, cura templada.

Pues tus ojos también con muerte hermosa
miran, Lisi, al rendido pecho mío,
templa tal vez su fuerza venenosa;

desmiente tu veneno ardiente y frío;
aprende de una sierpe ponzoñosa;
que no es menos dañoso tu desvío.

qui lo sguardo crudel talhor girate
o voi che vaghe sol del'altrui sangue
sempre sempre ferite, e non sanate.

E siavi almen, di chi trafitto langue
ad imparar pieta, Donne spietate,
nela scola d'Amor maestro un'Angue.

En ambos casos, el poema comienza con una recreación de la metáfora tópica petrarquista que veía a la amada como un ser cruel. Esto permite a los poetas compararla a una víbora. Además, el deíctico “esta/questa” al v. 1 señala la presencia del objeto a través de una *evidentia* tanto en la fuente como en la recreación. En el v. 4, ambos poetas describen la víbora como una “flecha animada/ animata saetta” por su forma alargada y su rapidez, retomando otra imagen del enamoramiento a través de los rayos que salían de los ojos de la mujer amada. En el soneto español, “la herida provoca un ardor cercano a una quemadura en la mordedura y se extiende con escalofríos” (Alonso Veloso, 2013: 97), evidente en el v. 10, cuando se describe el veneno como “ardiente y frío” a la vez. La oposición tópica fuego/hielo otorga más plasticidad al sentimiento amoroso. De esta manera, el poeta metaforiza el veneno del amor de Lisi, pidiéndole un antídoto. Tanto en Quevedo como en Marino, es el mismo veneno que a la vez es medicamento y amenaza; en consecuencia, la voz lírica amante no tiene salvación.

Los tercetos de “Donna siam rei di morte” (*Lira*, III, p. 3) parecen haber inspirado las mismas estrofas de “Alimenté tu saña con la vida” (B467):

Mas para ti fabricará un infierno
y pagarán tus ansias mis enojos,
pues negaste piedad al llanto tierno.

Arderán tu victoria y tus despojos;
y así, fuego el Amor nos dará eterno:
a ti en mi corazón, a mí en tus ojos.

Or la pena, laggiù nel cieco Averno,
pari al fallo n'aspetta. Arderà poi
chi visse in foco, in vivo foco eterno.
Quivi (s'Amor fia giusto) amboduo noi
al'incendio dannati, avrem l'inferno:
tu nel mio core, ed io negli occhi tuoi.

En ambas composiciones, aparece el escenario infernal, pero Marino subraya que quien ha cedido a la pasión, es decir el “foco” del v. 11, se condenará al “vivo foco eterno” (v. 11). Los dos poetas utilizan el mismo verbo “arder” (v. 12 y v. 10), pero Quevedo especifica que lo que se quemará serán la victoria y los despojos referidos a la amada. Alonso Veloso (2013: 108) sugiere que “pese al posesivo *tus*, el triunfo de la amada sobre el amante permite suponer que los *despojos* devorados por las llamas serán los del segundo, entregados a Lisi victoriosa, y no

los de ésta”. El fuego eterno vuelve en el v. 11, acompañado por el Amor, que en la versión italiana se introduce con una hipótesis sobre la posibilidad de que esta deidad fuese justa. Finalmente el último verso parece una traducción perfecta, donde se subraya que el infierno que cada amante será respectivamente el corazón del poeta para Lisi y los ojos de ella para el poeta. Sin embargo, si nos centramos en las rimas, en la versión española el fuego eterno del Amor (v. 11) es causa de la negación de la piedad al llanto tierno del poeta por parte de la mujer (v. 9), que a su vez hizo que se quisiera crear un infierno para que ella pudiera pagar sus ansias. En la versión española, se mantiene la rima “eterno/ infierno”, reforzada por “Averno” del v. 9 y sin la alusión a la falta de piedad de la dama. Con respecto al resto de los versos, “ojos” rima con “despojos” (v. 10) y “enojos” (v. 8), sugiriendo que este infierno es causa tanto de la actitud desdeñosa de la mujer como de los enfados del mismo poeta por esta. En Marino, lo que rima es el adjetivo posesivo “tuoi” (v. 12), que evoca al “noi” del v. 10, subrayando también en este caso el concurso de culpa de los protagonistas del poema y lanzando al futuro el hipotético daño con el “poi” del v. 8, reforzado por los verbos en tiempo futuro a lo largo de los tercetos.

Smith (1987: 75) sugiere un parecido entre la “Canzone delle stelle” (*Poesie nuove*, pp. 55-59)⁴⁴¹ y la silva “A vosotras estrellas” (B401)⁴⁴², conocida con el título de “Himno a las estrellas”:

A vosotras, estrellas,
 alza el vuelo mi pluma temerosa,
 del piélago de luz ricas centellas;
 lumbres que enciende triste y dolorosa
 a las exequias del difunto día,
 güérfana de su luz, la noche fría;

ejército de oro,
 que por campañas de zafir marchando,
 guardáis el trono del eterno coro
 con diversas escuadras militando;
 Argos divino de cristal y fuego,
 por cuyos ojos vela el mundo ciego;

señas esclarecidas
 que, con llama parlera y elocuente,

Or l’ingegno e le rime
 a voi rivolgo, o stelle,
 luci del ciel sublime,
 tremule fiamme e belle,
 de l’esequie del dí chiare facelle;

amoroze faville
 del primo foco ardente,
 luminose scintille
 del sommo Sol lucente,
 raggi del bel de l’increata mente,

espress’e lucid’orme
 de l’invisibil vero,
 illustri e pure forme,
 che per dritto sentiero

441 El título de este poema varía a lo largo de su historia editorial, pasando de *Inno alle stelle* en *La Lira* a *Canzone alle stelle* y *Ode alle stelle*.

442 Martinengo (2014: 40-41) afirma que fue uno de los pocos poemas escritos durante su estancia en Nápoles, junto al idilio I “¡Oh vos, troncos anciana compañía” (B390) y el soneto “Vulcano las forjó, tocólas Midas” (B215). Estudiaron esta silva Young (1976: 114), Candelas (2007: 235), Smith (1987: 20-21), Cacho Casal (2012a) y Juárez (1989).

por el mudo silencio repartidas,
a la sombra servís de voz ardiente;
pompa que da la noche a sus vestidos,
letras de luz, misterios encendidos;

de la tiniebla triste
preciosas joyas, y del sueño helado
galas, que en competencia del sol viste;
espías del amante recatado,
fuentes de luz para animar el suelo,
flores lucientes del jardín del cielo,

vosotras, de la luna
familia relumbrante, ninfas claras,
cuyos pasos arrastran la Fortuna,
con cuyos movimientos muda caras,
árbitros de la paz y de la guerra,
que, en ausencia del sol, regís la tierra;

vosotras, de la suerte
dispensadoras, luces tutelares
que dais la vida, que acercáis la muerte,
mudando de semblante, de lugares;
llamas, que habláis con doctos movimientos,
cuyos trémulos rayos son acentos;

vosotras, que, enojadas,
a la sed de los surcos y sembrados
la bebida negáis, o ya abrasadas
dais en ceniza el pasto a los ganados,
y si miráis benignas y clementes,
el cielo es labrador para las gentes;

vosotras, cuyas leyes
guarda observante el tiempo en toda parte,
amenazas de príncipes y reyes,
si os aborta Saturno, Jove o Marte;
ya fijas vais, o ya llevéis delante
por lúbricos caminos greña errante,

si amasteis en la vida
y ya en el firmamento estáis clavadas,
pues la pena de amor nunca se olvida,
y aun suspiráis en signos transformadas,
con Amarilis, ninfa la más bella,
estrellas, ordenad que tenga estrella.

Si entre vosotras una
miró sobre su parto y nacimiento
y della se encargó desde la cuna,
dispensando su acción, su movimiento,
pedidla, estrellas, a cualquier que sea,
que la incline siquiera a que me vea.

traete al gran Principio uman pensiero;

pompe, fregi e tesori
da la notturna veste,
ornamenti e splendori
del bel tempio celeste,
di foco e d'òr dal gran Fattor conteste,

sacre lampe dorate,
che i palchi eccelsi ed ampi
del firmamento ornate;
fochi innocenti e lampi
de' tranquilli de l'aria aperti campi;

vivi piropi accesi,
care scorte superne,
del ciel occhi cortesi,
del mondo alte lucerne,
de la vòlta del ciel pitture eterne;

fiori immortali e nati
ne le campagne amene
de' sempiterni prati,
de le piagge serene
del ciel gemme minute, aurate arene;

danzatrici leggiadre,
che con diversi balli
ite scorrendo a squadre
i volubili calli
di trasparenti e sferici cristalli;

del sole aurea fontana
di lume almo e fecondo,
e di virtù sovrana
oceano profondo,
puri ruscelli, che irrigate il mondo;

d'ineinguibil luce
luminose lumiere,
de la candida luce
de le lucenti schiere,
che combatton con l'ombre, alme guerriere;

voi, de la bianca Luna
vaghe ninfe vezzose,
che ordite a l'ombra bruna
di non terrene rose
ghirlande incommensibili e pompose;

bocche del ciel veraci,
lingue di Dio lucenti,
che 'n silenzi loquaci

Yo, en tanto, desatado
en humo, rico aliento de Pancaya,
haré que, peregrino y abrasado,
en busca vuestra por los aires vaya;
recataré del sol la lira mía
y empezaré a cantar muriendo el día.

Las tenebrosas aves,
que el silencio embarazan con gemido,
volando torpes y cantando graves,
más agüeros que tonos al oído,
para adular mis ansias y mis penas,
ya mis musas serán, ya mis sirenas.

favellate a le genti,
i cui tremoli rai son tutti accenti;

o se ne' sommi giri
fisse seguite il moto
de' rotanti zaffiri,
o se per l'ampio ruoto
degli abissi del ciel guizzate a nuoto;

sí voi che ferme avete
stabilito confine,
come voi che traete,
veloci pellegrine,
per le lubriche vie l'errante crine;

i vostri raggi d'oro,
o stelle scintillanti,
saluto, inchino, adoro
come veri sembianti
de' sacri di Maria lumi stellanti!

Las estrofas iniciales presentan el mismo tono y similar finalidad retórica (Woods, 1978: 75). En particular, si nos centramos en las primeras seis, podemos notar una intención imitadora por parte de Quevedo, pero con un enriquecimiento de las imágenes marinistas, gracias sobre todo al verso adicional de casa estrofa⁴⁴³. El “ingegno e le rime” (v. 1) de Marino pasan a ser la “pluma temerosa” (v. 2), que toma vida y se pone a volar hacia un “piélago de luz ricas centellas” (v. 3), mientras que en la versión italiana se trata simplemente de “luci del ciel sublime” (v. 3). En el verso 5 aparece en ambos casos la referencia a las estrellas como “exequias/ esequie” del día que acaba de pasar, pero Quevedo añade el adjetivo “difunto”, humanizando el tiempo y subrayando que ha quedado “güerfano” (v. 6). En la estrofa segunda, la imagen del “ejército de oro,/ que por campañas de zafir marchando” (7-8) parece inspirada en los vv. 49-50 de Marino⁴⁴⁴, donde las estrellas se representan como “lucenti schiere,/ che combatton con l'ombre, alme guerriere”. En la estrofa siguiente, el poeta español reelabora los vv. 55-60, donde a las estrellas se les otorga el poder de hablar, como aparece también en los vv. 35-36, con la atención sobre la naturaleza trémula de las llamas, que se asocian a los acentos de la persona que se expresa.

443 Como se puede apreciar, la versión de Marino está compuesta por estrofas de cinco versos, mientras que Quevedo utiliza estrofas de seis versos.

444 Cabe recordar que los campos de zafiro se encuentran también en las Soledades de Góngora (I, v. 6).

A lo largo del poema, varios son los epítetos referidos a las estrellas con claras reminiscencias marinistas: las “pompe, fregi e tesoro/ de la nocturna veste” (vv. 16-17) se transforman en “pompa que da la noche a sus vestidos” (v.17), así como los astros están considerados por ambos poetas “del sole, aurea fontana” (v. 46) y “fuentes de luz” (v. 23). Las ninfas son parte de su familia tanto en Marino como en Quevedo⁴⁴⁵, pero en este último el color claro se asocia a toda la familia estelar. Se describe de la misma manera el cabello que lleva la mujer, como si fuese un elemento que dinámico, con vida propia⁴⁴⁶. Además, tanto Marino como Quevedo mencionan el influjo astrológico en el destino de los hombres por parte de las estrellas⁴⁴⁷.

Sin embargo, la diferencia sustancial entre las dos composiciones está en su naturaleza, es decir, que en el caso de la silva se trata de “un poema religioso de visión estelar dirigida al cielo, transformándolo el poema amoroso de visión estelar orientada a la tierra” (Sobejano, 1982: 75). La presencia de nombres referidos a la antigüedad griega (Argos, v. 11; Fortuna, v. 27; Saturno, Jove y Marte, v. 46 y Pancaya, v. 62) aleja el poema quevediano del sentimiento religioso que en cambio se encuentra en Marino, que acaba el poema con una invocación a la Virgen en el último verso, dado que las estrellas se parecen todas a los ojos de María. Además, en la versión italiana falta la referencia a la amada, Amarilis, “ninfa más bella” (v. 53), a quien las otras luces tendrían que proteger y, sobre todo, hacer de manera que llegara a aceptar al mismo poeta (vv. 59-60). Por esta razón, Dale afirma que aquí “Quevedo tiene una postura neohumanista-platónica, no religiosa” (1997: 39)⁴⁴⁸. Finalmente, la exposición misma de las representaciones difiere en las dos versiones. Según Asensio (1983: 37):

la serie de imágenes de Marino, rápidas, secas, lacónicas, descarnadas, contrasta con el vuelo de las metáforas de Quevedo, que crean un entorno, casi un cuadro en el que campea la metáfora básica. En la mitad del camino el poeta español abandona la compañía de Marino, que sigue enumerando sus analogías metafóricas hasta la estrofa última sin darnos la clave del

445 “Voi della bianca luna/ vaghe ninfe vezzose” (vv. 56-57) y “Vosotras, de la luna/ familia relumbrante, ninfas claras” (v. 25-25).

446 “Per le lubriche vie l’errante crine” (v. 80) y “por lúbricos caminos greña errante” (v. 48).

447 “Dipensate a’ mortali/ ben e mal, vita e morte/ caratteri del fato e della sorte” (vv. 63-65) y “Vosotras, de la suerte/ dispensadoras, luces tutelares/ que dais vida, que acercáis la muerte” (vv. 31-33).

448 El investigador subraya que el *Himno a las estrellas* es “una admirable intensificación filosófica y poética del pensamiento amoroso de Fedro y Erisímaco en el *Simposio*” (1997: 39).

enigma. Solo en el verso último revela que las estrellas representa a María⁴⁴⁹.

Este cambio en la estructura de la silva ha sido analizado por Cacho Casal (2013: 633), que subraya:

Marino ha concentrado toda su elocuencia en la serie de apodos en alabanza de las estrellas (“*adiunctorum nominum*”), y ha dejado de lado la sección conclusiva de la petición. Quevedo, por su parte, sigue el modelo imprecatorio, cerrando su silva con un ruego del emisor a los astros (...). De este modo, el poeta español está recuperando la tradición representada por los *Himnos órficos* y sus imitaciones renacentistas.

Finalmente, el mismo investigador, propone una interpretación que convertiría a esta silva en un elogio a la poesía, dado que la composición se abre y cierra bajo la imagen metafórica de las plumas, junto a las musas y sirenas del último verso, aspecto que en cambio está ausente en Marino, quien se centra en la alabanza de belleza de la mujer y el canto final a la Virgen.

Otro tema de impronta marinista es la asociación musical del ruiseñor al río, como fue indicado por Poggi (2006: 262). Los sonetos que contienen esta imagen son “Torcido, desigual, blando y sonoro” (B269) y “Músico llanto, en lágrimas sonoras” (B298):

Torcido, desigual, blando y sonoro,
te resbalas secreto entre las flores,
hurtando la corriente a los calores,
cano en la espuma, y rubio como el oro.

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

De vidro en las lisonjas divertido,
gozoso vas al monte, y despeñado
espumoso encaneces con gemido.

Sovra l'orlo d'un rio lucido e netto
il canto soavissimo sciogliea
musico rossignuol, ch'aver pareo
e mille voci e mille augelli in petto.

Eco, che d'ascoltarlo avea diletto,
le note intere al suo cantar rendea;
ed ei vie piú garría, che lei credea,
vago che l'emulasse, altro augelletto.

Ma, mentre che 'l tenor del bel conento
raddoppiava piú dolce, a caso scorse
l'imagin sua nel fuggitivo argento.

449 Para mejor entender este cambio sustancial, Carminati (2008: 294-295) explica que la mención a la Virgen responde a una labor de censura llevada a cabo tras la muerte de Marino en 1625, y se recoge por primera vez en la antología revisada *Poesie sacre e morali* de 1637. Por eso, Smith (1987: 20-21 y 121-122) ha indicado que esta referencia a la Virgen figura en versiones tardías de *Le stelle*, mientras que probablemente Quevedo utilizó la versión original de Marino, que iba también dedicada a una dama. De hecho, el último verso dice: “de' belli, ond'io languisco, occhi stellanti”. Si consideramos esta versión primitiva, Marino introduce una novedad en la inversión de los referentes real y metafórico convencionales en la lírica amorosa, como sugiere Smith (1987: 122), afirmando que donde antes la mujer era una estrella, ahora la estrella es una mujer.

No de otro modo el corazón cuitado,
a la prisión, al llanto se ha venido,
alegre, inadvertido y confiado.

Riser le ninfe; ed ei, ch'allor s'accòrse
schernito esser da l'acque, anzi dal vento,
a celarsi tra' rami in fretta corse.

Músico llanto en lágrimas sonoras
llora monte doblado en cueva fría,
y destilando líquida armonía,
hace las peñas cítaras canoras.

Ameno y escondido a todas horas,
en mucha sombra alberga poco día:
no admite su silencio compañía,
sólo a ti, solitario, cuando lloras.

Son tu nombre, color, y voz doliente,
señas más que de pájaro, de amante:
puede aprender dolor de ti un ausente.

Estudia en tu lamento y tu semblante
gemidos este monte y esta frente:
y tienes mi dolor por estudiante.

Ya en el primer verso de ambos destaca el adjetivo “sonoro”, refiriéndose enseguida al aspecto auditivo más que visual de los poemas y de la experiencia amorosa, así como al “músico”, el “rossignuol”, ruiseñor, asociado al llanto de la voz lírica en el poema de Quevedo. De esta manera, el primer verso del soneto B298 parece una síntesis de la influencia marinista de la imagen asociada a este pájaro. De todas formas, Poggi subraya que la actitud de los dos elementos es diferente en las dos composiciones, porque “se trata de elementos estrechamente relacionados entre sí hasta formar una unidad indisoluble (como en el 296, en que los ruiseñores se convierten en cuerdas del arroyo) o bien separados y casi contrapuestos (como en el 298)” (2006: 262). La descripción común del paisaje del *locus amoenus* introduce en cambio una diferencia sustancial: en el primer soneto presentado se trata de “un paisaje articulado y detalladamente descrito” (Poggi, 2006: 262), mientras que en el segundo está más presente la vertiente bucólica, donde los elementos naturales se encuentran humanizados (“llora el monte” en el v. 2, y el pájaro amante del v. 10). En cambio, la única referencia a un lugar placentero y mitológico en Marino se encuentra en el v. 10, donde aparecen las “ninfe” que se ríen del pájaro. Siempre en esta versión, el ave se encuentra en una posición de incomodidad frente a la burla de estas deidades, mientras que en los dos sonetos de Quevedo adquiere un rol activo de docente en B298, al tiempo que en B296 se divierte en sus correrías.

La recreación de la imagen del ruiseñor vuelve en “Flor con voz, flotante flor” (B208) y “Flor que cantas, flor que vuelas” (B206)⁴⁵⁰, respectivamente una décima y una letrilla, donde Quevedo reelabora algunos versos del *Adone* de Marino, como señaló Fucilla (1962):

Flor con voz, flotante flor,
silbo alabado, voz pintada,
lira de pluma animada
y ramillete rantor;
di, átomo volador,
florido acento de pluma,
bella organizada suma
de lo hermoso y lo suave,
¿cómo cabe en sola un ave
Cuanto el contrapunto suma?
«Al ruiseñor»

*Flor que cantas, flor que vuelas,
y tienes por facistol
el laurel, ¿para qué al sol
con tan sonoras cautelas,
le madrugas y desvelas?
Dígame,
dulce jilguero, ¿por qué?*

Dime, cantor ramillete,
lira de pluma volante,
silbo alado y elegante,
que en el rizado copete
luces flor, suenas falsete,
¿por qué cantas con porfía
envidia, que llora el día,
con lágrimas de la aurora,
si en la risa de Lidora
su amanecer desconsuelas?
*Flor que cantas, flor que vuelas,
y tienes por facistol
el laurel, ¿para qué al sol
con tan sonoras cautelas,
le madrugas y desvelas?
Dígame,
dulce jilguero, ¿por qué?*

¿En un átomo de pluma,
como tal concontento cabe?
¿Cómo se esconde en una ave
cuanto el contrapunto suma?
¿Qué dolor hay, que presuma
tanto mal de su rigor,
que no suspenda el dolor

Ma sovr'ogni augellin vago e gentile
che piú spieghi leggiadro il canto e 'l volo,
versa il suo spirto tremulo e sottile
la Sirena de' boschi, il Rossignuolo;
e temprà in guisa il peregrino stile
che par maestro de l'alato stuolo.
In mille fogge il suo cantar distingue
e trasforma una lingua in mille lingue.

(...)

Chi crederá, che forse accoglier possa
animetta si picciola cotante?
e celar tra le vene e dentro Tossa
tanta dolcezza un atomo sonante?
o ch'altro sia, che da liev'aura mossa
una voce pennuta, un suon volante?
e vestito di penne un vivo fiato,
una piuma canora, un canto alato?

Mercurio allor, che con orecchie fisse
vide Adone ascoltar canto sì bello:
— Deh che ti pare — a lui rivolto disse —
de la divinità di quell'augello?
Diresti mai, che tanta lena unisse
in sí poca sostanza un spiritello?
un spiritei, che d'armonia composto
vive in sí anguste viscere nascosto?

450 Remito al análisis de Alonso Veloso (2007: 50-51) y Frankel (1953).

al Iris breve, que canta,
llena tan chica garganta
de orfeos y de vigüelas?
Flor que cantas, flor que vuelas,
y tienes por facistol
el laurel, ¿para qué al sol
con tan sonoras cautelas,
le madrugas y desvelas?
Dígame,
dulce jilguero, ¿por qué?

Voz pintada, canto alado,
poco al ver, mucho al oído,
¿ dónde tienes escondido
tanto instrumento templado?
Recata de mi cuidado
tus músicas y alegrías,
que las malas compañías
te volverán los cantares
en lágrimas y pesares,
por más que a sirena anhelas.
Flor que cantas, flor que vuelas,
y tienes por facistol
el laurel, ¿para qué al sol
con tan sonoras cautelas,
le madrugas y desvelas?
Dígame,
dulce jilguero, ¿por qué?

En las tres composiciones se puede encontrar una descripción del ruiseñor, pero con diferentes matices. En la décima, como en las octavas de Marino, la voz poética plantea la misma pregunta: ¿cómo un pájaro tan pequeño puede esconder un canto tan maravilloso? Además, algunas imágenes con recurrentes, como la “lira de pluma animada” del v. 3 y la “piuma canora” (37, v. 8) o el “átomo volador” (v. 5) que recuerda el “átomo sonante” (37, v. 4). Pero es en la letrilla donde se pueden constatar más semejanzas en las imágenes utilizadas para representar este ave. Volvemos a encontrar la “lira de pluma volante” (v.9), el “átomo de pluma” (v. 25) y el “canto alado” (v. 42). Sin embargo, no se encuentra la misma atmosfera antitética, donde la suavidad del canto del jilguero genera aflicción en el amante porque no es más que un presagio del amanecer, que determina el final de sus diversiones amorosas. Además, aquí parece otra pregunta más con respecto a la situación del pájaro, que se podría considerar admirativa⁴⁵¹,

451 Según Frankel, estas preguntas se podrían considerar retóricas, y como toda pregunta retórica no necesitan una respuesta. Sin embargo, en la tercera estrofa se puede encontrar una explicación indirecta: “grief at daybreak, provoked by the song, is not only too strong to be stilled by you, but it may even infect you and turn your cheerful hymn to lament” (1953: 163).

como afirma Fucilla (1962: 282). Finalmente, Marino describe una competición entre ruiseñor y el joven amante, que será letal para el primero, mientras que en la letrilla de Quevedo esta competición aparece solamente como amenaza por parte del sujeto lírico.

II.2.5 RESULTADOS

El análisis realizado evidencia que existe una influencia preponderante de los motivos de la poética de Torquato Tasso más que los de su padre Bernardo, aunque ambos se encuentren presentes en la lírica quevediana. Sin embargo, como ya ha sido subrayado en lo que atañe a la influencia de otros literatos, Quevedo tiende siempre a una amplificación de las imágenes, quizás para ampliar la perspectiva de sus lectores. Podemos considerar cercanos estos dos poetas en la consideración filosófica del amor, como se sugería al comienzo, contrariamente a lo que pasa con la imitación poética de Luigi Groto. Siguiendo la corriente neoplatónica y postpetrarquista, cantan una dama cruel que deja solo al amante, afrontando solo su dolor y la ausencia de la amada, dentro de una concepción del amor como una fuerza poderosa, que mueve todo, hasta los planetas, pero frente a la cual el hombre se encuentra desarmado, intentando controlarle y controlar a la naturaleza, pero sin resultados. Tampoco puede controlar la imagen misma de la dama, que no se puede retratar y que ni él puede retener en su mente de manera fiel. Por todo esto, nos encontramos frente a una consideración negativa del sentimiento amoroso, donde lo que queda ya no es la esperanza, sino la soledad y el dolor. Podemos así estar de acuerdo con Bertini, el cual afirmó:

nel momento cruciale per la Spagna, in cui si va spegnendo il Rinascimento per dischiudersi il Barocco, il Tasso ha efficacemente operato sulla sensibilità e fantasia di innumerevoli spiriti del mondo dell'arte e del pensiero spagnolo (1957: 651).

Por otra parte, si pasamos a considerar la presencia de temas e imágenes marinistas en la poética de Quevedo, podemos afirmar que los dos autores se encuentran en un lugar muy cercano con respecto a la recreación de la tradición petrarquista, en particular en un momento de ruptura de la representación femenina y de la relación amorosa. De hecho, la mujer deja de ser la *donna angelicata* para pasar a estar retratada como una víbora, que a la vez puede dañar y curar al amante con su veneno. A ello se suman las composiciones que describen el ruiseñor y que demuestran que Quevedo tuvo en cuenta la producción del napolitano, sin añadir muchos cambios, como pasa en cambio con los Tasso, Groto y Petrarca. De todas formas, no tiene

reparo en cambiar el tono de un poema y de un filón poético entero si necesita expresar ideas e imágenes diferentes, como en el caso del *Himno a las estrellas*, que le sirvió como cauce para experimentar su grandeza poética y, a la vez, amplificar, esta vez sí, “dos de los elementos elocutivos más relevantes del poema de Marino: el discurso hímnico y el amoroso” (Cacho Casal, 2013: 650).

II.3. LA REELABORACIÓN DEL MITO DE ORLANDO EN QUEVEDO: EL POEMA HEROICO DE LAS NECEDADES Y LOCURAS DE ORLANDO EL ENAMORADO Y LAS FUENTES ITALIANAS

La edad barroca, tanto desde el punto de vista literario como del histórico-político, coincidió con el fin de la edad épica de los caballeros y paladines. Una obra que simboliza este cambio es el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*. De la misma manera, este texto sirve como ejemplificación de los más ilustres autores italianos que compusieron obras dentro del marco del poema épico o que, simplemente, contaron las gestas del caballero Orlando. El título de Quevedo indica el propósito de asociar la materia heroica a las locuras del protagonista, parodiando de esta manera los poemas caballerescos italianos, en particular el más importante de todo el Siglo de Oro, el *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto. Al mismo tiempo, el título encierra también una clara alusión al *Orlando innamorato* de Matteo Maria Boiardo. En este capítulo, tras haber delineado brevemente la parábola tanto del género épico como del heroicómico, estudiaré las influencias y reelaboraciones de las fuentes italianas en la obra quevediana en cuestión⁴⁵².

II. 3.1 LA TRADICIÓN ÉPICA Y LA APARICIÓN DE LA ÉPICA BURLESCA

En la perspectiva de la *Poética* aristotélica, la épica vendría a ser la forma literaria más elevada, por diferentes razones: representa una acción heroica de gran extensión, gira en torno a una acción única, está escrita en verso, es verosímil sin excluir lo fantástico, el autor no habla de sí, y el héroe interviene en su triunfo final⁴⁵³. En cuanto a Horacio, este sostiene en su *Arte poética*, basándose en el ejemplo de Homero, que el poeta tiene que iniciar el relato *in medias res* y

452 Una primera versión de este capítulo se puede encontrar en Ceribelli (2018).

453 Aristóteles delinea las características de la épica en un contraste continuo con la tragedia. Véanse los capítulos V, XXIV, XXVI y XXVII.

deleitar según el principio de *miscere utile dulci*. El *Orlando furioso* (1516) de Ludovico Ariosto abrió las puertas a un género nuevo que mezclaba tragedia, epopeya y comedia. Gozó de difusión en España, siendo indicio de ello la traducción de Jerónimo de Urrea de 1549 y la de Hernando de Alcocer al año siguiente. Tras ellos, algunos escritores se aventuraron en la recreación del tema ariostesco, y uno de los ejemplos más representativos es *La segunda parte de Orlando* (1555) de Nicolás Espinosa, sin olvidar la presencia temprana de lo ariostesco en géneros como el romance morisco y las colecciones de novelas⁴⁵⁴. Posteriormente la estética inspirada en principios contrarreformistas impuso cierta necesidad de rigor histórico en las obras literarias: debido en parte al prestigio que arrastraba el modelo de Torquavance de la Contrarreforma, surgía la necesidad de que las obras tuviesen el rigor histórico que Tasso había utilizado en su *Jerusalén liberada* (1581)⁴⁵⁵. Como consecuencia indirecta de ello, el modelo ariostesco se confinó al ámbito amoroso y de la ficción y se desarrolló un modelo alternativo. Según Gómez-Montero (1992: 2-3), en las adaptaciones españolas el autor se hace intérprete y no traductor, porque se puede modificar una mutación tipológico-formal de los poemas italianos. En esas adaptaciones se prescinde de la octava rima⁴⁵⁶, se divide el relato en capítulos y libros, creando una apariencia de novelas y adoptando algunos criterios compositivos propios de los libros de caballerías.

Paralelamente a estos hechos, surge en España una literatura épica relacionada con la materia de Francia,⁴⁵⁷ en obras como *Reinaldos* de Montalván y el *Espejo de caballerías*. El referente italiano más importante de esta primera ola fue el *Libro de Morgante* de Pulci, que apareció entre 1533 y 1535. Las características peculiares de esta obra fueron la ironía escéptica y el tratamiento jocoso de los valores éticos y religiosos encarnados en los personajes y en las acciones (Gómez-Montero, 1992: 4). La labor que llevaron a cabo los españoles fue la restitución de la integridad de la ética caballeresca, haciendo hincapié en los ideales cristianos y en las formas tradicionales del comportamiento político-social. De esta manera, resaltaban más los elementos patrióticos y nacionales. En cambio, en la segunda mitad del Quinientos, las

454 Remito a Chevalier (1966: 239-281).

455 Sobre las imitaciones españolas de la épica tassesca ver Chevalier (1966: 335-204).

456 Se utilizaba ya para el motivo del amor, fundamental y característico de la literatura vulgar presidida por el modelo petrarquesco.

457 Durante el siglo XII, la *matière de Rome* había ya aparecido en España con las *Sumas de Historia Troyana* y la *Crónica Troyana*.

novelas de caballerías castellanas se convierten a la octava rima⁴⁵⁸, gozando así a su vez de amplia recepción en Italia, como se puede notar de la reelaboración del *Amadís de Gaula* por parte de Bernardo Tasso. Por otra parte, y retrocediendo momentáneamente al siglo XIV, hay que tomar en consideración obras como el *Amadís* en su versión primitiva, el *Libro del caballero Zifar*, *Curial y Guelfa* y *Tirant lo Blanch*. Los rasgos que tienen en común estos textos son “la división del relato en capítulos, la estructuración en episodios, el estar escritos en prosa, la propensión a la formación de ciclos y la ausencia de versiones del ciclo carolingio” (Gómez-Montero, 1992: 3). En cierto modo, a la luz de los datos aquí enumerados, se explica una obra como el *Epílogo de los preceptos del poema heroico* de José Pellicer (1625), donde el autor consideraba la epopeya como un multigénero, mientras que para él la poesía heroicómica era “una muestra más acabada por combinar los polos opuestos del lenguaje poéticos (serio y cómico)” (Cacho Casal, 2011: 83).

II. 3.2 EL ESTÍMULO ITALIANO

Volviendo a la Italia del Renacimiento, debemos recordar que la épica caballeresca nació de la confluencia de las tres materias que formaban los ciclos narrativos medievales: la *matière de France*⁴⁵⁹, la *matière de Bretagne*⁴⁶⁰ y la *matière de Rome*⁴⁶¹. Debido a las intensas relaciones entre las cortes de la Italia del Norte y Francia, este corpus narrativo llega a Italia en el siglo XII en lengua francesa para ser refundido y traducido en los dialectos vernáculos. Durante el Trecentos, el ciclo bretón se enraíza sobre todo en el área septentrional, donde en el siglo XIV

458 En España la octava rima se llama con octava real. Se trata de una modificación de la octava siciliana llevada a cabo por Boccaccio para que tenga el esquema de rimas ABABABCC. En España fue introducida por Boscán con el poema que lleva justo el título Octava rima. Sin embargo, fue Alonso de Ercilla que consagró el uso de este metro para la poesía épica con *La Araucana*. Por esta razón, durante todo el Barroco “se reservó para los grandes poemas narrativos de carácter culto. También se usó, como ocurrió en italiano, para poemas líricos y bucólicos. A partir de esta época se sustituye su empleo en los poemas épicos, por los largos poemas mitológicos” (Quolis, 1975: 107).

459 Se conoce también como ciclo carolingio y forma parte de aquella literatura por ciclo que se desarrolló alrededor del año 1000 para celebrar en versos los valores más altos de la sociedad aristocrática. Como sugiere el nombre, el intento era también el de crear una gran historia poética sobre el imperio carolingio. Las canciones que pertenecen a este ciclo son *Entrée d'Espagne*, *Prise de Pampelune*, *Otinel*, *Gaydon*, *Galiens* y *Gui de Bourgogne*. Será con la *Chanson de Roland* cuando empiece el florecimiento de la literatura francesa.

460 Conocida también como ciclo artúrico, es el conjunto de leyendas sobre los celtas y la historia mitológica de las islas británicas, en particular manera del rey Arturo y de los caballeros de la Mesa Redonda.

461 Es llamada también ciclo romano o ciclo clásico y es el conjunto de obras literarias medievales, pertenecientes sobre todo a la literatura francesa, a la mitología griega y romana y a los personajes históricos de la Antigüedad. Los personajes que caracterizan estos textos dependen de los Nueve Valerosos, que representan las culturas pagana, judía y cristiana. Entre ellos están Alejandro Magno y Julio César. Todos están retratados como caballeros similares a los de las *chansons de geste* y en la narración aparecen los rasgos típicos de la sociedad cortés. Se introducen más elementos, como las historias de amor, las batallas y los torneos militares.

se lleva a cabo un cambio sustancial con respecto al ciclo carolingio: Orlando pasa a ser un héroe caballeresco cortesano acompañado de la figura paradigmática de la princesa pagana enamorada del adalid de la cristiandad. Estos cambios siguen a lo largo de las centurias sucesivas, cuando la sociedad feudal pierde la integridad inicial propia de las narraciones francesas. Gómez-Montero hace notar que “los paladines ganan independencia con respecto al emperador, decae el sentido religioso de las experiencias bélicas y se incorporan elementos de las narraciones artúricas” (1992: 46). Se llega así al siglo XVI, cuando asoma la *poesía épica d'arte*, cuyos representantes serán Luigi Pulci en la corte florentina de Lorenzo de' Medici y Matteo Maria Boiardo en la corte ferrarese d'Ercole d'Este. Los rasgos principales de estos poemas caballerescos son una profunda inspiración personal para el ámbito cortesano y la profundización de las posibilidades artísticas del género. De hecho, en el caso del *Orlando innamorato*, el autor inserta el ideal humanista a través del personaje de Brandimarte, quien supera a Orlando por virtudes tanto personales como guerreras. Este género poético motivó diversas reflexiones teóricas, y en 1594 aparecen los *Discorsi del poema eroico* de Torquato Tasso. Aquí el autor rechaza la mezcla incondicionada de los episodios y los *romanzi*, que se consideraba en cambio *mostruosa*, en la medida en que se inclinaba hacia un modelo de epopeya abierto a la combinación de estilos diferentes. Además, reconocía la posición central en el sistema neoaristotélico, a medio camino entre la tragedia y la lírica, de ahí que se pudiesen aceptar solamente *concetti* propios de estos géneros y no cómicos.

Con la poesía épica grave confluye la burlesca, sobre la cual ya se debatía en Italia en la época de Dante. Siguiendo la catalogación de Aristóteles, este género se encontraba en la literatura humilde por la confusión de formas: los temas bajos se cantan en un registro elevado, llevando a la ruptura del decoro y a la aparición de un género híbrido. De hecho, se reescribía en clave burlesca un poema épico, pero sin dejar de cumplir con las convenciones neoaristotélicas de la epopeya. Tras la publicación de *La Secchia rapita* (1622)⁴⁶² de Alessandra Tassoni y *Lo Scherno degli Dei* (1618)⁴⁶³ de Francesco Bracciolini, el género burlesco se abrió paso como una novedad barroca. Sarnelli (2001: 10) subraya que el poema heroicómico “non è

462 Se trata de un texto compuesto por 12 cantos, como la *Eneida*. Cuenta la batalla de Zappolino, que tuvo lugar en 1325, que a su vez depende de la de Fossalta (1249) entre los habitantes de Módena y Bolonia. Aquí se encuentra una polémica contra las letras y las costumbres del momento, exponiendo la historia a través del gusto de la paradoja y de lo excéntrico.

463 Este texto tiene rasgos de fábula pastoral, tragedia, poema histórico y contemporáneo, rimas burlescas, idilio rústico. Se trata de una burla de los dioses paganos desde una perspectiva contrarreformista.

un genero nuovo, ma deriva dal poemetto giocoso del Cinquecento da cui differisce per estensione e non per natura”⁴⁶⁴. Boaglio (2001: 38) sintetizó las características de este género de poemas: es un “componimento romanzesco in ottava rima che suscita il riso attraverso la parodia di personaggi e cose serie (...) con una struttura irregolare e aperta, volontariamente caotica” y es “barocco per stile e sensibilità di gusto”. Mantella (2001: 75), de modo similar, destacó que este género burlesco se opone a la *chanson de geste* al introducir el antiheroísmo alrededor de un único protagonista. Otro rasgo importante, en su opinión, es “la naturale consunzione del genere épico, legato la bisogno di rappresentare la funzione antropocentrica dell’esistenza” (2001: 75)⁴⁶⁵ a causa del declive de los caballeros ya a partir de finales del siglo XII con la adaptación a la organización mundana de las cortes.

Antes de pasar a analizar las influencia de este segundo texto, conviene recordar la cabeza del linaje. El conde de Scandiano empezó probablemente su redacción alrededor de 1476, poco después de la conclusión de sus *Amorum libri*, una colección de 180 poesías dividida en tres libros de 60 poemas cada uno, inspirados por Antonia Caprara y con un título de sabor ovidiano. Justo en el mismo año publicó los *Epigrammata* en latín: 31 dísticos dedicados al duque Ercole por la victoria sobre su sobrino Niccolò di Leonello d’Este. En 1483, tres copias de los primeros dos cantos del *Orlando* fueron recibidas por el mismo duque, pero se desconocen impresor y lugar de imprenta de aquella edición. En 1485, junto a Niccolò da Correggio y Niccolò Ariosto, padre de Ludovico, salió una misión diplomática hacia Venecia para reanudar la relación con el estado que invadió los territorios del ducado de Ferrara. Dos años más tarde aparece la segunda edición de su poema heroico, en Venecia, a costa de Piero de’ Piasi, y en el mismo periodo publica el *Timone*, una comedia en 5 actos que reelabora el diálogo de Luciano sobre el problema de la posesión de la riqueza y de su uso social. Finalmente, en 1491 logra completar la tercera parte del *Orlando* y solamente en 1495 se editó esta, siempre en Venecia y a costa de Simone Bevilacqua da Pavia. El mismo año, la viuda Taddea y el hijo Camillo financia la primera edición que reúne los tres cantos, con una circulación de 1250 ejemplares. Por su tema heroicómico y por el uso de la lengua vulgar, pocos libros han sobrevivido el paso del tiempo, dado que sus lectores no se preocupaban por la conservación de este tipo de textos. No existe

464 Cacho Casal (2012b: 299) subraya de hecho que estas obras “reinventan la epopeya y aprovechan la variedad de registros estilísticos que caben en ella”. Otros rasgos son “la extensión casi ilimitada y la riqueza de tono y situaciones, alternando el maravilloso, el bélico y el lírico” (2012b: 299).

465 El mismo estudioso añade que “l’umanista configura nell’eroe e nella capacità di modificare gli evento con l’humanistas che si impone sulla natura” (2001: 75).

un original del poema, que fue objeto de varias reelaboraciones por parte de Ariosto. Cabe recordar las versiones de Ippolito de' Medici, Aretino, Folengo, Michele Brunelli y Berni, que se impuso como la versión definitiva del texto hasta el siglo XIX. Además, hay que recordar que la aparición del mismo Ariosto en la escena literaria europea condicionó la recepción y la lectura de Boiardo, pero sin eclipsarle del todo.

Pasamos ahora a delinear brevemente los contenidos y la estructura del *Orlando Innamorato*. La obra está dividida en tres libros que forman doce cantos, integrados por un total de 1440 octavas. Se trata, por lo tanto, de un poema destinado a la lectura, que contiene una polémica anticaballeresca y elementos petrarquescos, como subraya Dionisotti (2003: 93). El poema está inacabado tras un proceso de doce años, probablemente porque el autor se dedicó a otras obras y géneros literarios⁴⁶⁶. En el primer libro, se describe el asedio de Albaca, en el segundo se cuenta de la expedición de Agramante contra Francia y en el último se narran las proezas de Rugiero con la traición de Gano. A lo largo de todos estos acontecimientos corre una línea central, el amor de Orlando por Angélica. Sin embargo, el héroe es rechazado por la dama, y a su vez Ronaldo la rechaza. Esta situación se crea por haber bebido de la fuente del amor y del odio respectivamente en las Ardenas, y esta misma situación permite “la organización estructural del material narrativo cuyas partes episódicas tratan de unir mediante personajes como eslabones de una cadena narrativa y mediante el establecimiento de puntos fijos” (Gómez-Montero, 1992: 29). La originalidad de este poema reside en el hecho de haber construido la historia alrededor de la problemática amorosa, y en particular en la actitud de alguien que “descuida la vocación política y religiosa buscando la satisfacción de la necesidad personal” (Gómez-Montero, 1992: 30)⁴⁶⁷. De esta manera, la virtud caballeresca queda reducida a una suerte de estado de ánimo personal más que a un ejercicio exterior frente a otros. Es

466 El poema acaba a mediados del canto noveno del tercer libro, donde se cuenta de la bajada de Carlos VIII a Italia en 1494, pocos meses antes de la muerte del autor. Sin embargo, Franceschetti ofrece la hipótesis de que Boiardo concebía su poema en una forma de narración “abierta”, con una sucesión de acontecimientos idealmente unidos por el motivo del amor de Orlando (1975: 183). Además, según el mismo estudioso, “anche se la sua vita fosse stata lunghissima, egli non avrebbe mai concluso definitivamente il poema. E lo conferma proprio quella lentezza con cui si dedicò al proseguimento dell’opera negli ultimi anni della sua vita (...) Con la pubblicazione dei primi due libri il Boiardo aveva implicitamente ammesso che già lì esprimeva, in forma compiuta, il suo mondo fantastico, e ogni proseguimento avrebbe potuto aggiungere ben poco a quello che aveva già detto e che non gli doveva più sembrare né necessario né opportuno ripetere” (1975: 185).

467 Franceschetti subraya que “il personaggio di Boiardo ha smarrito il senso della funzione, vorremmo dire missione, di ‘cavaliere’” (1975: 37), añadiendo que “il cavaliere dell’*Innamorato* non ha una missione da svolgere, una fede per cui combattere, un dovere da compiere o una causa da difendere; i suoi movimenti e le sue azioni non sono nemmeno giustificati dallo spirito di ricerca dell’avventura fine a se stessa, nell’ambito di una generica esaltazione della cavalleria come istituzione e dell’amore della propria dama” (1975: 39).

significativo en este sentido que el interés personal del héroe prevalezca sobre la obligación de servir al emperador Carlomagno. Este cambio de enfoque implica que los personajes de los poemas épicos burlescos reflejan un contraste de sistemas culturales y de discrepancias en las convenciones literarias, a la vez que lo humorístico adquiere un papel señalado. No es accidental el hecho de que Orlando fracasa pese a haber superado todas las pruebas que le fueron impuestas.

En lo que concierne a los personajes principales, Franceschetti ofrece la personalidad típica del héroe boiardesco, mientras que Orlando presenta “abilità di combattente, nobiltà spirituale e condizione d’innamorato” (1975: 64)⁴⁶⁸. En cuanto a Angélica, asume un papel original con respecto a la tradición anterior, porque ella es el motor de la maquinaria carolingia tradicional y se encuentra “en un marcado dinamismo que supone para la narración la sucesión dialéctica de las fases de amor y odio en los personajes centrales mediante la intervención arbitraria del deus ex machina” (Gómez-Montero, 1992: 31). Los poemas caballerescos llegan así a ser una literatura de consumo, a través de la “formación de ciclos mediante continuaciones o *giunte* que desarrollaban la acción inacabada un texto de éxito” (Gómez-Montero, 1992: 49). Finalmente, Sperone Speroni⁴⁶⁹ afirma que todo lo que gusta al público en sus octavas, como la invención, la disposición y los personajes, en realidad son una copia del autor que se inspiró en Ariosto⁴⁷⁰.

Chevalier subraya que “la passion de Rolando était traditionnelle depuis Boiardo, mais c’était une justification faible, puisque trop récente pour faire d’autorité” (1966: 286). Pero gracias a esta obra se puede entender el *Orlando furioso*, y no se pueden considerar como dos libros distintos, sino que este último es la continuación de la obra de Boiardo, porque los reyes paganos nacen de su imaginación y no hay inicio, ni mitad ni fin. No obstante la fuerte crítica ya a partir de los siglos cercanos a Boiardo, que se ha reiterado hasta bien entrado el siglo pasado, en las últimas décadas se ha despertado un interés creciente en el *Orlando Innamorato*,

468 El investigador sigue afirmando que “la fusione di queste tre componente determina per lo Scandianese la perfezione dell’individuo e costituisce dunque l’ideale modello cui ciascuno dovrebbe ispirarsi nella propria vita” (1975: 64).

469 Sperone Speroni (1500-1588) fue un escritor y filósofo italiano. Nacido en Padua, fue discípulo de Pietro Pomponazzi y se conoce sobre todo por sus *Dialoghi*, que fueron publicados sin su permiso y gozaron de mucho éxito a lo largo de todo el Quinientos. Fue miembro de la *Accademia degli Infiammati* y amigo de Torquato Tasso, ocupándose de la revisión de la *Jerusalén liberada*. Intervino en una apasionada polémica con Giraldo Cinzio y Giovan Battista Pigna a propósito del *Orlando furioso* y de la novela como género literario.

470 “Ma questi canti de’ libri nostri Italiani in verso, parlando agli ascoltatori, furono invenzion del Boiardo, imitato e seguitato dall’Ariosto, che senza lui non sarebbe ito in cento anni” (1740: 521).

que hasta aquel momento se había considerado siempre, tanto de manera consciente como inconsciente, en relación con el *Orlando furioso*. Franceschetti ha subrayado que esto lleva a un error fundamental de consideración, que es examinar la obra desde la perspectiva del Quinientos y no del siglo que lo precede (1975: 2).

II. 3.3 EL POEMA HEROICO DE LAS NECEDADES Y LOCURAS DE ORLANDO EL ENAMORADO Y SUS FUENTES ITALIANAS

El *Orlando innamorato* de Boiardo gozó de mucho éxito en España, y por esta razón no sorprende que Quevedo lo hubiese recreado cómicamente⁴⁷¹. De modo indirecto contribuyó a su difusión el *Espejo de caballerías* (1526)⁴⁷² de Pedro López de Santa Catalina, por tratarse del primer intento de adaptar en prosa el poema italiano. Este mismo autor tradujo también la segunda parte en 1533, en tanto que Pedro de Espinosa hizo lo propio con el tercero. Finalmente, en 1586 apareció en Medina la edición completa en tres partes, a cargo de Francisco del Canto. Este poema había llegado a tener tanto éxito que en 1555 Nicolás Espinos escribió una *Segunda parte de Orlando*, con la intención de “retomar el escenario original y establecer la genealogía gloriosa para el conde de Oliva” (Lombó Mulliert, 2016: 20). Estas versiones españolas tenían tres rasgos peculiares: la materia ficticia de las aventuras de Orlando, la ficción del romancero español y la noción de verdad histórica o “fecho”.

Desde el punto de vista textual, el poema quevediano no propicia discusiones de naturaleza ecdótica porque solo se conoce un testimonio, el editado en 1670. Se cree que su composición data de un momento posterior a 1635, fecha de *Tribunal de la Justa Venganza*, invectiva a la que respondió Quevedo en las octavas iniciales de su *Poema heroico*⁴⁷³. No se conoce ningún manuscrito ni hay noticias de una posible transmisión indirecta. Todo parece indicar que este interesante poema fue desconocido en vida del autor, y que lo salvó del olvido un hallazgo de

471 Sobre las adaptaciones del *Orlando innamorato* en la literatura española, ver Gómez-Montero (1992: 61-93).

472 Como sugiere el título, se trata de una serie de libros de tema caballeresco. Pertenece al ciclo carolingio y consta de tres partes. La primera, la que nombramos, se trata de una traducción libre del *Orlando Innamorato* de Boiardo, mientras que el segundo, siempre de Pedro López de Santa Catalina, mezcla materias de varias obras italianas. El tercer libro, por Pedro de Reinos, es en cambio totalmente original.

473 Para profundizar en el asunto, véanse Mérimée (1886: 406-407), Crosby (1967: 139) y González Ollé (1993: 292).

última hora por parte del sobrino de Quevedo. El poema está inacabado (igual que su modelo) y parece presentar dos lagunas en los versos 344 y 664 del primer canto⁴⁷⁴.

No será impertinente una sencilla sinopsis de este extenso y complejo texto. En el primer canto,⁴⁷⁵ el autor cuenta los preparativos de la fiesta de Carlomagno, en el curso de la cual irrumpen Angélica y su hermano bajo falso nombre, quien reta al emperador a llevarse a la princesa o a ser esclavo de Argalía. El mago Malgesí descubre la verdadera identidad de este, pero cae en poder de Angélica. En el segundo libro se sortea el orden de actuación de los paladines para batirse en duelo con Argalía. Astolfo y Farragut, dos gigantes, luchan contra los dos embusteros, logrando hacerles escapar, tras lo cual Orlando decide salir en busca de la princesa. El tercer canto, que contiene una sola octava, describe el amanecer en el momento en que se desata la primera locura de Orlando⁴⁷⁶.

Los críticos y lectores han expuesto valoraciones divergentes sobre el poema. Luzán lo comentó en su *Poética*⁴⁷⁷ como ejemplo de poesía jocosa, equiparándolo a Berni y Pedro del Campo⁴⁷⁸, destacando sus diferencias con respecto a la *Gatomaquia*⁴⁷⁹ de Lope o a la

474 Lombó Mulliert (2016: 139) explica a qué se refieren las lagunas. Por lo que concierne a la primera, nos encontramos durante el altercado entre el rey Balugante y Reinaldo de Montalbán, con la mediación de don Hez. Posiblemente sufrió una censura, dado que Balugante representa “la alegoría política del cuñado de Felipe IV, es decir, el cristianísimo rey de Francia Luis XIII”. En cambio, la segunda laguna de Quevedo se refiere al “conjuro demoníaco por parte de Malgesí” (2016: 171), que a su vez contiene la profecía de la derrota de Roncesvalles.

475 Sobre la composición del primer canto, ver González Miranda (2002).

476 Según Candelas (2007: 270), el poema contiene una trama que “se simplifica para favorecer la proliferación de descripciones, los diálogos o los discursos que detienen el avance de la acción y proporcionan el juego conceptista”.

477 “Otro principio de nuestra risa, y otra como rama y especie de estilo jocoso, es la desproporción, la desconformidad y desigualdad del asunto respecto de las palabras y de los modos; o al contrario de las palabras y de los modos respecto del asunto: y por este medio viene a ser apreciable en lo burlesco, lo que en lo serio sería muy reprehensible. Lo primero sucede cuando se hacen asunto y objeto principal de un poema los irracionales más viles y ridículos, o también hombres bajos y despreciables por su estado o sus calidades, atribuyendo a unos y otros características, acciones o dichos de hombres sabios, o de héroes, y personas de gran calidad. De la primera especie son los apólogos, fábulas esópicas, a las cuales, mirando a la utilidad, debe darse la primacía; y la *Batrachomyomachia*, o guerra entre las ranas y los ratones, celebre poema de Homero, a cuya imitación se han escrito después con extremada gracia la *Gatomaquia* de Burgillos, la *Mosquea* de Villaviciosa y en Italia la *Secchia rapita* de Tassoni. De la segunda son el *Orlando* del Berni, cuyas huellas quiso seguir nuestro don Francisco de Quevedo con su *Orlando*, poema que dejó solamente empezado, con harto sentimiento de las Musas; y *La Proserpina*, que con nombre de don Pedro Silvestre dio a luz don Pedro del Campo en Madrid año 1721” (cap. XX, parte II).

478 Del poco conocido del Campo se sabe que fue el autor, bajo seudónimo, de *La Proserpina*, un poema jocoserio en 12 cantos de 80 octavas reales cada uno. Cossío (1998: 383) lo consideró un “poeta nada vulgar y diestrisimo versificador”.

479 Es un poema épico burlesco que apareció en 1634 bajo pseudónimo de Tomé de Burguillos. Se compone de 7 silvas por unos 2.800 versos. Cuenta en clave paródica el rapto de Helena de Troya, pero transformando los personajes en gatos: Zapaquilda, amada por Marramaquiz, es raptada por Micifuf. Empieza así una guerra entre

*Mosquea*⁴⁸⁰ de José de Villaviciosa, mientras que fray Juan José Delgado⁴⁸¹ cita el personaje de Galalón en *Historia general sacro-profana de Filipinas* (1754) como punto de comparación para describir la manera de comer de los habitantes de aquellas islas⁴⁸². Desfavorable fue la opinión de Ticknor, que criticó la excesiva caricaturización, la indecencia de algunos pasajes, el uso de voces plebeyas, la obscuridad y la extravagancia. Además, según el mismo estudioso, “it should have had more leisure and less anxious mind” (1894: 244). En cambio, Merimée puso el *Poema de Orlando* al mismo nivel que *Gatomaquia* y *Mosquea*, subrayando que contiene “extravagances très difficiles à trouver dans les poèmes héroi-comiques de l’Italie” (1886: 405-406). Para Claudio Guillén (1998: 242), el objetivo de Quevedo son “los disparates de Boiardo escribiendo y del poema épico moderno en general”, mientras que Alarcos quiso resaltar los “cambios de registro por el fuerte sentimiento antitético del poeta” (1946: 57), en particular tratando temas en perspectivas opuestas y estilos opuestos. Dámaso Alonso, en cambio, subraya la visión nihilista del mundo caballeresco y el rechazo del idealismo a él asociado (1976: 542), mientras que para Iffland el texto contiene un deseo de volver a la época más sencilla de la nobleza guerrera, con un esfuerzo por parte de Quevedo para reducir lo que encuentra en su fuente boiardesca (1982: 172). Finalmente, según Chevalier, Quevedo lleva a cabo una “impitoyable caricature de l’universe romanesque imaginé par Boiardo” (1966: 396), señalando al mismo tiempo que el *Orlando furioso* ya estaba pasando de moda. De hecho, en la primera mitad del siglo XVII, la influencia disminuye ante la imitación tanto de la *Eneida* como de la *Jerusalén liberada*. Por esta razón, los autores se limitan a recrear los temas que derivan de las obras de los primeros imitadores españoles del Ariosto.

Además del poema de Boiardo, hay que tomar en consideración otros dos textos cuyo eje narrativo consiste en el enamoramiento de héroes carolingios: el *Innamoramento di Carlo* (1481) y el *Innamoramento di Galvano* (1494-1497). Este elemento sentimental se presenta

los dos bandos, y al final Marramaquiz muere cuando va en búsqueda de comida, así que Zapaquilada y Micifuf se enamoran.

480 Es un poema épico burlesco que se publicó en 1615 y se inspiró en la obra que lleva el mismo título de Teofilo Folengo. Está compuesta por 12 cantos por un total de 7.400 versos divididos en 925 octavas reales. Cuenta una guerra entre moscas y hormigas, que ganarán gracias a la ayuda de más insectos, como piojos y arañas.

481 Fue un misionero jesuita español originario de Cádiz que vivió entre 1697 y 1755. Su obra remonta a 1754, pero no salió publicada hasta finales del siglo sucesivo. Se trata de una especie de enciclopedia que recoge los trabajos que compuso a lo largo de su misión evangelizadora en Filipinas, ocupándose sobre todo de la botánica y de la Historia del archipiélago, además de ser parte esencial de la historia literaria de Filipinas. Sobre el autor y su obra véanse Cabrero (2003), Descalzo Yuste (2015: 31-32) y Aguilera Fernández (2018).

482 “Y que coman tanto como el Galalón de Quevedo, no es de admirar, cuando hay comida; pues se desquitan cuando bogan, como dice bien su paternidad, de cuando les falta” (1892: 315).

tanto en Quevedo como en Boiardo como una suerte de oxímoron psicológico y narrativo. De hecho, Orlando sale de la escena épica literaria abandonando el ámbito bélico de los combates y entrando en el espacio bretón de las pruebas mágico-maravillosas, cuya superación no requiere sino una escrupulosa ejecución de los mecanismos del *ludus* cortés. Este dato tiene implicaciones narrativas en la medida en que Orlando pierde protagonismo⁴⁸³, cediéndolo en buena medida a otros personajes, como los cuatro gigantes y Angélica, dato ya señalado por Cacho Casal (2012b: 301). González Miranda afirma que “Angélica es el principal personaje del *Poema*, dado que es el origen y el fin de ‘las necedades y locuras’ de Orlando y de las del conjunto de los paladines y móvil de gran parte de las aventuras narradas en la obra” (2017: 223). El paisaje mismo está acompañado por auxilios, ayudantes y asistentes de vario tipo⁴⁸⁴. En consecuencia, el tiempo narrativo queda suspendido y se hace abstracto, en una suerte de atemporalidad de la aventura.

Desde las primeras estrofas se perciben semejanzas con varias fuentes italianas. Para empezar, el último verso de la primera estrofa⁴⁸⁵ trae el recuerdo de la “puttana errante” de dell’*Orlandino* de Aretino (VIII), cuando Quevedo subraya la dudosa virginidad de la “doncellita andante”. Las estrofas iniciales con epítetos despectivos para las musas⁴⁸⁶ recuerdan, más que a Boiardo, con su referencia a los señores de la corte, la invocación a las musas del *Baldus* de Folengo, recurso que se reitera al final de varios cantos. Cuando Quevedo afirma “embocada os quiero, no invocadas” (I, v. 32) parece que tuvo en mente “imboccare suum veniant macarone poëtam”⁴⁸⁷ (I, v. 15). Además, como sugerido por Poggi (2017: 214), se puede notar un parecido en la degradación de las plantas sagradas, que en la obra de Folengo aparecen descritas a través de metáforas culinarias⁴⁸⁸. También se puede tomar en consideración la segunda estrofa de la primera parte de la *Gerusalemme liberata*. En ambos casos el poeta se

483 González Miranda subraya que en el caso de la presencia de Orlando dentro del texto, Quevedo actúa una reducción de contenido, contrariamente al resto de la obra, donde en cambio se nota una tendencia a la *amplificatio* (2012a: 419).

484 Sabor de Cortázar hace notar que en la mayoría de los textos poéticos de Quevedo el paisaje es casi ausente, mientras que en el *Poema heroico* está presente en forma convencional y con rasgos de modernidad a la vez (1987: 114). Un ejemplo de esta característica es el v. 81 del canto II: “Anhela fuego, cuando nieve vierte”.

485 “Niña buscona y doncellita andante” (I, v. 8).

486 González Miranda subraya que “llama la atención el sintagma ‘virgo monteses’ formado a imitación de otras expresiones conocidas como ‘gatos, ciervos o cabras monteses y sugerida por la ubicación de las musas en el Monte Parnaso” (2006: 286).

487 “Vienen a embocar de macarrones a su poeta” (traducción mía).

488 “Illic ad bassum currunt cava flumina brodae,/ quae lagum suppaee generant, pelagemque guacetti./ Hic de materia tortarum mille viderunt/ire redire rates, barchae, grippique ladini,/ in quibus exercent lazos et retia Musae,/ retia salsizzis, vitulique cusita busecchis,/ piscantes gnoccos, fritolas, gialdasque tomaclas” (I, vv. 32-38).

disculpa por el halo de pobreza, por lo cual pide ayuda a las musas para que bajen a la tierra y le ayuden a poetizar la realidad. Además, se encuentra la misma referencia a Helicon y al laurel de los poetas. En Tasso el laurel es considerado caduco, mientras que en Pulci y Quevedo ya no es parte integrante del anhelo del poeta, que pide pasear por los bosques como pastor o simplemente en las tabernas:

<p>O Musa tu che di caduchi allori non circondi la fronte di Elicona, ma su nel cielo in fra i beati cori hai di stelle immortali aurea corona, tu spira al petto mio celesti ardori (<i>Gerus.</i>, I, ii).</p>	<p>Io non domando grillanda d'alloro (...) io non chieggio altra penna, altro stil d'oro a cantar d'Aganippe e d'Elicona; io me ne vo pe' boschi puro e soro con la mia zampognetta che pur suona (<i>Morg.</i>, XXVIII, cxxxviii).</p>	<p>Vosotras, nueve hermanas de Helicon, virgos monteses, musas sempiternas, tejed a mi cabeza una corona toda de verdes ramos de tabernas (<i>Poema</i>, I, vv. 25-28).</p>
--	---	---

Con la estrofa octava, Quevedo empieza la burla del *Orlando innamorato* hasta la estrofa 58 a través de una *amplificatio* de las líneas correspondientes de la fuente italiana: Turpín ocultó los hechos (I, vv. 17-18), y por esta razón el español lo maldice (I, vv. 73-80). En la octava anterior, el poeta afirma “que no es misa lo que digo” (I, v. 65) recordando así el epíteto de Turpín de “prete poltrone” (I, ii, v. 1) del *Orlandino*, cuyo autor afirma además que “squinterno il vangelo alla gente” (I, ii, v. 2). Se empieza a contar la historia, guardando los trazos esenciales, pero modificando burlescamente la figura:

<p>La vera istoria di Turpin ragiona che regnava in terra d'oriente, di là da l'India, un gran re di corona, di stato e di ricchezze sì potente e sì gagliardo della sua persona, che tutto il mondo stimava niente: Gradasso nome avea quello ammirante, che ha cor di drago e membra di gigante (I, i, 4).</p>	<p>Un poderoso príncipe reinaba, de grande tarazón del mundo dueño, donde la India empieza, y donde acaba la murria el sol y la Tricara el ceño. Gradaso, el rey que digo, se llamaba; rey que tiene más cara que un barreño, y juega (ved qué fuerza tan ignota) con peñascos de plomo a la pelota (I, vv. 89-96).</p>
--	---

El personaje de Gradaso es una invención boiardesca, y su nombre pasará a designar por antonomasia el arrogante y jactancioso. Este término ya había pasado al español, si consideramos las hipérbolas y los juegos de palabras en el texto español: como subraya Malfatti, “el gran tamaño de los miembros del gigante y su corazón despiadado son expresados por su enorme cara y por el detalle de que acostumbra a jugar a la pelota con peñascos de plomo”

(1964: 26-27), como en la descripción de Fracassus por Folengo⁴⁸⁹. Además, la referencia al Oriente le sirve al poeta para desarrollar imágenes de la naturaleza, describiendo la India como aquella tierra donde el sol y la luna, al nacer, despliegan en su sonrisa sus rostros fruncidos. La mítica espada Durindana⁴⁹⁰ está descrita de la misma manera por Quevedo y Folengo, quienes asocian la vaina a la corteza de un árbol⁴⁹¹.

Las hipérbolos vuelven en la descripción del ejército que acompaña a Orlando contra Carlo Magno: de los 150.000 de Boiardo pasamos a los más de 800.000 de Quevedo, pero en ambos casos se subraya la fe católica de los que van a combatir. Luego la escena se traslada a Francia, donde se ha organizado una justa durante el periodo de Pascua. Aquí Boiardo simplemente afirma que “era in Parigi una gente infinita” (I, i, 9), mientras Folengo se refiere a la multitud como “canaia” y, sobre todo, se admira de que tanta gente así pudiera encontrarse en aquel lugar⁴⁹², tal como ocurre en el *Poema* de Quevedo⁴⁹³. Después de la *amplificatio* del texto español, donde se describen las peculiaridades regionales de los mismos (I, vv. 153-184)⁴⁹⁴, se describe al rey Grandonio con “cara de serpiente” (I, v. 185), epíteto utilizado por Boiardo, así como en el caso de Ferragut, del rey Balugante, de Serpentín y de Isolier, siempre con las mismas referencias del *Orlando innamorato*, aunque añadiendo elementos a sus descripciones.

Se llega así al día de la justa, y Quevedo empieza a describir detalladamente el banquete, dejando rienda suelta a su creación poética. En las fuentes no se encuentra nada parecido por invención y conceptismo, pero en la octava 31 Quevedo describe los mismos platos de oro y también hace referencia a los brindis del emperador⁴⁹⁵. Las mismas imágenes realistas se encuentran en el *Baldus*: “chioccant labra simul grasso stillantia brodo” (VIII, v. 674) fue traducido por Quevedo con “los chasquidos del sorbo y los bocados” (I, v. 272)⁴⁹⁶. De la misma

489 “Grossilitate staro maior sibi testa dabatur” (IV, v. 56).

490 González Miranda indica que en *Erato* “Amarilis es denominada con el nombre de la espada de Orlando, Durandarte (también Durindana o Durindal), pues así como muchos caballeros perdieron la vida en los filos de esta espada, el amante entrega su vida a una amada, Amarilis, cuyo desdén afianza su amor: «para todos Durandarte» (v. 24)” (2012b: 81).

491 Baldus afirma que “Tali corripuit spadam de cortice fodri” (V, v. 212), mientras que en Quevedo se lee “y a Durindana en un escuerzo de oro” (I, v. 106).

492 “Numquam tanta potest mundo simul ese canaia,/ quanta baronum tenuit gens clara Parisum” (I, vv. 140-141).

493 “¡Fue cosa tan extraña que en París cupiese/ tanta canalla y tanta picardía!” (I, vv. 141-142).

494 Para profundizar ver González Miranda (2012a: 418-419). Poggi subraya que, a través de la descripción de las características regionales, se está resaltando el “marco de la contemporaneidad” (2017: 207).

495 Quevedo describe que “hubo sin cuenta cangilones de oro,/ tinajas de cristal y balsopetos/ de vidrio, en que bebiese el bando moro” (vv. 241-243), mientras que en Boiardo leemos: “ed ecco piatti grandissimi d’oro,/ coperti di finissima vivanda;/ coppe di smalto, con sotil lavoro,/ lo imperatore a ciascun baron manda” (I, i, 19).

496 El título y el pasaje inspiran la aportación de González Miranda (2015).

manera, “los tragos que se asomaban al gollete” (I, v. 355) ya había sido poetizados por Folengo como “post epulas grassas, quibus usque ad guttura plenae/ stant panzae...” (vv. 487-488). La descripción de Reinaldos, por otra parte, podría haberse inspirado en la de Tognazzo del *Baldus*:

Usat, ut usatur calzas calzare brazola,
hasque satis bastat stringhis stringare duabus,
interdumque scoprit vento boffante culattas (IV,
vv. 253-255).

Reinaldos, que, por falta de botones,
prende con alfileres la ropilla,
cerniendo el cuerpo en puros desgarrones,
el sombrero con mugre, sin toquilla;
a quien, por entrepiernas, los calzones
permiten descubrir muslo y rodilla,
dejándola lugar por donde salgo
(requiebro de los putos) a la nalga (I, vv. 289-
296).

Quevedo subraya la pobreza de las raídas vestimentas del caballero, destacando los calzones que dejan descubierta la parte trasera, insinuando prostitución y sodomía. De la misma manera, Folengo subraya que su personaje lleva solamente pantalones rotos y para abrocharlos utiliza un par de cordones, así que cuando sopla el viento se queda medio desnudo, mostrando las nalgas.

Finalmente, en medio del banquete, se asoma Angélica, descrita por Boiardo y Quevedo con imágenes similares, relacionadas con el amanecer y la luz, esplendor que realza el asombro que experimentan las otras damas en la sala a la vista de su hermosura:

Però che in capo della sala bella
quattro giganti grandissimi e fieri
intrarno, e lor nel mezzo una donzella,
che era seguita da un sol cavaliere.
Essa sembrava matutina stella
e giglio d’orto e rosa de verzieri:
in somma, a dir di lei la veritate,
non fu veduta mai tanta beltate (I, i, 21).

Empezó a chorrear amaneceres,
y prólogos de luz, que el cielo dora;
en doña Alda ajustó los alfileres
ver un flujo de sol tan a deshora;
Las que tienen mejores pareceres,
a cintarazos de la nueva aurora,
con arrepentimiento de tocados,
parecieron un coro de letrados (I, vv. 433-440)

Otro parecido sustancial se puede encontrar en la reacción de los participantes al banquete ante la belleza de Angélica⁴⁹⁷, pasaje cuya fuente podría estar en la *Gerusalemme liberata*:

A l’apparir de la beltà novella
nasce un bisbiglio e ‘l guardo ognun v’intende,
sí come là dove cometa o stella,
non piú vista di giorno, in ciel risplende;

Las que tienen mejores pareceres,
a cintarazos de la nueva aurora,
con arrepentimiento de tocados,
parecieron un coro de tocados .

497 González Miranda (2012a: 423) subraya que, de todas formas, “la preocupación de las cortesanas carolingias por retorcar su figura dista mucho de los más econados ataques quevedianos contra las mujeres coquetas”.

e traggon tutti per veder chi sia
sí bella peregrina, e chi l'invia (IV, xxviii).

Clarice enderezó con prisa el moño;
rizó los aladares Galeana;
afilóse Armelina de Madroño
Contra el rubí, que teme la mañana (I, vv. 437-
444).

La hermosura de Angélica también se compara a la luz que atrae a las mariposas, tal como había escrito Tasso⁴⁹⁸ y, aunque no es una imagen novedosa, no se encuentra en ninguna de las otras fuentes del texto español. En cuanto a la descripción de la maga, se pueden encontrar más parecidos con la *Gerusalemme liberata*:

Or tien pudíca il guardo in se raccolto;
or lo rivolge cupido e vagante.
la sferza in quegli, il freno adopra in questi,
come lor vede in amar lenti o presti.

Pasa con movimientos desiguales,
ya mirando de burlas, ya de veras;
ahorrando tal vez para abrasarlos,
con dejar que la miran, el mirarlos.

Se scorge alcun che dal suo amor ritiri
l'alma, e i pensier per diffidenza affrene;
gli apre un benigno riso, e in dolci giri
volge le luci in lui liete e serene:
e così i pigri e timidi desiri
sprona, ed affida la dubbiosa spene:
ed infiammando le amorese voglie,
sgombra quel gel che la paura accoglie.

Con triste y estudiada hipocresía,
de sus dos llamas exprimió rocío,
que en los asomos lágrimas mentía:
tal es de invencionero su albedrío;
por otra parte, el llanto se reía,
obediente al hermoso desvarío;
dulce veneno lleva el rebozo:
disculpa al viejo y ocasión al mozo.

ad altri poi, ch'audace il segno varca,
scorto da cieco e temerario duce,
de' cari detti, e de' begli occhj è parca,
e in lui timore e riverenza induce

Por todos se reparte sediciosa,
con turbación aleve y hazañera;
va, cuanto más humilde, belicosa;
huye la furia y el temor espera;
y, con simplicidad facinorosa,
usurpando vergüenza forastera,
mezclando reverencias con desmayos,
en la tierra postró cielos y rayos (I, vv. 477-496).

(...)

Stassi talvolta ella in disparte alquanto,
e 'l volto e gli atti suoi compone e finge
quasi dogliosa; e infin su gli occhj il pianto
tragge sovente, e poi dentro il respinge.
E con quest'arti a lagrimar intanto
seco mill'alme semplicette astringe;
e in fuoco di pietà strali d'amore
tempra, onde pera a sì fort'arme il core.

Poi, siccome ella a quei pensier s'invole,
e novella speranza in lei si destè,
cer gli amanti il piè drizza, e le parole,
e di gioja la fronte adorna e veste:
e lampeggiar fa quasi un doppio Sole,
il chiaro sguardo, e 'l bel riso celeste

498 Tasso dice que es "como al lume la farfalla" (IV, xxxiv), y en el *Poema heroico* se lee "almas y corazones previnieron/ para ser mariposas en sus tornos" (I, vv. 451-452).

su le nebbie del duolo oscure e folte,
ch'avea lor prima intorno al petto accolte.
(IV, lxxxvii-xci).

La fuente italiana describe con más minuciosidad la figura y la actitud de la bella doncella, pero se pueden encontrar los mismos rasgos: su mirada vaga por la sala y, cuando ve que alguien no le hace caso, sonríe, del mismo modo que finge el llanto como arma contra quien le resiste, siendo para Quevedo una muestra de hipocresía. Pero ella se siente así, “a llantos destinada” (I, v. 522), como Arminda afirma que “al duol sol viva” (*Gerus.*, IV, xxxvi, v. 284).

En varios pasajes, Quevedo cambia el estilo directo de Boiardo por el indirecto⁴⁹⁹, pero en otros mantiene el mismo tipo de discurso, en particular cuando Orlando empieza a hablar tras haber visto por primera vez a su amada. En las palabras del texto español se nota cierto parecido con las del conde de Scandiano:

Per tanto ha il mio fratel deliberato,
per sua virtute quivi dimostrare,
dove il fior de' baroni   radunato,
ad uno ad uno per giostra contrastare:
o voglia esser pagano o battizzato,
fuor de la terra lo venga a trovare,
nel verde prato alla Fonte del Pino,
dove se dice al Petron di Merlino (I, i, 27)

Mi hermano, a quien enciende ardor glorioso
de dar a conocer su valentía,
viene a tu corte, emperador famoso,
a tomar buena parte desde d a:
al moro y al cristiano belicoso
que de justar con  l tendr  osad a,
señala campo en el Padrón del Pino,
junto al sepulcro de Merl n divino (I, vv. 545-
552).

La imitación sigue en las octavas sucesivas, combinando versos e insertando varios elementos:

Ma fia questo con tal condizione
(colui l'ascolti che si vol provare):
ciascuno che sia abbattutto de lo arcione,
non possa in altra forma repugnare,
e senza pi  cotesta sia pregione;
ma chi potesse Uberto scavalcare,
colui guadagni la persona mia:
essoandr  con i suoi giganti via (I, i, 28).

Mas ha de ser con tales condiciones,
aprobadas por todos una a una,
que, en perdiendo la silla y los arzones,
quien los perdió no pruebe más fortuna;
el que cayere quedará en prisiones,
sin poder alegar excusa alguna,
y el que a mi hermano derribare en tierra
me ganar  por premio de la guerra.

Hacer podrá mi hermano libremente
Su camino, si alguno le venciere,
con sus cuatro gigantes y la gente
que en su cartel y pabellón tuviere (I, vv. 553-
564).

499 Con respecto a este cambio, Poggi subraya que “Quevedo abandona el modelo de narración oral proporcionado por Boiardo a favor del literario y metaliterario de Tasso” (2017: 2016).

También la descripción del duque Naímo coincide en las mismas metáforas relacionadas con la vejez:

Ma il duca Naimo, ch'è canuto e bianco,
non avea già de lui men pena al core,
anci tremava abigotito e stanco,
avendo perso in volto ogni colore (I, i, 32).

Naímo, aunque tenía quebrantada
del largo paso de la edad la vida,
sintió la sangre anciana recordada
de la ferviente juventud perdida (I, vv. 649-652).

Aquí Boiardo se centra en la descripción física del noble, con una atención al pelo blanco y a la tez pálida del rostro, así como su inclinación a temblar por cansancio y sorpresa, mientras que Quevedo prefiere subrayar que, a pesar de su vejez, sigue recordando su juventud llena de fuerza y de pasiones, como si el tiempo no hubiese pasado, dando un toque más psicológico y casi sentimental a los versos. Por esta razón, a continuación él hace ademán de empuñar su espada, sin darse cuenta de que ni siquiera la llevaba consigo, olvido del que se arrepiente a continuación⁵⁰⁰.

Las dos octavas siguientes presentan parecidos con las estrofas 28 y 37 del primer canto del primer libro del *Orlando innamorato*:

Non era ancora della citade uscita,
che Malgise prese il suo quaderno:
per saper questa cosa ben compita
quattro demonii trasse dello inferno.
Oh quanto fu sua mente sbigotita!
Quanto turbosse, Iddio del celo eterno!
Poi che cognobbe quasi alla scoperta
Re Carlo morto e sua corte deserta.

No bien la reina de Catay famosa
había dejado el gran palacio, cuando
Malgesí, con la lengua venenosa,
todo el infierno está claviculando:
todo demonichuco y diabliposa
en torno de su libro está volando;
hasta los cachidiablos llamó a gritos,
con todo el arrabal de los precitos.

Però che quella che ha tanta beltade,
era figliola del re Galifrone,
piena de inganni e de ogni falsitade,
e sapea tutte le incantazione.
Era venuta alle nostre contrade,
ché mandata l'avea quel mal vecchione
col figliol suo, ch'avea nome Argalia,
e non Uberto, come ella decia.

De ver tan prodigioso desconcierto
en su librillo, a cántaros lloraba;
a Carlos vio despedazados y muerto,
la corte sola, y a París esclava;
fuele por los demonios descubierto
que la falsa doncella que lloraba
es del rey Galafión hija heredera;
como el padre, maldita y embustera. (I, vv. 657-672)

En los versos transcritos se pueden notar pequeños cambios que conciernen a la ambientación de la historia. Así, Quevedo afirma que la reina de Catay deja el palacio, y no la ciudad, como

500 “Fue a requerir, con la pasión la espada: / ni se acordó que no la trae ceñida, / y, en el primero impulso de travieso, echó menos la espada con el seso” (I, vv. 653-656).

en cambio afirma Boiardo, quizás subrayando la configuración arquitectónica antigua de los castillos, que se presentaban como ciudadelas, pero que en la arquitectura barroca ya se habían transformado en simples residencias de nobles. Además, González Miranda afirma que “esta anagnórisis centra la inquina en la propia princesa: su discurso artificioso y sus tácticas embaucadoras consiguen engañar a los paladines y poner en peligro a Carlomagno y a su imperio” (2017: 230)⁵⁰¹. Pero el cambio más sustancial se refiere a la descripción de Malgesí, que en el texto español aumenta la carga negativa, empezando por su descripción de persona maldiciente y venenosa, así como por el uso de varios términos relacionados con el ámbito demoníaco (demonicucho, diabliposa, cachidiablo), que nada tienen que ver con los “quattro demonii” de Boiardo, ni con la sensación de desconcierto por parte de Dios por esta colaboración con los demonios. Cabe subrayar que el verbo “clavicular” del v. 660 es un neologismo, cuyo significado podría ser “abrir”, además de “hacer ensalmos, invocar demonios y demás operaciones que suelen ejecutar los nigrománticos y encantadores, aludiendo a la clavícula de Salomón, de que se dice que se sirven para sus ensalmos y embustes” (*Aut.*). De este modo, Malgesí se transforma en nigromante, adquiriendo una connotación negativa característica de la poesía quevediana. En la octava siguiente, Quevedo quiere subrayar que la hija de Galafrón es embustera como el padre, además de ser “falsa doncella”, sin indicaciones con respecto a su belleza, mientras que Boiardo simplemente refiere que ha engañado a la corte, afirmando que su acompañante tenía otro nombre diferente del de Argalía.

En la descripción de los armamentos que Galafrón concede a Argalía, Quevedo procede con un criterio amplificativo. Si Boiardo afirma simplemente que le había dado un corcel negro que corría rápido como el viento, el español afirma que es “el mejor caballo que tenía” (I, v. 678) y además le llama Rabicán porque es un “rabí perro judío” (I, v. 680). Aquí Malfatti advierte que el autor “juega con el doble sentido que se puede aplicar a Rabicán, es decir can (perro) rabí y perro rabioso, mientras en realidad quiere decir de cola blanca” (1964: 130). En las octavas siguientes continúa con la descripción del caballo, equiparándolo con la endrina por el color oscuro de su capa, el pelo que se parece a la barba de los letrados, la crin larga y negra

501 La misma estudiosa además añade que “aunque desde una perspectiva cómica, estos versos presentan a Angélica como ejemplo de aquellas mujeres que la tratadística política acusa de ser “instrumentos de hacer perder reinos”, sentencia extraída de la traducción quevediana del *Rómulo* de Malvezzi (p. 1715) similar a otras formulaciones promulgadas en tratados políticos o religiosos como *Marco Bruto* (p. 727) o *La caída para levantarse* (p. 289)” (2017: 231).

como la sotana del clérigo, las orejas fuertes y de la misma forma del pico del gorrión y los relinchos claros y sonoros como lo es el sonido del clarín.

Scudo, corazza ed elmo coi cimieri,
e spada fatta per incantamento;
ma sopra tutto una lancia dorata,
d'altra ricchezza e pregio fabbricata.

Or con queste arme il suo padre il mandò,
stimando che per quelle il sia invincibile,
ed oltra a questo un anel li donò
di una virtù grandissima, incredibile,
avegnanchè costui non lo adoprò;
ma sua virtù faccia l'omo invisibile,
se al manco lato in bocca se portava:
portato in dito, ogni incanto guastava (I, i, 38-39).

Dióle un arnés forjado de manera
que está más conjurado que las habas;
y todo, por de dentro y por de fuera,
se enlaza con demonios, por aldabas;
y porque a todos venza en la carrera,
aunque se amarren al arzón con trabas,
una lanza le dio que, cuando choca,
derriba las montañas si las toca.

Galafrón le envió de aquesta suerte,
porque en todo lugar fuese invencible:
dióle un anillo de virtud tan fuerte,
que le hace valiente y invisible;
a tu per tu se pone con la muerte,
y no hay encantamento tan terrible,
que, si le ve, no haga que le sueñe,
y que se desendiable y desensueñe (I, vv. 689-704)

También en el caso de la descripción de los armamentos, Quevedo no ahorra imágenes conceptistas, que refuerzan la naturaleza encantada de los objetos que ayudan en el combate a Argalía. En particular, la lanza es tan resistente que puede derribar las montañas, mientras que Boiardo especifica simplemente que se trata de una lanza dorada, muy ricamente fabricada, haciendo hincapié solo en su valor más que en su fuerza, aspecto que encontramos al revés en la versión española, donde no se menciona su aspecto. En cambio, este detalle se puede encontrar en el texto bernesco, donde el autor afirma que “né il mondo al colpo suo starebbe saldo” (I, i, 44, v. 8), después de haber dedicado una octava entera a sus poderes mágicos.

Ma sopra a tutto Angelica polita
volsè che seco in compagnia ne andasse, perché
quel viso, che ad amare invita,
tutti i baroni alla giostra tirasse,
e poi che per incanto alla finita
ogni preso barone a lui portasse:
tutti legati li vol nelle mane
re Galifrone, il maledetto cane (I, i, 40)

Y para que provoque la aventura,
con él, envía a Angélica su hermana;
que, ofreciendo por premio su hermosura,
la justa es cierta, la vitoria llana;
enseñándola hechizos la asegura
y toda la arte mágica profana,
con orden que, en venciendo los guerreros,
se los remita todos prisioneros (I, vv. 705-712).

Para Quevedo la aventura empieza con la presencia de Angélica, aspecto que en cambio no aparece en el *Orlando innamorato*. En ambos textos, es la hermosura de ella lo que permite vencer en la justa, pero Boiardo subraya que Galifrone es un “maledetto cane”, insulto que antes encontramos referido en Quevedo al caballo de Argalía, con un toque de sátira hacia los judíos

típico de su poesía burlesca. Desvelada la situación, Malgesí quiere vengarse, como ya había explicado Quevedo anteriormente:

Così a Malagise il dimon dicia,
e tutto il fatto gli avea rivelato.
Lasciamo lui: torniamo a l'Argalia,
che al Petrono di Merlino era arivato.
Un pavaglion sul prato distendia,
troppo mirabilmente lavorato
e sotto a quello si pose a dormire,
ché di posarse avea molto desire (I, i, 41).

Visto el engaño, Malgesí tenía
urdida su venganza extrañamente.
Mas dejémosle y vamos a Argalía,
que ya está en el Padrón junto a la fuente.
En el gran llano un pabellón se vía,
defensa a la estación del sol ardiente;
por de fuera a las lluvias muestra ceño,
y por de dentro primavera al sueño (I, vv. 713-720).

El cambio de escenario se desarrolla de la misma manera: hay que dejar a Malgesí y volver a Argalía, que ahora se encuentra cerca de la fuente de Merlín, descrita de modo diferente por parte de Boiardo y Quevedo, pues este describe el paisaje con abundancia de imágenes propias de la poesía gongorina:

Angelica, non troppo a lui lontana,
la bionda testa in su l'erba posava,
sotto il gran pino, a lato della fontana:
quattro giganti sempre la guardava.
Dormendo, non pareva già cosa umana,
ma ad angelo del cel rasomigliava.
Lo annel del suo germano aveva in dito,
della virtù che sopra aveti odito.

Al sueño blando se entregó Argalía;
durmiendo estaba Angélica en el prado;
a hurto de sus ojos campa el día,
que, abiertos, le tuvieron congojado;
los gigantes la guardan a porfía,
que los tiene la justa con cuidado;
arden amantes, peñas y corrientes,
y son requiebros de cristal las fuentes.

Or Malgise, dal demon portato,
tacitamente per l'aria veniva;
ed ecco la fanciulla ebbe mirato
giacer distesa alla fiorita riva;
e quei quattro giganti, ogniuno armato,
guardano intorno e già niun dormiva.
Malagise dicea: "Brutta canaglia,
tutti vi pigliarò senza battaglia.

Tiene en el dedo el encantado anillo
donde ligado está todo el planeta;
cuando, con su nefando cuadernillo,
sobre un demonio bayo a la jineta,
con las clines de cabo de cuchillo,
Malgesí, barbaza de cometa,
apareció, mirando desde el viento
al Sol dormido, al fuego soñoliento.

Non vi valeran mazze, né catene,
né vostri dardi, né le spade torte;
tutti dormendo sentirete pene,
come castron balordi avreti morte".
Così dicendo, più non si ritiene:
piglia il libretto e getta le sue sorte,
né ancor aveva il primo foglio volto,
che già ciascun nel sonno era sepolto (I, i, 41-44)

Vio sobre un tronco a Angélica dormida,
y que en su garda están cuatro gigantes,
y díjoles: "Canalla mal nacida,
vosotros moriréis como bergantes;
y esta embustera de la humana vida,
cárcel, delito y juez de los amantes,
acabará en el filo desta espada
el intento fatal de su jornada (I, vv. 833-856).

Por fin Argalía se queda dormido, pero Quevedo quiere subrayar que se trata de un sueño blando y suave, como de hechizo. La descripción de Angélica sigue los rasgos petrarquistas y

neoplatónicos del modelo, en particular en la comparación de sus ojos con el sol, como afirma Malfatti (1964: 132)⁵⁰², aspecto que en cambio no se encuentra en la fuente, sino que se la asocia simplemente a un ángel del cielo, aludiendo a otra tradición poética, es decir la de la *donna angelicata* stilnovista. Ambos autores utilizan el término canalla en las invectivas de Malgesí, pero en la versión española los insultos están dirigidos hacia Angélica justo por su poderosa belleza, amenazando con matarla antes del anochecer y volviendo a presentarla como una embustera que, además, esclaviza con su simple mirada. En cambio, en la fuente se quiere subrayar que todas las armas serán inútiles frente a su rabia y que todos morirán como unos delincuentes ineptos, expresión utilizada también por Quevedo, que los define como “bergantes”. Al añadir una octava sin correspondencia con Boiardo, subraya la naturaleza demoníaca del mago, que dejan dormidos a los cuatro gigantes⁵⁰³. Ahora puede acercarse a la doncella:

Esso dapoi se accosta alla donzella
 e pianamente tira fuor la spada
 e veggendola in viso tanto bella
 di ferirla nel collo indugia e bada.
 L'animo volta in questa parte e in quella,
 e poi disse: “Così convien che vada:
 io la farò per incanto dormire,
 e pigliarò con seco il mio desire” (I, i, 45).

Vase, para triunfar de sus despojos,
 Malgesí con la espada a la doncella;
 mas en llegando a tiro de sus ojos,
 se le cae de la mano y se la mella;
 en suspiros se vuelven los enojos;
 todo su encanto se aturdió con vella;
 con su hermosura, enamorado, habla,
 y al fin no sabe ya lo que diabla (I, vv. 873-880).

Tampoco Malgesí puede resistir el hechizo de Angélica y queda encantado. Quevedo intensifica la descripción del enamoramiento, afirmando que se le cae la espada, empieza a suspirar y habla sin saber lo que dice o lo que hace. En Boiardo, el mago expresa su voluntad de hacerla dormir gracias a sus hechizos, para que luego pueda aprovecharse de la doncella. En la octava siguiente⁵⁰⁴, Quevedo subraya los efectos de la belleza de la mujer sobre Malgesí, intensificando las imágenes de impotencia con respecto a su voluntad, aspecto que no aparece en Boiardo.

502 “El sol puede nuevamente mostrarse sin temor a enfrentarse con la mayor luz de los ojos de Angélica. Tiene conciencia de su propia inferioridad, por ello actúa furtivamente”. Para otros datos véase Marta González Miranda (2012a: 421-423).

503 “Dijo, y entre pentágonos y cercos,/ murmuró invocaciones y conjuros,/ con la misma tonada que los puercos/ solfadan cieno en muladares duros;/ a los Demogorgones y los Güercos/ de los retiramientos más oscuros/ trujo, para que el sueño le socorra,/ y a los cuatro gigantes dé modorra” (I, vv. 857-864).

504 “Ni alzar los ojos ni bajar la espada,/ en éxtasi de amor, Malgesí pudo;/ la lengua a su pasión tiene amarrada;/ más parece que está muerto que mudo;/ prueba a dejarla en sueños encantada, mas el anillo le sirvió de escudo; revocóle el infierno los poderes, y todo se encendió de arremeteres” (I, vv. 879-896).

Pose tra l'erba giù la spada nuda,
ed ha pigliato il suo libretto in mano;
tutto lo legge, prima che lo chiuda.
Ma che li vale? Ogni suo incanto è vano,
per la potenza dello anel sì cruda.
Malagise ben crede per centano
che non si possa senza lui svegliare,
e cominciolla stretta ad abbracciare (I, i, 46).

(...)

ma troppo gli renresce aspettare,
ché ad uno amante una ora uno anno pare (I, i,
45).

La espada arroja en tierra, por cobarde;
por inútil, con ella el libro arroja;
viendo que no hay gigante que la guarde,
el no embestir en ella le congoja;
y porque el luego le parece tarde,
del manto que le cubre se despoja,
y, sediento de estrellas y de luces,
se arrojó sobre Angélica de bruces (I, vv. 897-
904).

En Boiardo el personaje no se encuentra tan obnubilado por los encantamientos, sino que intenta contrarrestarlos leyendo todo el cuadernillo, pero ya se da cuenta de que nada puede contra la fuerza del anillo mágico. Quiere despertar a Angélica, así que le abraza fuerte y quiere estar con ella ya, porque esperar le causa dolor. Aquí Quevedo inserta alusiones sexuales, con Malgesí que se desnuda y se lanza sobre ella porque no puede resistir a la pasión que siente, sin abrazos previos ni consultas a su libro.

La damisella un gran crido mettia:
-Tapina me , ch'io sono abandonata!-
Ben Malgise alquanto sbigotia,
veggendo che non era adormentata.
Essa, chiamando il fratello Argalia,
lo tenia stretto in braccio tutta fiata;
Argalia sonnacchioso se sveglione,
e disarmato uscì del pavaglione.

Engarrafóse della, que del sueño
despierta, con el golpe, dando voces;
Argalía, a los gritos, con un leño
salió, y a Malgesí machacó a coces;
ella le araña y él la llama dueño;
mas andan los trancazos tan atroces,
y le muelen el bulto de manera,
que le vuelven los guesos en cibera (I, vv. 905-
912)

Según la versión de Quevedo, Malgesí parece un ave de rapiña que con sus garras cae sobre la presa. El mago descubre en este momento que Angélica en realidad está despierta y lanza un grito de socorro. Argalía se presenta así armado de un trozo de madera con el cual le destrozan los huesos, mientras que Boiardo está desarmado y medio dormido, así que necesita un momento para darse cuenta de lo que le está pasando a la hermana, hasta amenazarle de muerte⁵⁰⁵.

505 "Subitamente che egli ebbe veduto/ con la sorella quel cristian gradito,/ per novità gli fu il cor sì caduto,/ che non fu de appressare lo ardito./ Ma poi che alquanto in sé fu rinvenuto,/ con un troncon di pin l'ebbe assalito,/ gridando: -Tu sei morto, traditore,/ che a mia sorella fai tal disonore.-" (I, i, 48).

Essa gridava: -Legalo, germano
prima ch'io il lasci, che egli è nigromante;
ché, se non fosse l'anello che aggio in mano,
non son tue forze a pigliarlo bastante.-
Per questo il giovenetto a mano a mano
corse dove dormiva un gran gigante,
per volerlo svegliar; ma non potea,
tanto lo incanto sconfitto il tenea (I, i, 49)

Luego que le vió Angélica en el llano,
despatarrado, conoció quién era.
“Este es el nigromante y el tirano
Malgesí -dijo-; no es razón que muera;
sino que, atado por mi propia mano,
por la mejor hazaña y la primera,
a poder de mi padre vaya preso,
donde le quemarán gueso por gueso”.

Para poder echarle las prisiones,
a los gigantes por sus nombres llama;
más ellos, a manera de lirones,
roncando están, tendidos en la grama;
tanta fuerza tuvieron las razones,
tal sueño por sus miembros se derrama,
que, viendo como están, vivos apenas,
los dos le devanaron en cadenas (I, vv. 913-928).

El grito de Angélica espanta a Malgesí en la versión de Quevedo y es diferente en los dos textos: en la fuente, manda atar al mago porque sabe que es nigromante y que con sus hechizos podría escaparse con facilidad, así que prefiere ir en busca de la ayuda de los otros gigantes, que siguen dormidos; en el *Poema heroico*, en cambio, la doncella desvela enseguida quién es, afirmando además que es un tirano, pero ella quiere parar los golpes de Argalía, porque prefiere que le mate su padre, sin expresar ningún tipo de piedad, sino que al revés quiere venganza. El español añade una octava donde describe a los otros gigantes, roncando y tendidos casi sin vida por el sueño tan profundo que los ha vencido, satirizando así a quienes, pese a su fortaleza, nada pueden en contra de Orfeo ni de los hechizos. Por esta razón, Argalía y Angélica tienen que atar a Malgesí, reforzando lo burlesco de la inutilidad de los protectores de la bella doncella.

Di qua, di là, quanto più può il dimena;
ma poi che vede che indarno procaccia,
dal suo bastone spicca una catena,
e de tornare indietro presto spaccia;
e con molta fatica e con gran pena
a Malagise lega ambe le braccia,
e poi le gambe e poi le spalle e il collo:
da capo a piedi tutto incatenollo .

Come lo vide be esser legato
quella fanciulla li cercava in seno;
presto ritrova il libro consecrato,
di cerchi e de demonii tutto pieno.
Incontinenti l'ebbe diserrato;
e nello aprir, né in più tempo, né in meno,
fu pien di spirti e celo e terra e mare,

Liado está de pies y colodrillo,
sin poder rebullirse ni quejarse;
al pie de un roble columbró el cuchillo
Angélica; tomóle por vengarse,
y, viendo al otro lado el cuadernillo
(en que sólo pudiera restaurarse),
le tomó y, abriéndole, al momento,
se granizó de diablos todo el viento (I, vv. 929-936).

tutti gridando: -Che voi domandante?- (I, i, 50-51).

En el *Orlando innamorato* Angélica no toma parte en la captura del mago, sino que la lleva a cabo Argalía. La imagen quevediana de Malgesí atado de pies y cuello, como si fuese un animal para ser transportado o cocinado, amplifica la situación satírica y rebaja el personaje. Además, Angélica ve el cuchillo allí cerca y decide vengarse en ese momento, pero su curiosidad es más fuerte y recoge el cuadernillo de los hechizos que se encuentra a su lado. Al abrir la libreta, aparecen los demonios, que se ponen su disposición:

Ella rispose: -Io voglio che portate
tra l'India e Tartaria questo prigionero,
dentro al Cataio, in quella gran citate,
ove regna il mio padre Galafrone;
dalla mia parte ce lo presentate,
ché si sua presa, io sono stata cagione,
dicendo a lui che, poi che questo è preso,
tutti gli altri baron non curo un ceso.- (I, i, 52)

En demonios la tierra se escondía,
el propio mar en diablos se anegaba,
y demonios a cántaros llovía,
y demonios el aire resollaba;
uno brama, otro chilla y otro pía,
y, en medio del rumor que se mezclaba,
dijo una voz que andaba entre los ramos
“A tu obediencia cuantos ves estamos.

“Escoge, pues, que puedes, como en peras,
diablos, y manda”. “Lo que mando y quiero
-respondió con palabras muy severas-
es que con vuelo altísimo y ligero,
y en volandas, cortando las esferas,
llevéis este nefando prisionero,
y, por más que afligido, gruña y ladre,
se lo entreguéis a Galafrón, mi padre” (I, vv. 937-952).

Quevedo amplifica otra vez la descripción, añadiendo una octava donde hiperboliza la cantidad de demonios que aparecen cuando Angélica los invoca. Eran tantos que llevan el mar, el aire y llovían por todas partes, creando un gran ruido por los sonidos animales que lanzan, como si fuesen elefantes, toros, cerdos, ratones y pájaros, disminuyendo así el miedo que podrían crear en los asistentes gracias a su animalización⁵⁰⁶. Angélica contesta de manera diferente: en el *Orlando innamorato* empieza indicando dónde hay que llevar al preso, subrayando su estado de princesa y el hecho de haber sido atacada por él; en cambio, en el *Poema heroico*, se hace hincapié solamente en la severidad de sus palabras y en el hecho que el prisionero es nefando y que no hay que apiadarse por sus lamentos, aquí también asociados a los sonidos animales

506 Malfatti subraya además que se trata de “tres distintos tonos de voz: uno violento, otro agudo, otro lamentoso” (1964: 133). Poggi indica que, contrariamente a lo que pasa en Tasso, quien reelabora e intensifica las similitudes animales de Ariosto, Quevedo utiliza la animalización para ridiculizar a los paladines, y no exaltarlos (2017: 205).

del cerdo y del perro, dos especies que el Barroco se utilizaban como insulto, como ya se he visto en el mismo texto. En las octavas siguientes, un “diablísimo” acepta el encargo, Malgesí aparece en Catay, y Angélica quita el hechizo a los gigantes. Se llega así al canto II del texto quevediano, siguiendo el desenlace de la fuente italiana.

La cuestión reanima la corte de Carlo Magno, hasta que finalmente se decide echar a suerte la participación en la justa por la bella doncella:

<p>Da un de' paggi ch'a vedere stava questa leggiadra et amorosa guerra: un altro che quel vaso in man portava, lo scuote, e poi di sopra ben lo serra. Mette la mano il paggio, e un ne cava, dice la scritta: Astolfo d'Inghilterra, e dopo lui Ferraù fu cavato, Rinaldo segue, e ha Dudone a lato (<i>Rifac.</i>, I, lxiii).</p>	<p>Fu questa cosa nella real corte tra il general consiglio essaminata; ed avendo ciascun sue ragioni porte, fu statuita al fine e terminata, che la vicenda se ponesse a sorte; ed a cui la ventura sia mandata d'esser il primo ad acquistare l'onore, quel possa uscire alla giostra di fore (<i>Orlando</i>, I, i, 61).</p>	<p>Sobre el echar las suertes en palacio andan los paladines a la morra; en cédulas se gasta un cartapacio con los nombres, y dentro de una gorra se mezclan, y en un cofre de topacio que bien labrada plancha de oro aforra, los derramó, revueltos con su mano, la excelsa magestad de Carlo Mano (<i>Poema</i>, II, vv. 1-8).</p>
--	---	---

Mientras Boiardo quiere destacar el debate en la corte de Carlo Magno, donde se escucha con atención la razón de cada paladín y se decide entre todos, Quevedo resalta el sorteo, presentado en términos tabernarios, por más que el rey es mencionado como “excelsa majestad”, queriendo salvarle del resto del grupo de brutos. Tal vez en esta narración del sorteo pesó el recuerdo de la versión de Berni, con quien Quevedo parece coincidir frente a Boiardo. En la octava siguiente, el autor español describe cómo cada paladín reacciona con respecto a este proceso, subrayando el carácter principal de cada uno: Ferragut se enfada, Orlando observa con cuidado, Oliveros despedaza algo, y Montesinos se desgañita. Por fin llega el momento del sorteo, y aquí Quevedo cede la palabra a Astolfo y Ferragut⁵⁰⁷, mientras que Boiardo describe la escena como si fuese un espectador, afirmando simplemente el orden, como se puede leer en la refundición del otro italiano⁵⁰⁸. Además, en el texto español el poeta asocia un epíteto a algunos paladines, como Reinaldo “el mendicante” (II, v. 33), Dudón “noble guerrero” (II, v. 34) y Grandonio

507 Según González Miranda, “estos dos personajes conforman una oposición perfecta, la poquedad física y el comportamiento delicado del primero frente a la desmesura corporal y la conducta ruda del segundo” (2017: 238).

508 Se sortean en el orden Astolfo, Ferragut, Reinaldo, Dudón, Grandonio, Otón y Berlinguiero.

“desigual gigante” (II, v. 35). Finalmente llega el turno de Orlando “invicto emperador triunfante” (II, v. 37), después de treinta hombres.⁵⁰⁹

Llega así la noche y, para describir este momento, Quevedo utiliza una imagen mitológica: Apolo medio dormido da cabezadas en el Occidente, pidiendo a Tetis el típico ornamento que en aquellos tiempos se utilizaba para acostarse, así como un colchón y dos mantas. En otras palabras, el sol se está poniendo, pero el conceptismo y la fantasía de Quevedo no, sin detener sus burlas ni delante de los personajes mitológicos⁵¹⁰, desvirtuando así el mismo tópico literario del atardecer y del amanecer, como sugerido por González Miranda (2012a: 426). Tal descripción precede a la del ganador del sorteo, Astolfo de Inglaterra⁵¹¹:

Signor, sappiate ch' Astolfo lo Inglese
non ebbe di bellezza il simigliante;
molto fu ricco, ma più fu cortese,
leggiadro e nel vestire e nel sembiante.
La forza sua non vedo assai palese,
ché molte fiata cadde del ferrante.
Lui solea dir che gli era per sciagura,
e tornava a cader senza paura.

Era Astolfo soror, por lo monjoso,
poco jayán y mucho tique mique,
y más cotorrerito, que hazañoso,
con menos de varón que de alfeñique;
vistióse blanco arnés, fuerte y precioso,
que no habrá cañaheja que le achique,
por ser pobrecito tan delgado,
que parecía un alfiler armado.

Or torniamo a la istoria. Egli era armato,
ben valeano quelle arme un gran tesoro;
di grosse perle il scudo è circondato,
la maglia che se vede è tutta d'oro;
ma l'elmo è di valore ismesurato
per una zoia posta in quel lavoro,
che, se non mente il libro de Turpino,
era quanto una noce, e fu un rubino (I, i, 60-61).

En las nalgas llevaba por empresa
una Muerte pintada en campo rojo;
el mote su mortal cerote expresa,
y dice así: “La muerte llevo al ojo”.
En el yelmo, que cuatro libras pesa,
lleva, en vez de penacho, un trampantojo,
un basilisco, un médico y un trueno,
como quien dice: “Aténgome a Galeno” (II, vv.
49-64).

En el *Orlando innamorato* el paladín, bien vestido y de buenas maneras, no parece particularmente capacitado para los duelos, a pesar de la calidad de sus armas. Quevedo intensifica los rasgos caricaturescos del personaje al presentarlo con un aspecto afeminado y

509 “Ma per non tenir più lunga tenzone,/ prima che Orlando ne for tratti trenta:/ non vi vo' dir se lui se ne tormenta” (I, i, 58).

510 Para profundizar en este aspecto ver Sabor de Cortázar (1987) y González Miranda (2012a: 425-426 y 2006: 289). Poggi subraya que, de hecho, falta el elemento mitológico en la obra de Quevedo en cuestión, elemento que en cambio en Tasso juega un papel muy importante (2017: 217).

511 Sobre este personaje, González Miranda afirma que “imbricado con los rasgos del lindo, en el retrato de Astolfo se emplea de manera intensa la animalización y la cosificación. Identificación con insectos (cucaracha, grillo, pulga), gusanos o aves de pequeño tamaño (cernícalo, cogujada) y con objetos (alfiler, cascabel), fórmulas que acentúan la ridiculización de la denostada figura del lindo y contribuyen a la deformación global del personaje. Aunque hay alusiones diseminadas a los lindos, herederos del *miles gloriosus* de Plauto, en la poesía y en la prosa de Quevedo, Astolfo quizá constituya la caracterización más completa de esta figura en el *corpus* literario del autor del *Buscón*” (2017: 238).

monjil, blando y quebradizo como un alfiler, en un retrato que recuerda el esbozado en el *Astolfoida*, donde Aretino describe a Uggieri como “ago damaschino” (II, xxvi). Además, para aumentar la carga satírica, Quevedo añade que llevaba una emblema justo en las nalgas donde moteaba a la muerte⁵¹², sugiriendo así su pavor. Por último, “Astolfo se finge portaestandarte de los médicos, es decir un adversario peligrosísimo, que no deja nadie con vida. También el basilisco y el trueno simbolizan la muerte” (Malfatti, 1964: 134). Sin embargo, si nos adentramos en la descripción del inglés, cada aspecto pertenece en realidad a otros personajes presentados por Boiardo. En este pasaje, aparece un basilisco en el yelmo, que en la fuente italiana se encuentra en la figura de Uggeri il Danese⁵¹³, el mismo personaje que inspira en la descripción de este, como en el caso antes citado de la obra de Aretino.

Como cada caballero que se respete, también Astolfo se acompaña de un caballo. Pero mientras Boiardo describe su suavidad y resistencia, llamándole además por nombre, Rabicano, Quevedo prefiere hacer hincapié en su fuerza, en su aspecto casi feroz, en relinchos que resuenan como truenos⁵¹⁴. Rasgos parecidos se encuentra en la presentación del mismo animal en la refundición de Berni:

Com`un corvo nerissimo era nero,
segnato in fronte, e fu da tre Balzano,
i pie movea sì presti, e sì veementi
che dietro si lasciava uccelli, e venti (*Rifac.*, I,
lxxiv, vv. 5-8)

Era morcillo, que a la vista ofrece
con lumbre de los ojos noche negra,
que igualmente le adorna y logubrece,
cuyos relinchos son truenos de Flegra;
blanca estrella la frente le amanece (II, vv. 73-77)

El caballo es muy negro, y ambos autores quieren resaltar ese rasgo. En cuanto a su andar, sus pasos son tan fuertes y veloces que parece dejar todo atrás, como también afirma Quevedo en la octava siguiente⁵¹⁵, donde toma prestada una característica del caballo de Serpentino descrito en el *Orlando innamorato*, que aparece con ojos de fuego, espuma que sale de la boca y narices que parece que vayan a lanzar fuego⁵¹⁶. De esta manera, la figura femenina y delgada del

512 El mote de II, v. 60 puede tener varios sentidos: “cuidar atentamente de ella sin dejarla olvidar” o referirse al ojo del culo, como solía hacer Quevedo en la poesía satírico-burlesca, subrayando que el personaje podía tener manifestaciones escatológicas que causaban la muerte de quienes le rodeaban.

513 “Un basilisco porta por cimero/ di sopra a l’elmo lo ardito guerrero” (I, ii, 53).

514 Esta descripción sigue los lugares comunes de la *descriptio equi*, como comentada por Cacho Casal (2003: 281-282): color negro, prestancia y fuerza comparable a la tempestad, un vaho que despresen que en realidad es consecuencia del fuego que sale de sus fauces y paso firme que cava la tierra.

515 “Tan recio siente el pie, hiere tan fuerte/ el campo, que parece que animoso/ rubrica las arenas el castigo,/ o que cava el sepulcro al enemigo” (II, vv. 85-89).

516 “Gli occhi ha abragiati, e il fren forte è schiumoso;/ ringe il feroce e non ritrova loco,/ borfa le nari e par che getti foco” (I, ii, 33).

paladín parece todavía más ridícula cuando cabalga su corcel: casi no se le ve y sobre todo tiene dificultad en mantenerse en la silla. Quevedo destaca su ridícula fatuidad en el esmero que dedica a su melena y bigotes, quedando así configurado como el antihéroe caballeresco, sin ningún tipo de virtud y más cercano al bufón de la comedia barroca, rasgo que fue apuntado por Fasquel (2005: 261). Al final, se encuentra en el Padrón con Argalía.

Odendo il corno, l'Argalia levosse,
ché giacea al fonte la persona franca,
e de tutte arme subito adobosse
da capo a piedi, che nulla gli manca;
e contra Astolfo con ardir se mosse,
coperto egli e il destrier in veste bianca,
col scudo in braccio e quella lancia in mano
che ha molti cavallier già messi in piano (I, i, 63).

Sale y, por verle, cierra los dos ojos,
puesta encima la mano en tejadillo,
como quien mira moscas o gorgojos,
u, desde lejos, cucaracha o grillo;
y, valiéndose, al fin, de los antojos,
de un cascabel armado vio un bultillo;
enfadóse de velle, y a enconrallo,
a media rienda, enderezó el caballo (II, vv. 161-168).

Llamado con los cuernos, el gigante tiene que esforzarse para poder ver a su contrincante, hasta necesitar ponerse gafas, pareciendo un simple bulto armado puesto encima de un caballo que suena como un cascabel⁵¹⁷. En el *Orlando innamorato*, en cambio, Argalía simplemente escucha a los cuernos, se arma y sale para enfrentarse a Astolfo, que está ya listo para luchar. El combate puede empezar:

Ciascun se salutò cortesemente,
e for tra loro e patti rinovati,
e la donzella li venne presente.
E poi si forno entrambi dilungati,
l'un contra l'altro torna parimente,
coperti sotto a i scudi e ben serrati;
ma come Astolfo fu tocco primero,
voltò le gambe al loco del cimero.

Astolfo, hecho invisible, se dispara;
mas diciendo: "Ox aquí", de un garrotazo,
despatarrado en tierra dio de cara
con él, que a toda Francia cagó el bazo;
los gigantes, que ven que no declara
si vive, ni con pierna ni con brazo,
para cogerle andaban por los llanos,
como quien busca pulga, con las manos (II, vv. 169-176).

Disteso era quel duca in sul sabbione,
e crucioso dicea: -Fortuna fella,
tu me e' nemica contra ogni ragione:
questo fu pur diffetto della sella.
Negar nol poi; ché s'io stavo in arcione,
io guadagnavo questa dama bella.
Tu m'hai fatto cadere, egli è certano,
per far onor a un cavallier pagano.- (I, i, 64-65)

Como se podía imaginar, el choque es ruinoso para el inglés, que se lanza con el mismo grito que se utiliza para espantar las gallinas, otorgando así un matiz grotesco a la escena. También

517 Mata Induráin sugiere que esta imagen podría tener un significado sexual (2000: 236 y 238).

en el *Astolfeida* Berlinghieri grita a sus enemigos, mofándose de ellos: “Cucù,/ di sì gran paladin Francia hanne più?” (II, ii). Boiardo, por otra parte, describe un enfrentamiento según los rasgos cortesés, pero, cuando cae del caballo, acusa a la Fortuna de serle hostil para favorecer al caballero pagano⁵¹⁸. Los gigantes lo aprisionan y llevan a la tienda de Angélica:

Quei gran giganti Astolfo ebber pigliato,
e lo menarno dentro al pavaglione;
ma quando fu de l’arme dispogliato,
la damisella nel viso il guardone,
nel quale era sì vago e delicato,
che quasi ne pigliò compassione;
unde per questo lo fece onorare,
per quanto onore a pregion si può fare (I, i, 66).

Llevaronle a la tienda de Argalía,
donde en prisión Angélica le encaja;
miraba sus lindezas y decía:
“¿De qué puede servir lingo en migaja?
Pizca y hermoso es todo fruslería;
mi fuego no se atiza bien con paja”.
Quando de Ferragut oyó en el cuerno
todas las carrasperas del infierno (II, vv. 177-184)

En esta octava, ambos autores afirman que Angélica se da cuenta de la debilidad del caballero, pero Boiardo subraya su delicadeza y la compasión de la doncella, mientras que en Quevedo parece mofarse de él, considerándole indigno de su pasión y carente de toda nobleza, con una posible alusión sexual haciendo referencia a su fuego en el v. 181. En el *Orlando innamorato* se sugiere cierta admiración por parte de Angélica. De repente, aparece Ferragut:

Poco lume mostrava ancora il giorno,
che Ferraguto armato fu apparito,
e con tanta tempesta suona il corno,
che par che tutto il mondo sia finito;
ogni animal che quivi era d’intorno
fuggia da quel rumore isbigottito:
solo Argalía de ciò non ha paura,
ma salta in piede e veste l’armatura (I, i, 68).

Quando, sobre un caballo más manchado
que biznieto de moros y judíos,
rucio, a quien no consienten ser rodado
los brazos de su dueño, ni sus bríos,
se mostró Ferragut escollo armado,
bufando en torbellinos desafíos,
y, con ladrido de mastín prolijo,
estas palabras, renegando, dijo” (II, vv. 193-200).

Nuevamente en este pasaje se percibe la propensión de Quevedo a amplificar por medio de descripciones jocosas y degradantes, como ocurre en este caso con el caballo, que presenta algunas analogías con el famélico del *Buscón*. En Boiardo, Argalía es el único que tiene bastante coraje para ponerse de pie y luchar, mientras que en la versión española es Uberto quien se lanza vengativo. El enfrentamiento se asemeja a una lucha de toros en el *Poema de Orlando*, mientras que en la fuente italiana se describe simplemente el intercambio de golpes de un combate. Además, el caballero amenaza abiertamente a los gigantes afirmando que quiere

518 González Miranda subraya la diferencia del tratamiento de la Fortuna en la poesía grave de Quevedo y en la poesía burlesca. Por ejemplo, en el *Orlando innamorato* “es el blanco de las amenazas de los paladines de Carlomagno en un sorteo que decidirá el orden en el que éstos de enfrentarán al hermano de Amgéllica para conseguir a la princesa. La frivolidad con la que los caballeros mencionan a la Fortuna unida al carácter infantil que tiñe la estrofa desvaloriza tanto a los caballeros como a la diosa Fortuna (2006: 289-290)”.

dejarlos en pedazos como comida para los cuervos, mientras que en Boiardo señala simplemente “Tu sei mio pregione,/ a me contrasti contro alla ragione” (I, i, 73). Se presenta entonces a cada gigante:

A questi se voltava Feraguto,
e non credeti che sia spaventato.
Colui che vien davanti è il più membruto,
e fu chiamato Argesto smisurato;
l'altro nomosse Lampordo il veluto,
perché piloso è tutto in ogni lato;
Urgano il terzo per nome si espande,
Turlone il quarto, e trenta piedi è grande (I, i, 75).

Argesto, el más robusto y más membrudo,
el primero le embiste denodado;
luego Lampordo, gigantón velludo,
todo de cerdas negras afelpado;
después, Urgano, el narigón tetudo;
el último, Turlón, desmesurado,
más grueso y abultado que un coloso
y más largo que paga de tramposo (II, vv. 241-248)

Aquí Quevedo toma prestados algunos epítetos referidos a los gigantes. Por ejemplo, Argesto es membrudo en ambas obras, así como Lampodoro es peludo y Turlón es grande como un coloso, mientras que para Urgano se introduce la característica de tener una nariz grande y con grandes pechos, mientras que en Boiardo solamente se afirma que se expande por su nombre. Empiezan así a luchar contra Ferragut:

Lampordo nella gionta lanciò un dardo,
che se non fosse, come era, fatato,
al primo colpo il cavallier gagliardo
morto cadea, da quel dardo passato.
Mai non fu visto can levrer, né pardo, né alcun
gropo di vento in mar turbato,
così veloci, né dal cel saetta,
qual Feraguto a far la sua vendetta (I, i, 76).

Lampordo le arrojó primero un dardo,
y, a no ser encantado Ferraguto,
le saca el unto y le derrama el lardo;
mas él, que es tan valiente como astuto,
tal brinco dio, con ánimo gallardo,
y tal revés en el gigante bruto,
que le achicó, dejándole en el llano
sin piernas, de gigante, medio enano (II, vv. 249-256)

Lampordo es el primero que ataca y, gracias al hechizo, Ferragut logra salvarse de aquel golpe. El comienzo de la octava es muy parecido, pero luego los autores destacan dos facetas diferentes del caballero. Si de un lado Boiardo quiere destacar la rapidez de la venganza, del otro Quevedo quiere subrayar la astucia y el valor, que le permiten dejar al gigante como un enano al cortarle las piernas de un golpe. Pero las descripciones horribles no acaban aquí, y en el texto español se encuentra en detalle la manera en que Ferragut descuartiza y golpea a cada gigante que se enfrenta a él, como en el caso de Tasso y Berni:

E quasi, avido lupo, ei par che brame
Ne le viscere sue pascer la fame (*Gerus.*, VII, cvi)

Né d'aver fatto il gran colpi gli basta,
va addosso a gli altri a guisa di Leone,

Sin para ni decir oste ni moste,
tal cuchillada dio en la panza a Urgano,
que, aunque la reparó con todo un poste,
todo el mondongo le vertió en el llano;
no hay lobo que en la carne se regoste

e con la spada lor la pelle gusta (*Rifac.*, I, lxxxii, vv. 4-6).

de las ovejas que perdió el villano,
como el sangriento Ferragut se hincha
en los gigantes que descose y trincha (II, vv. 257-264).

Finalmente quedan el caballero y Argalía, y empieza un rápido diálogo⁵¹⁹, donde el primero quiere seguir luchando, mientras que el segundo quiere que se rinda. Ferragut no acepta la propuesta porque no se considera vasallo de nadie, ni siquiera de Carlo Magno, aunque sus declaraciones pueden sonar un poco ridículas al replicar “con voz de gallo” (II, v. 306). Astolfo se despierta e intenta calmar a los dos que están dialogando animadamente, pero otra vez se revela inútil. Lo único que Ferragut quiere es conseguir a Angélica y lo declara abiertamente, mientras que el diálogo entre los dos en Boiardo se resume en pocos versos, donde la falta de acuerdo no parece deberse al inglés sino al enemigo de Argalía⁵²⁰. El gigante no puede aceptar las condiciones del adversario:

Tanto fu vinto de ira l'Argalia,
odendo quel parlar che è sì arrogante,
che furioso in sul destrier salia,
e con voce superba e minacciante
ciò che dicesse nulla se intendia.
Trasse la spada e sprona lo aferante,
né se ricorda de l'asta pregiata,
che al tronco del gran pin stava apoggiata (I, i, 90).

Argalía, que ve que le desprecia
y que su honor y su razón ofende,
que le pide la cosa que más precia;
que, monstro, el templo del amor pretende
con cuerpo formidable y alma necia,
en tal coraje el corazón enciende,
que, olvidando la lanza de mohíno,
junto al Padrón se la dejó en el pino (II, vv. 321-328).

Ambos autores describen al gigante que decide lanzarse otra vez contra el enemigo, pero aparecen dos facetas diferentes. En Boiardo se enfatiza más la ira que surge en él por las palabras arrogantes, y su furia no le permite casi hablar; en Quevedo se subraya la ofensa que recibe, asociándola también al concepto de honor. Además, el gigante está movido por coraje y no por furor, disminuyendo así la imagen terrorífica que se había presentado de él anteriormente y demostrando también el sincero cariño que tiene hacia Angélica, pues la define como “la cosa que más precia” (II, v. 323), lo que redundaría en una humanización del personaje.

Dicea l'Argalia: -Ora non vedi,
franco baron, che tu sei disarmato?
Forse che de aver l'elmo in campo credi?
Quello è rimasto in sul campo spezzato.

Y viendo su cabeza desarmada,
le dijo: “Toma un yelmo, que no quiero
ni he menester llevar ventaja en nada:
que sé guardar la ley de caballero”.

519 Fasquel afirma que en realidad se trata de un diálogo falso, es decir, que “les personnages prennent la parole sans que le discours constituant une véritable acte de communication” (2007: 202).

520 “Veggendo i duo baroni a cotal piato,/ tra loro con parlar dolce se mettia,/ cercando de volverli concordare:/ ma Ferraguto non vole ascoltare” (I, i, 84).

Or fra te stesso iudica, e provedi
se voi morire, o voi esser pigliato:
che stu combatti avendo nulla in testa,
tu in pochi colpi finira' la festa-.

Rispose Feraguto: -E' mi dà il core,
senza elmo, senza maglia e senza scudo,
aver con teco di guerra l'onore;
così mi vanto di combatter nudo
per adquirir il desiato amore.-
Cotal parole usava il baron drudo,
però ch'Amor l'avea posto in tal loco,
che per colei s'aria gettato in foco (I, i, 85-86)

“A casco raso aguardaré tu espada
-dijo el descomunal aventurero-;
no quiero yelmo, casco ni casquillo:
por yelmo traigo yo mi colodrillo.

“Si tuviera lugar, me chamorrara
este pelo que traigo jacerino,
y, si fuera posible, me calvara,
y te aguardara como perro chino.
¿Yelmo me ofreces? Mírame a la cara,
caballerito del Padrón del Pino;
que imagino tan muelle tu braveza,
que aun estoy por quitarme la cabeza” (II, vv.
329-344).

También cuando Argalía se da cuenta de que Ferragut está desarmado, los autores quieren destacar dos actitudes diferentes: Boiardo sigue con las reglas cortesés, con el gigante que claramente advierte al enemigo de su situación peligrosa, mientras que Quevedo pinta un personaje que no quiere ser como un caballero. Lo mismo pasa con la respuesta del otro: en el *Orlando innamorato* siente honor por luchar contra él para conquistar a su amada, mientras que en el *Poema heroico* se describe como hombre atrevido despectivo con Argalía.

Empieza así otro combate, descrito de manera muy diferente en los dos textos. Boiardo dedica solamente dos octavas al enfrentamiento, donde especifica que fueron llevados por arrogancia y que ambos se encuentran hechizados. Además, utiliza la similitud de dos leones que luchan. Quevedo utiliza una entera estrofa con las acciones específicas del combate, aumentando e hiperbolizando la violencia del enfrentamiento, en particular comparándolos a dos volcanes⁵²¹, tal vez inspirándose indirectamente en el *Morgante*:

e questo e l'altro e poi quello scotenna
e ributtava quel popol ribaldo,
e non sapea del marchese di Vienna;
e rompe e fiacca e sdruce e smaglia e straccia,
e con gran furia innanzi se gli caccia (XXVII,
lxxii).

Se majan, se machucan, se martillan,
se acriban, y se punzan, y se sajan,
se desmigajan, muelen y acrebillan,
se despizcan, se hunden y se rajan,
se carduzan, se abruman y se trillan,
se hienden, y se parten, y desgajan (II, vv. 369-
374)

Argalía logra herir en la cabeza a Ferragut, piensa haber ganado, pero este no sangra:

521 González Miranda (2006: 289) afirma que “la comparación de los valientes combatientes con el dios del fuego y de los herreros viene dada por las múltiples chispas que producían las estocadas de sus férreas espadas, de este modo, el duelo entre los caballeros queda reducido a la mera actividad de una fragua. El símil desvaloriza la supuesta lucha, a los combatientes y al propio dios, rebajado a la categoría de un herrero”.

(...)

Or lo Argalia con tutto suo valore,
ferì il nemico in su la testa nuda,
e ben si crede senza dubitanza
aver finita a quel colpo la danza.

Ma poi che vidde il suo brando polito
senza alcun sangue ritornar al celo,
per meraviglia fu tanto smarito
che in capo e in dosso se li arricciò il pelo.
In questo Ferraguto l'ha assalito;
ben crede fender l'arme come un gelo,
e crida: -Ora a Macon, ti raccomando,
ché a questo colpo a star con lui ti mando.-

Così dicendo quel barone aitante
Ferisce ad ambe man con forza molta;
se stato fosse un monte de diamante,
tutto l'avria tagliato in quella volta.
L'elmo affatato a quel brando trocante
ogni possanza di tagliare ha tolta.
Se Ferragù turbosse, io non lo scrivo;
per gran stupor non sa se è morto o vivo (I, ii, 3-5).

Quevedo utiliza una imagen de Boiardo, pero adaptándola a otra situación. De hecho, el conde de Scandiano afirma que Ferragut lanza la espada con tanta fuerza que, si el monte hubiese sido de diamante, lo habría cortado todo, destacando el vigor del “barone aitante”. En cambio, el español menciona una cabeza tan dura como una “peña adiamantada”. Consiguientemente, las reacciones son diferentes: en el *Orlando innamorato* se refiere la sorpresa de Ferragut, mientras que Quevedo se recrea en la confusión y fiereza del personaje, así como en el espanto del gigante, elemento ausente en la versión italiana.

Ferragut sigue de manera resuelta en la búsqueda de Angélica:

Sì che, a donarti un ottimo consiglio,
benchè nol chiedi, io ti so confortare
che non te metti de morte a periglio;
senza contesa vogli a me lasciare
la tua sorella, quel fiorito giglio,
ed altramente tu non puoi campare.
Ma se mi fai con pace questo dono,
eternamente a te tenuto sono.-

Rispose lo Argalia: -Barone audace,
ben aggio inteso quanto hai ragionato,
e son contento aver con teco pace,

Argalía le asienta en la mollera
golpe descomunal; pero la espada
del pelo resurtió, como pudiera
resurtir de una peña adiamantada;
viola sin sangre, y vio la cabellera,
no sólo sana, sino más rizada,
y dijo con espanto, alzando el hierro:
“Este por coronilla, trae un acero”.

Cuando con las dos mano, levantado
sobre los dos estribos, Ferraguto,
para acabar de un lance lo empezado,
con intento dañado y resuelto,
sobre el yelmo descarga tal nublado,
que Angélica previno llanto y luto;
mas, viendo que no deja en él rasguño,
un gesto hizo al sol, al cielo un zuño

Apártase Argalía con espanto,
y Ferragut, confuso en su fiereza (II, vv. 385-402).

“Tu hermana me darás, y sahumada
por si el temor ha hecho de las tuyas;
que no respeta encantos esta espada,
ni te valdrá que charles ni que huyas”.
“Dártela -dijo- por mujer me agrada;
mas debes conocer que han de ser tuyas
estas resoluciones: si ella gusta,
por mí, tu boda acabará la justa”.

“Pues ve respailando, y a tu hermana
dirás que yo la quiero por esposa,
y que tengo razón, y tengo gana,

e tu sia mio fratello e mio cognato:
ma vo' saper se ad Angelica piace,
ché senza lei non si faria il mercato.-
e Feragù gli dice esser contento,
che con essa ben parli a suo talento (I, ii, 8-9).

y dirás que también tengo otra cosa”.
Argalia, con maña cortesana,
dice al pagano: “Mientras voy, reposa;
que presto volveré con la respuesta.”
y partió como jara de ballesta (II, vv. 409-424).

En ambos poemas, el paladín tiene un tono amenazante, y Argalía contesta afirmando que será Angélica quien elegirá a su pretendiente. Quevedo inserta otras frases donde se alude al carácter miedoso del caballero, tomando prestada la descripción de mensajero del rey Agricane que en Boiardo “de altro che rose avea le brache piene” (I, xiv, 60), y refiriéndose a los efectos escatológicos de una situación espantosa⁵²². Entonces, el gigante sale corriendo en búsqueda de la hermana. Las descripciones de Quevedo destacan la fealdad de este con una repetición de imágenes de diferentes campos semánticos, subrayando e hiperbolizando sobre todo la falta de elegancia y de nobleza y pasando revista en cada aspecto de su físico, como si no se pudiera salvar nada de él y comparándolo con un animal, que solo se puede mostrar en una jaula. En cambio, Boiardo afirma simplemente que se lavaba poco, tenía una cara feroz, los ojos rojos y el pelo rizado y negro⁵²³, sin más connotaciones negativas, sino que le salva solamente la edad y la voz orgullosa. La misma exageración se encuentra en la alternativa que propone Angélica: mejor morir que entregarse a él. Pero mientras Boiardo lo explica en cuatro versos⁵²⁴, Quevedo le dedica cinco octavas donde explota varias imágenes de la poesía amorosa. A pesar de la poetización de su respuesta, quiere quedar claro que no acepta unirse en matrimonio con un individuo de la especie de Ferragut. Entonces, pide a Argalía que vuelva para referir su decisión, pero propone presentarse también con un plan bien pensado para liberarse de la condena de esta persecución, sin cambios sustanciales en la versión de Quevedo:

Però ti prego per lo dio Macone,
che te contenti de la voglia mia.
Ritorna a la battaglia col barone,
ed io fra tanto per necromanzia
farò portarme in nostra regione.
Volta le spalle, e vieni anco te via
(destrier non è che 'l tuo segua di lena
Io fermerommi alla selva de Ardena)

“Vuelve, y dirás al bárbaro tirano
que antes quiero la muerte que admitillo;
yo, en tanto que combates el pagano
en su furor, usando de mi anillo,
me desapareceré, dejando el llano;
de Malgesí me llevo el cuadernillo,
y, a la selva de Ardeña conducida,
aguardaré segura tu venida.

522 Mata Induráin afirma que esta referencia podría también tener una alusión sexual (2000: 238).

523 “A benché Feragù sia giovinetto,/ bruno era molto e de orgogliosa voce,/ terribile a guardarlo nello aspetto;/ gli occhi avea rossi, con batter veloce./ Mai di lavarse non ebbe diletto,/ ma polveroso ha la faccia feroce:/ il capo acuto avea quel barone,/ tutto ricciuto e ner come un carbone” (I, ii, 10).

524 “Prima me affogarei dentro a quest'acque,/ e mendicando cercarebbi 'l mondo,/ che mai togliessi costui per mio sposo./ Meglio è morir che star con furioso” (I, ii, 11).

Acciò ch'insieme facciamo ritorno
dal vecchio padre, al regno de oltra mare.
Ma se quivi non giongi il terzo giorno,
soletta al vento me farò passare,
poi che aggio il libro di quel can musorno,
che me credette al prato vergognare.
Tu poi adaggio per terra vendrai;
la strada hai caminata, e ben lo sai.- (I, ii, 12-13).

“Presto podrás perderte de su vista,
si al caballo que riges le das rienda;
iremos al Catay, adonde alista
sus gentes nuestro padre, porque entienda
cuánta dificultad en su conquista
pone esta casta contumaz y horrenda.”
Dijo y, viendo la traza bien dispuesta,
Argalía volvió con la respuesta. (II, vv. 505-520).

Por supuesto, Ferragut no acepta el rechazo de Angélica y se lanza contra Argalía, pero la dama aparece en su ayuda aprovechando los poderes mágicos del anillo encantado. “Brama, gime, rechina, ladra, aúlla,/ y en estallidos de congoja arrulla” (II, vv. 543-544), se lee en Quevedo. En cambio Boiardo, afirma simplemente que se queda sin saber qué hacer ni decir⁵²⁵. Argalía escapa corriendo, y la historia vuelve al lugar donde se había dejado a Astolfo. Quevedo animaliza también a este personaje, afirmando que se arrastra como si fuese un gusano y para controlar la situación “saca el hocico” (II, v. 591). Cuando nota que está solo, “sale como zorra” (II, v. 593) y decide montar a caballo, cuando ve la espada reluciente. Aquí, el mismo autor inserta directamente las palabras del inglés al ver la preciosa arma, afirmando que para él es un tesoro, y por eso no quiere utilizarla en la batalla. Aparece improvisamente otro caballero, Reinaldo:

Così tornando a dietro allegro e baldo,
come colui che è sciolto di pregione,
fuor del boschetto ritrovò Ranaldo,
e tutto il fatto appunto gli contone.
Era il figlio di Amone d'amor sì caldo,
che posar non puotea di passione:
però fuor della terra era venuto,
per saper che aggia fatto Feraguto (I, ii, 19).

Era el señor de Montalbán, Reinaldo,
que, como era tercero a Ferraguto,
tras él desde París, sudando caldo,
se vino con intento disoluto:
que amor no estudia a Bártulo ni a Baldo,
por ser monarca eterno y absoluto,
ni escucha textos, ni obedece leyes,
ni respeta las almas de los reyes (II, vv. 617-624).

En ambas descripciones se describe el poder de la pasión que mueve a este pagano, pero en Quevedo resalta el dominio de este sentimiento, que no sigue ninguna ley, ni respeta a los nobles y mueve “intentos disolutos” (II, v. 620) en las almas de los caballeros, como si fuese la única verdadera fuerza que hace mover a los hombres y el mundo. Dejando de lado a este caballero, que sigue en búsqueda de Angélica, los autores vuelven a los tejemanejes de Astolfo y Orlando. Los dos se encuentran en París, y el segundo pregunta al primero qué ha pasado en la batalla y cómo ha logrado escapar. Pero mientras Boiardo afirma simplemente que Orlando “nulla gli ragiona del suo amore,/ perché vano il cognosce e zanzatore” (I, ii, 21), en Quevedo maldice el

525 “Ma poi che gli è davanti così tolto,/ non sa più che si dir, né che si fare” (I, ii, 15).

mundo entero y, “con suspiro horrendo” (II, v. 670), lanza un grito: “¿Donde estoy yo, si Angélica se ha ido?” (II, v. 672). Cae la noche, pero Orlando no logra dormir a causa de sus penas de amor, sino que la cama se parece a un campo de batalla y se siente burlado por el sol que todavía deja a oscuras el mundo, mientras que en la fuente italiana el personaje se describe “como un vil garzone” (I, ii, 22) que llora, retomando el llanto en varios versos de las octavas siguientes, haciendo hincapié en la tristeza y en los sentimientos del personaje⁵²⁶. Por fin llega el día y vuelve a buscar a Angélica y Argalía.

La obra acaba con la octava del canto III, donde se describe el amanecer del día de la justa de Carlo Magno que todos esperaban, construida con imágenes de la poesía de raíz petrarquista.

già l'aria se rischiara poco a poco,
e vien l'alba vermiglia al bel sereno;
le stelle al sol nascente donan loco,
de le quali era il cieli prima ripieno (III, xvi, 7).

Llegóse el plazo que a la justa había
señalado el gran Carlos y a su gente;
el Indo le lavó la cara al día,
y en perlas nevó el oro de su frente;
con más joyas el cielo se reía;
ardió en piropos el balcón de Oriente:
por verle, las estrellas, embobadas,
detuvieron al sueño las jornadas (III, vv. 1-8).

Aquí se puede notar el parecido de la descripción del amanecer en general, con la aparición del cielo despejado, el color rojo y la desaparición de las estrellas que dejan el paso al sol. De todas formas, se nota una diferencia sustancial en la creación de imágenes barrocas y conceptistas con respecto a la versión italiana, que en cambio contiene una simple enumeración de elementos que se siguen en el comienzo de un nuevo día, como simple colocación temporal para Boiardo, mientras que para Quevedo es útil para sugerir también la atmósfera en la que el tercer canto va a empezar.

II.3.4 RESULTADOS

El cotejo de *Poema heroico* con los textos burlescos italianos que tratan el mismo tema indica que el *Orlando innamorato* no es la única fuente de Quevedo, aspecto que ya señalaron en su día varios estudiosos. El *Baldus* de Folengo, compuesto en latín macarrónico, debe tomarse en consideración. El *Orlandino* de Aretino y la *Astolfoida* influyeron en las estrofas de introducción y en la descripción del banquete del poema quevediano. El *Morgante* parece haber

526 Según Poggi (2017: 204), el topos del héroe insomne se encuentra también en Boiardo, Ariosto y Tasso. En ese último caso, tiene un valor “burlesco para connotar el desvelo del Conte di Culagna”.

sugerido en los personajes de Reinaldo y Ferragut su arrogancia y cinismo, aspecto también señalado por Malfatti (1964: 12). En otro orden de cosas, la *Gerusalemme liberata* pudo haber dejado su huella en los personajes centrales, Angélica y los gigantes, subrayando así el realismo de las descripciones en cuestión. Como afirmó Leo, se trata del “rifacimento del Boiardo materialmente, ma artisticamente sono una creazione poetica di ciò che Boiardo racconta da cronista” (1953: 51n). También en este caso, Quevedo no bebe de una sola fuente, sino que recrea y amplía motivos que derivan de diferentes tradiciones⁵²⁷, demostrando su capacidad para construir conceptos originales y desarrollar un estilo personal. Como ya apuntó Poggi (2017: 216), en este texto se nota una “fluctuación de estilos”, que de todas formas no resulta en una yuxtaposición, sino que se lleva a cabo gracias a un “tránsito matizado a través de expresiones metalíricas”, como podría ser el caso de la descripción de tono petrarquista de Angélica. Por lo que concierne la reelaboración de los temas tradicionales carolingios así como las obras italianas que le inspiraron, se podría afirmar que Quevedo actúa una subversión casi total tanto de la materia carolingia en sí como de los versos copiados, creando una especie de mundo al revés en el imaginario de la historia de Orlando, donde los códigos se encuentran invertidos. De hecho, el protagonista pasa en segundo plano a pesar de aparecer en el título, enloquece por conocer de primera mano la belleza de Angélica y no por su rechazo, la dama y los gigantes son los verdaderos protagonistas así como ella misma representa la belleza de la *donna angelicata* pero su actuación es lo opuesto de la tradición petrarquista, cada personajes piensa solamente en sus necesidades y al final pertenecen a un imaginario heroico reflejado solamente en los nombres que recuerdan a los antiguos ciclos legendarios, pero se encuentran totalmente empobrecidos y ridiculizados, como si el autor estuviese retratando plebeyos y no nobles y guerreros. Tomando en cuenta estas características, podría parecer un mundo esquizofrénico, que parece retrata un mundo pero que al final desvela ser de manera completamente opuesta. Desde el punto de vista lingüístico, el rebajamiento de los personajes se puede entrever también a través del uso de un lenguaje bajo alternado a interrupciones de nivel más alto. Por lo que concierne esta faceta, Poggi subraya que Quevedo quiere transmitir no tanto una “comicidad de acción, como en los modelos italianos, sino de palabras” (2017: 216). No es un caso que el español aplica siempre una cierta amplificación de las descripciones así como de las escenas, como ya se ha indicado. Sin embargo, me siento disentir en parte con esta última afirmación, dado que en una de las fuentes italianas, el *Baldus* de Folengo, el uso

527 Para más datos sobre la *amplificatio* en el texto ver Candelas (2007: 267) y Rubio Arquez (2016: 212-214).

del latín macarrónico, así como la elección de términos vulgares, añade comicidad a la situación ya de por sí bastante ridícula. De esta manera, con su inventiva verbal y capacidad para combinar fuentes literarias diversas, Quevedo desarrolló un mundo cómico personal, que una vez más deja entrever el mundo al revés en el que sentía vivir. Es lo que hemos querido mostrar en las páginas precedentes.

II.4. DOS FACETAS POCO CONOCIDAS DE QUEVEDO: UNA TRADUCCIÓN DE MALVEZZI Y LA INFLUENCIA DE BASILE

II.4.1 EL “OFICIO SECRETO” DE QUEVEDO, TRADUCTOR DE VIRGILIO MALVEZZI

Como ya se ha explicado en el capítulo dedicado a la influencia de Virgilio Malvezzi en los tratados políticos e históricos, sus obras gozaron de mucho éxito en toda Europa⁵²⁸, y su importancia es evidente si consideramos las varias traducciones del italiano al español en los años inmediatamente sucesivos a la publicación de cada una. De hecho, éstas aparecieron hasta la primera mitad del siglo XVII a un ritmo de una cada dos o tres años, como si fueran imprescindibles para la política de la monarquía española, hasta tal punto que vieron la luz el mismo año o al año siguiente de su difusión. En particular, el boloñés publicó en este orden las siguientes obras: *Il Romulo* (1629), *Il Tarquinio Superbo* (1632), *Davide perseguitato* (1634) y *Ritratto del privato politico cristiano* (1635). Las traducciones españolas de ellas derivadas fueron las de *Rómulo* por parte de Teodoro dell’Aula en 1632⁵²⁹ y Quevedo, en las ediciones de 1632, 1635, 1636, 1648 y en las obras completas de 1650 y 1653⁵³⁰; *David perseguido*, en 1635 por un anónimo, y al año siguiente por don Álvaro de Toledo; *Tarquino el soberbio*⁵³¹, en 1635, por don Francisco Bolle Pintaflor y otra versión por Antinoro Pedrosa de 1632⁵³²; y finalmente el *Retrato del privado cristiano político*, por Francisco de Balboa, en 1635. No extraña entonces que para Francisco de Quevedo este fuese un modelo para seguir, como se comprueba en la dedicatoria de su traducción del *Rómulo*, la primera de una supuesta serie de biografías dedicadas a los siete reyes de Roma, donde se refiere al autor boloñés como “docto

528 Esto se puede deducir de la cantidad de traducciones que aparecieron en toda Europa ya antes de la primera mitad del siglo XVII, como por ejemplo en francés, inglés, alemán y holandés. Para un listado exhaustivo, puede consultarse Shaw (1968: 185-204).

529 Sobre esta traducción, remito a Isasi Martínez (1998).

530 Para profundizar, ver Isasi Martínez (1993).

531 García Vicens (2011) ha analizado las traducciones de esta obra al español.

532 Aparece también curiosamente una recopilación de estas tres traducciones en la BNE (signatura U/2520) atribuidas en la portada principal a Quevedo, mientras que en los diferentes apartados se nombra solo a don Álvaro de Toledo, dejando las dos obras restantes sin “legítimo traductor”. La impresión se remonta a 1648, en Lisboa, por Paulo Craesbeeck y Joao Leite Pereira. Para un catálogo exhaustivo de todas las traducciones españolas de las obras de Malvezzi, ver Seco Santos (1985: 351-356).

y profundo y elegante y nobilísimo marqués Virgilio Malvezzi”. Además, los dos escritores estuvieron juntos en Madrid, aunque no se sabe mucho de su relación⁵³³.

II.4.1.1 La traducción del *Rómulo*

Como afirmó García López,

indudablemente la relación entre Quevedo e *Il Romulo* fue compleja y el hecho nos lleva a comentar aspectos de su obra que desbordan el marco estrictamente político y recuerdan su subrayado liderazgo en muchos de los cambios literarios del momento, pero también la realidad de una evolución doctrinal e ideológica (2017: 213).

Además, el autor español vio en aquel libro “un acierto estético de primera magnitud, como así era en efecto, y se adelantó casi una década a las principales traducciones de Malvezzi a otras lenguas europeas” (García López, 2017: 213).

Como podemos leer en el prólogo de la traducción, titulado “A pocos”, Quevedo se fija en una ruptura que cambiará el biografismo español sucesivo: aquí se cuenta la vida del personaje y la invención de una historia del alma, “centrada en el análisis de las motivaciones psicológicas que forman la casualidad profunda de la Historia” (Delage, 2006: 64), inaugurando así lo que Quevedo llama “el interior ignorado”, un objeto inédito para aquellos tiempos. Además, cronológicamente la traducción del madrileño es la primera y ayudará a lanzar en España a un autor hasta aquel momento considerado minoritario. Según Mercedes Blanco, “hay que interpretarla como parte de una estrategia, que es inseparablemente búsqueda de prestigio personal, e investigación de nuevas posibilidades de expresión, de experiencias literarias” (Blanco, 2004: 87).

533 La importancia de este texto de Malvezzi ha sido subrayada por García López, quien afirma que “Virgilio Malvezzi dio un memorable salto cualitativo con *Il Romulo* (1629), una obra capaz de arremolinar el comentario político de la actuación de un personaje histórico con una actuación política que conduce al corazón del pensamiento maquiaveliano: el crimen de Estado y el golpe de Estado. El tratadillo además estaba ejecutado en una prosa marcadamente tacitista que podía percibirse como una profundización estética en el senequismo estilístico de principios de la centuria. A todo ello podrían añadirse otras características que hacen de la prosa de Malvezzi un prodigio literario, desde las referencias a Galileo —e incluso el emblema que abre la obra, con un sabio contemplando las manchas solares en una charca, tal como se aconsejaba en la época— o a las artes plásticas y a la música de la época. Se trataba, pues, de una poética de la prosa que aunaba la tradición clásica con las novedades del momento y que quería pisar fuerte como alternativa estética, como así realmente fue. Los datos que tenemos nos permiten sospechar que, en efecto, la obra de Malvezzi causó sensación en 1630, apenas unos meses después de salir de las prensas boloñesas de Clemente Ferroni” (2017: 212).

Pasamos ahora a analizar las dos obras. Se han cotejado la primera versión italiana, la de 1629 por Clemente Ferroni, mientras que para la traducción he decidido utilizar la última edición crítica quevediana, llevada a cabo por Carmen Isasi Martínez y publicada en 1993.

Ya desde la dedicatoria al lector, Quevedo introduce párrafos que Malvezzi insertó en la obra misma. De hecho, Malvezzi compone simplemente dos páginas donde explica la intención que le movió a componer la vida del primer rey de Roma, con alusiones a la importancia del arte y de la historia como *magistra vitae*, criticando a los hombres de su tiempo por interesarse más en la cantidad de informaciones que en su real calidad y sentido. Podríamos decir que el intento de su obra era empujar al príncipe a actuar más que a perderse en sus pensamientos. En cambio, Quevedo desplaza una pequeña introducción sobre el rol del escritor y los errores de sus contemporáneos, con una atención particular al *memento mori* y la fragilidad de la vida en relación a la vida eterna. Interesante es notar una alusión a la envidia, la primera de las cuatro pestes del mundo según otra obra suya, es decir *Virtud militante*⁵³⁴. Con este cambio, podríamos afirmar que el español quiso quizás corregir la estructura del original, marcando de manera más definida lo que eran las consideraciones preliminares del autor y la biografía en sí: una cosa son los pensamientos, y otra es la historia.

A lo largo del texto, notamos leves cambios que en muchos casos conducen hacia una simplificación y una inmediatez del sentido, como si estuviera trasladando el conceptismo a la obra de Malvezzi. Sin embargo, como ya fue subrayado por Carmen Isasi, probablemente a causa de algunas asonancias entre español e italiano, el traductor incurre en algún error e inserta lo que hoy en día llamamos falsos amigos o incluso salta adversativas y preposiciones que provocan un vuelco en el sentido entero de la frase. De hecho, si comparamos las fechas de producción de los dos textos, salta a la vista la cercanía de su aparición, pero sobre todo la falta del beneplácito por parte de Quevedo por una versión tan descuidada, según afirma el mismo

534 En el *Rómulo* se lee “la embidia es un veneno, que no obra donde no ay calor. Los cadáveres son alimento de cuervos y gusanos, no de hombres. Solamente la muerte tiene yelo bastante, a apagar el fuego de la embidia, y dexar cenizas de compasión. Ella amonesta que ninguno es superior a los otros, quando ella los iguala todos; y los vocablos de los bien afortunados, padeciendo una repentina transformación, se mudan frequentemente en nombres de miseria y pobreza” (p. 47). En *Virtud militante* hay dos referencias a la envidia como veneno: “La invidia por ella ceba en su proprio corazón sus dientes, ella la arma de veneno los ojos, ella se los desvela” (p. 555) y una cita de Pedro Crisólogo, donde afirma que “la invidia es mal antiguo, primera mancha, anciana ponzoña, veneno de los siglos” (p. 463). Además, a lo largo de varias obras de Quevedo se encuentran referencias al poder igualador de la muerte con respecto a la vida de los hombres, como por ejemplo en *Sueño del Juicio Final*, donde se lee: “Era de ver cómo se entraban algunos pobres entre media docena de reyes que tropezaban con las coronas, viendo entrar las de los sacerdotes tan sin detenerse” (p. 77).

impresor navarro en una nota⁵³⁵. Sin embargo, dejando de lado todos aquellos casos que podrían considerarse *lectiones faciliores* o confusión de palabras, hay unos pasajes que nos pueden sugerir algo más sobre Quevedo en cuanto autor, si aceptamos la teoría según la que la traducción no es un mero ejercicio mecánico de traslación gramatical y sintáctica sino que ella misma adquiere valor de obra literaria. Podríamos llegar a afirmar lo mismo de la versión española si nos centramos en un par de cambios. Para mis consideraciones, me fijaré simplemente en el aspecto lingüístico y semántico más que retórico. El primer caso que vamos a tratar es muy sencillo y tiene que ver con la definición de Rómulo y Remo, que en italiano se dicen “gemelli” (Malvezzi, 1629: 16), mientras que el español define como “dos hermanos nacidos de un vientre” (Quevedo, 1993: 51), subrayando ya la dualidad de su personalidad, de alguna manera adelantando la separación y el enfrentamiento que les esperaba. Además, aquí no hay una alusión directa al ser gemelos: simplemente se dice que nacieron de la misma madre, quitando de alguna manera la unión visceral de su concepción y quizá suavizando el final trágico de la historia. Más adelante, refiriéndose al rol dañino de la confianza en la persona del tirano⁵³⁶ en sí, Malvezzi afirma que esta “lo distrugge”, mientras que Quevedo quiere subrayar la mala influencia utilizando dos verbos similares, es decir “le desmorona y deshace”. De esta manera, no quedan dudas sobre la negatividad de la confianza pero sobre todo del tirano. Sería interesante pararse un momento también sobre dos diferentes traducciones referidas a la timidez. Hoy en día hablamos de este rasgo del carácter asociándolo al recato y a la vergüenza más que al miedo, como encontramos en el texto y sobre todo en relación a la etimología latina⁵³⁷ o al uso que hacían Dante y Boccaccio. Esta interpretación aparece en un pasaje sobre la importancia de la paciencia en los hombres, mientras que en otro, más adelante, la timidez se asocia a otro defecto moral, es decir, la cobardía. Aquí, en cambio, se habla del mismo Rómulo, que, para mostrarse más hacia la justicia que a la violencia, no querría presentarse ni

535 “Mal trasladado vino a mis manos este libro, leíle yo, fui curioso, dile a la imprenta por ser liberal, no por el interés de venderle, sino por él de comunicarle. Luego que vi que don Francisco de Quevedo le traducía, le tuve en gran precio y porque no saliese agraviado de la copia, le cotejé con el original italiano y agradecía a mi sospecha la nueva ocasión de repetir tan admirable lección, mejor me le ha de agradecer quien le estimare mucho que quien le pagare más” (Quevedo, 1993: 111).

536 “Lo distrugge la confidenza” (1629: 25)/ “lo desmorona y deshace la confianza” (1993: 56).

537 “Tímido” viene del latín “timere”, que en italiano se traduce con “temere”, equivalente al “temer” español. En *Autoridades* se lee “tener miedo, y temor de alguna cosa” como primera entrada, mientras que como segunda entrada aparece una cita de Virtud militante, con la siguiente explicación: “vale también tener miedo reverencial, y respeto a alguna persona: como el hijo al Padre, el vassallo al Rey, etc”. Aquí se hace referencia también a las formas latinas “vereri” y reveri”. Por lo que concierne “tímido”, *Autoridades* recoge esta definición: “temeroso, medroso, encogido, y corto de ánimo”. Si miramos en la *Treccani*, como segunda acepción, que resulta además más común hoy en día, se lee: “incerto, impacciato, esitante nel comportante per timore di non riuscire, di essere giudicato male dagli altri, di apparire indiscreto”.

demasiado alegre ni demasiado triste para no parecer ni impío ni cobarde. Por traslación, se ha asociado al medroso con el cobarde, como si fueran sinónimos, y a su vez, la tristeza con la cobardía. Podríamos decir que el eslabón de la cadena de pensamiento de Quevedo es la tristeza, como en un silogismo aristotélico: el tímido suele ser triste, y a veces la tristeza es la consecuencia de una falta de valor. Con pequeños pero significativos cambios semánticos, el autor está matizando su obra y en consecuencia los pensamientos políticos y filosóficos aquí vertidos, apartándose ligeramente del original. En los primeros casos, el traductor parece destacar y adelantar las consecuencias negativas de los sucesos relacionados con el nacimiento de Roma, fijándose sobre todo en la negatividad del tirano contrapuesta a Rómulo, ejemplo del héroe, que podríamos de alguna manera volver a encontrar en las descripciones de la *Primera parte de la vida de Marco Bruto* publicada por el mismo Quevedo años después, en 1644.

Finalmente, querría centrarme en un largo pasaje de Malvezzi que se omite en la traducción⁵³⁸. Esta ausencia podría haberse debido a un salto de igual a igual⁵³⁹, tal vez por obra de los impresores, pero existe y no podemos ignorarla. En este caso, se trata de una larga consideración sobre el alma y su relación/ contraposición con el cuerpo. En particular, el autor afirma que el alma, al ser inmortal, no tiene por qué preocuparse de la muerte y que el cuerpo con ésta por fin puede perder sus imperfecciones y volverse a su vez inmortal, acabando con una invocación a una resurrección gloriosa. No sabemos si la omisión fue casual o intencional, pero podemos atrevernos a afirmar que estas consideraciones fueron quizás quitadas por Quevedo, dado que el resto del discurso diserta simplemente sobre el valor de la muerte sin referencias al alma o a la resurrección. Además, encontramos los mismos pensamientos al comienzo de la obra, otro punto que, como ya vimos, fue ligeramente modificado. Otra opción puede ser que hubiese sido simplemente el editor quien no quiso publicar consideraciones que podrían de alguna manera arriesgar su posición ante de la Inquisición, al relacionarse con el tema religioso de la resurrección. Del otro lado, Mercedes Blanco hipotiza que este salto se

538 L'anima, che è quella che intende, non ha mai a discorrere della morte, perché non muore mai e se l'anima si separa da questa considerazione non la può temere il corpo che non la conosce, come quegli che per mezzo della contemplazione è cadavere inanzi che sia morto. Perché ha da temere l'anima più tosto che bramare la morte di quel corpo che l'aggrava? E il corpo, perché non ha ancora egli da disiderare d'essere spogliato delle sue imperfezioni? Egli lascia la fragilità per ripigliare l'immortalità; egli muore vile e può risorgere glorioso (1629: 99).

539 Quevedo resume todo este razonamiento con la frase: "Conviene vivir considerando que se ha de morir", añadiendo que "la muerte es siempre buena; parece mala a veces, porque es malo a veces el que muere" (p. 99).

debería quizás a la diferencia de intentos de las dos obras, surabayando la naturaleza más mundana de la traducción de Quevedo con respecto al original italiano (2004: 83).

Para concluir, por lo que concierne a la traducción del *Rómulo*, podríamos afirmar que, en la mayoría de los casos, el español opta por la conservación de significantes y significados, a veces alterando el sentido y a veces modificando la estructura de la frase para ajustarla al español, pero siempre manteniendo el estilo de Malvezzi, utilizándolo como punto de partida para ejercitarse en sus obras sucesivas. De hecho, por aquellos tiempos la traducción era parte de otro importante principio literario, es decir, la imitación. Podemos ver su mano incluso en leves cambios en apariencia sin sentido, pero que nos pueden adelantar y mostrar las ideas y los personajes que ya animaban su proceso creativo. Otro punto interesante para tener en cuenta es que Malvezzi es uno de los pocos autores contemporáneos de prosa que traduce. En 1634 se difundió la versión española quevediana de la *Introduction à la vie dévote* que san Francisco de Sales escribió en 1608. Quevedo se había centrado sobre todo en los antiguos, en particular Séneca, el Pseudo-Focílides, Anacreonte y fragmentos de varias obras clásicas, en latín o en griego, trabajos que suscitaron algunas críticas y un cierto debate a propósito de su grado de conocimiento de estas lenguas. Este atrevimiento por parte de Quevedo es una señal manifiesta de un entusiasmo que va más allá de un ejercicio retórico de estudio e imitación, y apunta, como sugiere Délage (2000: 71), al “reconocimiento de una transformación genérica que opera una verdadera integración de la filosofía política en la Historia, integración mucho tiempo anhelada a partir de la lectura de Tácito, pero que quedaba todavía sin plasmarse realmente en una forma moderna”. Esta traducción, con sus límites y cambios, se transforma en un manifiesto literario que cambiará la producción literaria quevediana y, a su vez, significará un cambio en el pensamiento político español y europeo.

II.4.2 FRANCISCO DE QUEVEDO Y GIAMBATTISTA BASILE: LA CONSECUENCIA LITERARIA DE UN ENCUENTRO NAPOLITANO

A comienzos del siglo XVII, Francisco de Quevedo y Giambattista Basile se encontraron en Nápoles en la Academia de los Ociosos, fundada en 1611 con el apoyo del entonces virrey Pedro Fernando de Castro, conde de Lemos por Giovan Battista Manso, literato, filósofo y poeta

napolitano, protector de Giambattista Marino y Torquato Tasso⁵⁴⁰. A partir de este encuentro, muchos estudiosos del siglo pasado analizaron la influencia entre Quevedo y Basile. Según Benedetto Croce, de este contacto nacieron el *Cuento de cuentos* y el *Cunto de li cunti*, apoyando su tesis en el hecho de que el primero “contiene una serie di parole e frasi spagnuole volgari, al fine di biasimarle e di additarle perché fossero evitate dai parlatori eleganti” (1911: 43). Sin embargo, el filósofo añadió que el fin es opuesto al de Basile, preguntándose “dove potè desumere il Quevedo quel titolo, che era ben appropriato alla raccolta di fiabe del napoletano, e così sforzato per il suo catalogo di frasi spagnuole?” (1911: 43). Se lanzó así a concluir lo siguiente:

apparirà probabile che dal tesoro della fraseologia napoletana, che questi raccoglieva nel suo *Cunto de li cunti*, gli venisse suggerita l'idea del titolo per la sua raccoltina spagnuola, così diversamente intonata” (1911: 44).

La misma teoría ha sido retomada por más investigadores sin que se haya profundizado en la cuestión⁵⁴¹, pero con posterioridad diversos críticos han formulado propuestas diferentes⁵⁴².

Empecemos con una contextualización de las dos obras. El *Cuento de cuentos* fue compuesto en 1626 por Francisco de Quevedo durante la llamada “jornada de Aragón”, mientras acompañaba al rey Felipe IV en su viaje hacia estas tierras por motivos políticos. Tal como manifestó en la carta a Messía de Leyva, la razón que lo llevó a componer este texto fue “espulgar el habla”, es decir, burlarse del abuso de las frases hechas y muletillas sin significado y de errores gramaticales más frecuentes en su época⁵⁴³. Varias fueron las reimpressiones y las ediciones, a partir de la de 1628 junto a *Discurso de todos los diablos* y la censurada de 1631 junto a *Juguetes de la niñez*, a causa de una denuncia a la Inquisición en el mes de octubre del año anterior⁵⁴⁴. El tema de la obra es la boda accidentada entre una joven viuda desenvuelta que, después de haber sido encerrada por el padre en un convento y en su propia casa, intenta escapar para encontrarse con su amante. Dentro del cuento, se encajan las maneras de decir alrededor de las cuales se construye el complicado enredo, en perfecto estilo quevediano,

540 Puede profundizarse sobre el funcionamiento de la Academia de los ociosos en Minieri-Riccio (1682), Lombardi (1993), Comparato (1973), Cirillo (2013: 169-181) y De Miranda (2000). Además, he ya dedicado un capítulo sobre la influencia de estos dos poetas campanos en Quevedo en esta misma tesis.

541 Para más detalles, ver Fernández Murga (1982).

542 Sobre el asunto, véanse Juárez (1990: 43-44), Martínez Bogo (2008-2009: 242-243) y Nigro (1993).

543 Como fue subrayado por Azaustre, en el *Sueño de la muerte* se había ya llegado a un nivel superior, donde las frases hechas y los proverbios se personificaban y eran ridiculizados mediante el uso de dobles sentido (2000: 28).

544 Sobre las varias ediciones y versiones, Azaustre (2000).

permitiéndole al autor caracterizar decorosamente a los tipos y los ambientes de baja extracción social y al mismo tiempo crear juegos de agudeza y parodia, atentando contra el decoro al introducirlo en contextos más elevados. Quevedo opera una inversión de la parodia, articulando el concepto burlesco para que se tome en consideración en su significado literal, revelándolo así en toda su absurdidad y dirigiéndose hacia la esencia definitoria del mismo objeto. Centrémonos ahora en el posible origen del título. Buscando en el *Diccionario de Autoridades*, leemos:

se llama también una relación o noticia, en que se mezclan otras varias, que hacen perder el hilo de la principal: y se suele aplicar también a algunos negocios muy difíciles de poner en planta, por lo enredados que están.

Lo primero que salta a la vista es un elemento en particular, el enredo, término que puede tener varias acepciones, entre las cuales, siempre según el *Diccionario de Autoridades*, “falsedad y engaño artificioso, mentira o patraña bien compuesta”. Nos encontramos así no solo en el campo de la presentación de una noticia en la cual confluyen otras, sino que al mismo tiempo se alude al hecho de que lo que se cuenta puede ser una falsedad.

Pasamos ahora a contextualizar el *Cunto de li cunti*. Dentro de la producción de Basile podemos reconocer dos diferentes *auctoritas*: una línea clasicista y tradicional, con obras publicadas utilizando abiertamente su nombre; y otra, de textos escritos en cambio en dialecto, cuyas características principales se podrían resumir en una actitud revolucionaria y anticlasicista justo por el uso de esta variante del lenguaje, publicados en este caso bajo el pseudónimo en forma de anagrama de Gian Alesio Abbattutis. En esta última se encuentra la colección de fábulas, aparecida póstuma entre 1634 y 1636 a cargo de diferentes editores y dividida en cinco volúmenes, que corresponden a las jornadas, cada una de 10 cuentos, contados por el mismo número de narradoras. Aunque se emplea a menudo el nombre *Pentamerón*, aludiendo al *Decamerón* de Boccaccio, estas dos obras comparten pocos aspectos. Ambas son una colección de cuentos, pero en nuestro caso nos enfrentamos a la mitad de ellos, cincuenta de los cien, cuyo marco no es el encuentro de nobles florentinos sino de mujeres napolitanas de la baja sociedad, caracterizadas por sus defectos físicos. Ya no nos hallamos en un lugar sagrado como la iglesia, ni se pinta un momento difícil donde “umana cosa é aver compassione degli afflitti”, sino que estamos en una poblada y profana plaza donde está a punto de empezar el asunto que abarcará toda la composición. De hecho, el marco basiliano no sirve para

contextualizar, sino que es parte de los cuentos, hasta tal punto que Nigro afirmó que aquí “il contenuto del recipiente è lo stesso recipiente” (2012: 59). De esta manera, podemos descifrar el título de la colección como un cuento que contiene otros, hasta llegar al total de cincuenta, contando los 49 más el último, donde la protagonista de la Introducción, la princesa Zozza, desvela a su amado Tadeo las peripecias que le impidieron encontrarle antes. Este relato abarca todos los otros, es el “cuento de los cuentos”. Por lo que concierne el título, me atrevo a tomar como punto de partida otra definición de la expresión española, que se usa en el campo aritmético, es decir, “el número que se produce por la multiplicación de un cuento por otro”, como dice el *Diccionario de Autoridades*. En español, podemos jugar con la polisemia de *cuento* en edad barroca, que traducía al mismo tiempo el italiano “racconto” e “calcolo”⁵⁴⁵. De hecho, a partir de la introducción-*cunto*, todos los otros nacen de una multiplicación de situaciones en las que se encuentra Zozza, la cual, para reconquistar a su príncipe perdido, hace un hechizo para que su enemiga, la esclava negra que le había sustraído el amado a través del engaño, se animara a escuchar historias durante cinco días seguidos, retrasando así el nacimiento del heredero que llevaba en su vientre.

Como señaló Nigro (2012: 875), desafortunadamente no tenemos autógrafos que nos permiten fechar de manera más exacta las obras, ni poseemos documentos que describan el encuentro entre los dos escritores. Siempre según el mismo estudioso, si *Lo cunto de li cunti* fue más que una simple inspiración nominal para el *Cuento de cuentos*, este podría ser al mismo tiempo una prueba de la forma del primero, si lo consideramos como un conjunto de proverbios populares. De hecho, cada historia se concluye con un proverbio donde se encierra la moraleja. De esta manera, la antología ya no se puede considerar solamente como un simple conjunto de fábulas para el entretenimiento de los pequeños y cabría llegar a considerarla como una obra moral, o mejor, como fue sugerido por Cherchi, “le sue favole sono da leggere nella prospettiva del *desengaño*, prospettiva che lungi dal privarle del loro incanto le carica di un senso morale tipicamente barocco” (2004: 123). Otro aspecto, presente sobre todo en la caracterización de las narradoras, es la presentación del mundo al revés, tema muy presente en la prosa satírica de Quevedo, que podemos encontrar en los *Sueños* y en *La Hora de todos*⁵⁴⁶, pero sobre todo en la poesía burlesca, donde se abandona el uso del imaginario de la *donna angelicata* para, en cambio, retratar lo opuesto de las características principales de esta variante femenina. Además,

545 Leemos en el *Diccionario de Autoridades*: “En lo antiguo valía lo mismo que cuenta”.

546 Sobre el tema ver, entre otros, Vaíllo (1982), Silvestre Salamanca (2004) y Otaola González (2004).

este tema es parte esencial en la fábula en cuanto tal, siempre entretejida por lo maravilloso, lo imposible y lo irreal (Albanese, 2012: 61). Los tipos representados en la poesía quevediana describen defectos físicos, reflejados aquí. La característica común a todas las narradoras es la edad avanzada, aspecto ampliamente satirizado por Quevedo⁵⁴⁷, asociando a menudo a la apariencia repulsiva un apego excesivo a la vida y acusándole de ser pecadoras irredentas que siguen perseverando en el error, reflejo de la forma física. La tiñosa Ciometella puede recordarnos el soneto “Pecosa en las costumbres y en la cara” (B 585), donde son recurrentes las imágenes agudas para pintar la piel destrozada por la enfermedad causada por sus mismos vicios, así como la calvicie, masculina, pero sobre todo femenina, vista como una anomalía que provoca repulsión y al mismo tiempo la risa, como en “A Caín y Abel” (B 748), aunque a menudo en Quevedo la calvicie se asocia a la vejez. También Tolla la nariguda nos hace pensar en el soneto paródico hacia el enemigo/ amigo Luis de Góngora “Érase un hombre a una nariz pegado” (B 513), o también en las descripciones de la dama pedigüeña, con “las narices en cuclillas/ y las facciones a gatas” (B 803, vv. 59-60), o en el romance “Celebra la nariz de una dama” (B 684), donde, derribando el tópico petrarquista de la dama cubriéndose la boca con la mano, incluso a través de dobles sentidos eróticos, el autor le aconseja que no lo cubra porque la gente podría pensar que huele mal, mientras que en el cuento de Basile se hace referencia a la facilidad de la mujer en “captare e valutare le cose, ad ammassare i materiali che serviranno all’affabulazione” (Picone, 2004: 113). De la misma manera, la boca grande de Ciulla y Paola aluden al irrefrenable deseo de hablar y con eso de contar, en contraste con la discreción de la dama que se la cubría y satirizada en Quevedo como símbolo de la mujer pidona que la usaba, junto a las manos, para agotar la riqueza de sus galanes, o también las descripciones escatológicas de los humores corpóreos, más o menos pestilenciales y repulsivos (López Gutiérrez, 2001: 227), que en Basile se encuentran en el epíteto asociado a Iacova “*la squaquarata*”, donde el ataque de diarrea simboliza en realidad “la capacità di questa vecchia di scodellare racconti l’uno dopo l’altro, (...) presa dalla foga irresistibile di raccontare tutti i racconti che conosce” (Picone, 2004: 114). Como se apuntaba antes, las descripciones burlescas del poeta español sirven en realidad para reflejar los defectos morales profundos, ofreciendo una imagen animalizada, naturalista y degradante que presenta ya no una mujer idealizada sino una mujer en carne y hueso. Lo mismo pasa con los cuentos del napolitano, donde, ya lejos del noble marco del *Decamerón*, las características físicas de las narradoras necesitan de un

547 Véanse Cacho Casal (2003: 228-259) y Candelas Colodrón (2007: 172-174).

desciframiento metaliterario y semántico, donde cada peculiaridad no es un caso, sino que es fruto del estudio para reflejar la esencia recóndita y la funcionalidad dentro del enredo de la colección. La última característica que sería útil considerar es la oralidad de los dos textos. Como sugirió Rak:

l'opera è stata allestita prevedendo le sue modalità d'uso nell'ottica del passatempo (*intrattenimento*) e delle pratiche della *conversazione* di corte con i suoi generi e i suoi registri teatrali, comici, devianti, nei limiti di una situazione sociale prevista nel catalogo del costume corrente e delle sue maniere (2004: 13).

Este aspecto está confirmado también por la estructura recurrente de cada cuento, pensada para una más sencilla memorización por parte del lector, y por la presencia de proverbios fáciles de memorizar y ya sedimentados en la sabiduría popular, que ayudan en la identificación del mismo lector y en la representación escénica. En los preliminares del *Cuento de cuentos* el autor escribe: “Se leen juntas las vulgaridades rústicas que aún duran en nuestra habla, barridas de la conversación” (Quevedo, 2003: 37), orientándonos hacia la vertiente oral, como fue subrayado varias veces en la dedicatoria, y tomando en consideración el carácter fijo e inmutable de la lengua oral, la cual ya se está insinuando en la producción escrita, dado que estos errores “no tienen desvergüenza para deslizarse en una historia y entremeterse en un sermón, y están ya tan halladas que pocas plumas las desdeñan” (Quevedo, 2003: 42). Como en Basile, la lengua oral, en este caso el dialecto napolitano o las muletillas en el caso de Quevedo, ya se está abriendo paso y fijando en la literatura, con gran preocupación por el español, y enorme alegría y esfuerzo por el partenopeo.

Abro ahora un pequeño paréntesis con respecto a otra obra basiliana publicada bajo el pseudónimo de Gian Alesio Abbattutis. Se trata de las *Muse napolitane*, publicadas también de forma póstuma en 1635, con una división similar a la de *El Parnaso español* de Quevedo, publicado por Gonzáles de Salas en 1648. Por la proximidad cronológica y de significado y función otorgados a cada musa, García Aguilar lo sugiere como posible modelo editorial (2013: 167-178). En ambos casos, se puede notar que al sustantivo “musa” se le asocia un adjetivo, “napolitane” y “castellanas”, que aleja el ideal aséptico parnasiano para acercarlo a la pertenencia geográfica, pero sobre todo en el intento de cada poeta de presentarse como el nuevo fundador de la poesía en su propio idioma, como si fuese un nuevo Apolo. Además, ambos quieren alejarse de aquel lenguaje poético artificioso y vinculado a una tradición literaria

propia, consideraciones que Quevedo llevaba ya bastante tiempo afrontando en contraste con la poesía gongorina. Otro aspecto similar se encuentra en una de las musas quevedianas publicadas más tarde por su sobrino, Pedro de Aldrete, en 1670. De hecho, llama la atención la descripción de Euterpe como “Musa de los Amores”, poco común e inédita en la tradición editorial española, asignación que en cambio encontramos en las seis ediciones hasta aquel momento aparecidas de las *Muse napolitane*, así como en el caso de Calíope, asociada curiosamente al mundo y a la descripción de los temas cotidianos. Del mismo modo, podemos notar un parecido gráfico en la maquetación, tanto por la disposición y el tamaño de los caracteres como por el uso del sintagma explicativo “ovvero/ esto es” que se reitera en la presentación de cada musa y de sus atributos.

Tenemos que reconocer que ambos autores produjeron inspiración tanto entre sus contemporáneos cuanto en las generaciones posteriores. En primer lugar, por lo que concierne a Quevedo, no dejó tranquilos ni a los inquisidores ni a sus detractores, que publicaron en 1629 *Venganza de la lengua española contra el autor de Cuento de cuentos*, por mano de un anónimo escondido detrás del nombre Juan Alonso Laureles, obra en la cual se censura ásperamente la defensa de la lengua y la irreverente mezcla de sagrado y profano. Sucesivamente, en el siglo XVIII, se divulgaron *Historia de las historias* de Diego de Torres Villarroel en 1720, que ya en su título afirma ser una imitación de la obra quevediana, pero que a menudo aparece en las *Obras fantásticas* o como apéndice, junto a otras composiciones, de los *Sueños morales, visiones y visitas*; y *Rondalla de rondalles* de Carlos Ros de 1769, otra obra inspirada en el cuento español pero compuesta en catalán⁵⁴⁸. No tenemos que olvidar las diferencias de actitud de cada uno de los autores mencionados. De hecho, el fin de este último era registrar expresiones idiomáticas y locuciones para salvarlas del carácter efímero de la tradición oral, intentando al mismo tiempo ennoblecerlas a través de referencias a las otras dos obras. Sin embargo, de este modo, la literatura en lengua española parece siempre prevalecer, aunque en los siglos haya superado más que sus fuentes el pasar del tiempo, siendo la más leída de las tres (Salvador, 2010: 435). Por lo que respecta a Torres de Villarroel, decidió escribir la obra por sugerencia de su protector don Juan de Salazar, en el contexto de la normalización de la lengua, considerando su mismo trabajo como una continuación del proyecto de Quevedo. Del otro lado, no se puede olvidar que la colección basiliana sirvió para fijar el canon europeo de fábulas y

548 Azaustre (2004: 32), quien hace referencia a otros textos que tienen parecidos en el uso de agudeza compuesta y más obras similares.

cuentos populares, muchos de los cuales fueron reelaborados y transmitidos en clave moderna por los más reconocidos autores extranjeros, como los hermanos Grimm y Charles Perrault, hasta la cristalización en los dibujos animados de Walt Disney, mientras en Hollywood se ha empezado a investigar sobre la complejidad y las situaciones de otros personajes que participan a estas historias, como por ejemplo la madrastra de Blancanieves o también las aventuras y los mismos cuentos vistos y vividos por parte de los ogros, hasta llegar a las series americanas que se basan en el enredo de los varios cuentos tradicionales.

Para concluir, después del análisis comparativo de los temas y de los aspectos literarios comunes, se ha notado que los puntos de contacto entre el *Cunto de li cunti* y el *Cuento de cuentos* son exiguos. Sin restar mérito a la antología basiliense, parece más verosímil una influencia de Quevedo en Basile que al contrario, sobre todo considerando la más amplia difusión geográfica de las obras quevedianas. Pese a ello, es también probable que, a partir de la simple afinidad del título, Quevedo hubiese decidido explotar un aspecto menor del *Cunto*, sin tomar en consideración la estructura y su totalidad, tan de la sensibilidad y de la preocupación del autor español. Por supuesto, Quevedo y sus contemporáneos no se quedaron indiferentes frente a la producción de Basile, si es que fue adoptado como punto de referencia para la más importante colección de poemas de Quevedo. En realidad, más que el escritor español, es nuestra cultura moderna y posmoderna la que recibió de modo más notable la influencia de la obra de Basile, con continuas recreaciones y profundizaciones en sus historias.

CONCLUSIONES

Italia desempeñó un papel literario de primer orden en los países de Europa occidental durante los siglos XVI y XVII, singularmente en España, dadas las estrechas vinculaciones políticas existentes entre ambos. El influjo se manifiesta ya en el terreno de la teoría literaria, pues la rica preceptiva italiana (Escalígero, Robortello, Minturno, Giraldi Cinzio, Peregrini) condicionó la recepción de Aristóteles, Horacio y Quintiliano, tal como estos influyeron en la preceptiva española, poco diferenciada con respecto a la italiana. El pensamiento crítico-literario de Quevedo, expuesto de modo explícito en sus prólogos a las ediciones de fray Luis de León y Francisco de la Torre, y de modo implícito en observaciones dispersas, se puede considerar como una aceptación de la doctrina clásica en su actualización italiana. El fuerte didactismo que impregna tantas obras quevedianas parece consecuencia de una visión de la literatura que propugnó unir el *delectare* con el *docere*. Debe señalarse también que la doctrina del conceptismo, originada en Luigi Cortese, Camillo Pellegrino y Matteo Peregrini, prolongada más tarde en Enmanuel Tesauro, insistió en el valor didáctico de la literatura, con independencia de que en la práctica se identificase el conceptismo con la agudeza verbal. La teoría conceptista (no siempre coincidente con varias manifestaciones prácticas), que tuvo en España un destacado representante en Baltasar Gracián, es otro aspecto que debe ser tenido en cuenta en el momento de situar la obra de Quevedo en su contexto cultural y teórico.

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

El objetivo de este trabajo de doctorado ha sido el estudio de la influencia de la cultura y la literatura italianas en Quevedo. Es, en parte, un estudio positivista, porque debe partir de una comprobación concreta de las fuentes que condicionaron la obra de Quevedo. Pero, trascendiendo los datos empíricos, aspira a ofrecer una comprensión dinámica y global de una trayectoria literaria rica y variada, en la que el fermento italiano desempeñó un papel decisivo, haciendo ver lo que supuso, no sólo para Quevedo, sino también para España, el país de Dante, Petrarca, Maquiavelo, Tasso, Robortello y tantas otros. Con Quevedo, probablemente, se cierra la preeminencia de esa cultura sobre la española, porque poco después esta última se orientó de modo constante e irreversible hacia Francia, y este aspecto también se vislumbra en Quevedo, en algunas de cuyas obras se aprecia ya el cambio de orientación, como podrían ser *La rebelión de Barcelona* y *Visita y anatomía de la cabeza del Eminentísimo Cardenal Richelieu*, cuando la situación política de Francia afecta tanto o más que la de Italia.

Es difícil precisar hasta dónde la impregnación italiana en la obra de Quevedo guarda relación directa con su estancia en Sicilia y Nápoles porque, sin abandonar Madrid, pudo acceder al conocimiento de los libros que circulaban en Italia así como las corrientes literarias e ideológicas entonces dominantes. Por esta razón hemos mantenido dentro de ciertos límites las explicaciones de tipo biográfico. Pero, hecha esta precisión, parece no haber duda de que el contacto directo con la cultura italiana le sirvió de estímulo para ahondar en ciertos autores o recursos que otros escritores españoles aprovecharon en mucha menor medida. La variedad de poetas amorosos evocados en Erato parece guardar relación con el contacto directo con la lírica napolitana. Asimismo, las punzantes reflexiones acerca de los estados italianos que se encuentran en *La fortuna con seso y la hora de todos* no son ajenas a su colaboración con el Duque de Osuna en las actividades que este desarrolló en el Mediterráneo o en la República de Venecia.

Cabe decir, pues, que los tratadistas políticos italianos (Maquiavelo, Botero, Boccacini, Malvezzi) fueron determinantes en su pensamiento y, por lo tanto, incidieron en la redacción de títulos tan representativos como *Discurso de las privanzas*, *Política de Dios* o *Marco Bruto*. Sin Boccacini no se explica ese imaginativo cuadro satírico que es *La fortuna con sesos y la hora de todos*. En lo que se refiere a la poesía amorosa, la de Quevedo es una cuidadosa reelaboración de lo mucho que se escribió en Italia tras Petrarca. Y la importante faceta del Quevedo burlesco está en deuda con los escritores italianos señalados en las páginas

precedentes. Por último, su *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado* viene a ser una suerte de homenaje, a la vez que reelaboración del gran poema de Boiardo y de los demás autores que le inspiraron.

Pero si esas obras de Quevedo no son comprensibles sin tomar en cuenta los modelos italianos, también debe señalarse que el proceso creador implicó también la incorporación de otros autores, modelos y estímulos, en un complejo acto de imitación compuesta. Una de las experiencias más significativas de la existencia de Francisco de Quevedo fueron probablemente sus estancias en Italia. Si de un lado se tradujeron en una abrupta interrupción de su carrera política, del otro tuvo la posibilidad de entrar en contacto con la cultura y la literatura italiana. No sabemos cómo pudiera haber sido la producción de este poeta sin el contacto directo con las fuentes y la lengua italianas, pero sin duda hubiera sido diferente. Ya el gran escritor inglés T. S. Eliot había subrayado que ningún poeta tiene sentido si considerado como una entidad sola, sino que su aprecio está justo en el aprecio de las relaciones con los artistas y los poetas, vivos o muertos que estén (1932: 4). De la misma manera, según Culler es imprescindible considerar todos los textos literarios como construcciones intertextuales y el único modo de leer un texto es en relación con los otros (1981: 38). Para parafrasear a otro ilustre inglés, se podría afirmar que los textos no son islas, sino que todo está profundamente relacionado, tanto cuanto estén en relación los mismos autores. Anne J. Cruz recuerda que, según Harold Bloom había teorizado, cada poema es de hecho el resultado del modo en qué cada poeta se enfrenta con los precursores para forjar su propia identidad. Además, esta misma identidad depende de cómo él se aparta de los precursores y los confronta (1998: 7). En este contexto debemos leer las frecuentes y latentes reelaboraciones de las fuentes italianas en Quevedo, tanto en la lírica como en la prosa, aunque de manera diferentes a segunda del género y del tema tratado.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV.: *Convegno di studi in onore di Lodovico Zuccolo nel quarto centenario della nascita*, Faenza: Fratelli Lega, 1969.
- Aguilera Fernández, María: “Juan José Delgado: misionero jesuita, científico, cronista y paladín de los nativos de Filipinas (1697-1755)”, en *Poder, religión y tolerancia en el mundo hispánico, de Fernando el Católico al siglo XVIII*, edición de Eliseo Serrano Martín y Jesús Gascón Pérez, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, vol. II, 2018, pp. 1199-1214.
- Airaldi, Gabriella: *Genova e Spagna del secolo XV: Il Liber damnificatorum in Regno Granate (1452)*, Genova: Università di Genova, 1966.
- Alarcos, Emilio, “El Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado”, *Mediterráneo*, IV, 1946, pp. 25-63.
- Alatorre Antonio: “Los romances de Hero y Leandro”, en *Libro jubilar de Alfonso Reyes*, México: Dirección General de Difusión, 1956, pp. 1-41.
- Alatorre, Antonio: “Quevedo: labios en vez de párpados”, *Nueva revista de filología hispánica*, XLVII, 2, 1999, pp. 369-383.
- Alatorre, Antonio: *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Albanese, Angela: *Metamorfosi del Cunto di Basile. Traduzioni, riscritture e adattamenti*, Ravenna: Longo Editore, 2012.
- Albonico, Aldo: *Il mondo americano di Giovanni Botero: con una selezione dalle Epistolae e dalle Relationi universali*, Roma: Bulzoni, 1990.
- Alighieri Dante, *Paradiso*, edición de Eleonisia Mandola, Genova: Il Melangolo, 2018-2019.
- Alonso, Dámaso: *Estudios y ensayos gongorinos*, Barcelona: Editorial Gredos, 1955.
- Alonso, Dámaso: *En torno a Lope: Marino, Cervantes, Benavente, Góngora, los Cardenios*, Madrid: Gredos, 1972.
- Alonso, Dámaso: *Poesía española*, Madrid: Gredos, 1976.
- Alonso, Dámaso: “Originalidad del Polifemo (Góngora y Marino)”, en *Historia y crítica de la literatura española*, edición de Francisco Rico, Barcelona: Editorial Crítica, vol. III, t. 2, 1992, pp. 226-229.

- Alonso Veloso, María José: “Los madrigales de Quevedo”, *Bulletin Hispanique*, 114, 2, 2012a, pp. 621-644.
- Alonso Veloso, María José: “De amor y venganza en la poesía de Quevedo: perspectivas e ala amada envejecida en la tradición del *carpe diem*”, *La Perinola*, 16, 2012b, pp. 17-46.
- Alonso Veloso, María José: “Los principios organizativos de la poesía amorosa de Quevedo en *El Parnaso* y sus posibles modelos”, *Bulletin of Spanish Studies*, vol. XC, 8, pp. 2013, pp. 1233-1267.
- Álvarez, José Luis: “Sobre Maquiavelo en España”, *Revista de Derecho público*, 3, 1934, pp. 155-160.
- Alves, Hélio J. S.: “Sem exclusões: leituras de poetas portugueses no Siglo de Oro”, *Limite*, 3, 2009, pp. 93-111.
- Amerio, Romano: *Il Sarpi dei pensieri filosofici inediti*, Torino: Edizioni di Filosofia, 1950.
- Anatra, Bruno: *Venezia e la Spagna*, Milano: Electa, 1988a.
- Anatra, Bruno: “Monarchia universale e libertà d’Italia”, en *Venezia e la Spagna*, edición de Bruno Anatra, Charles Hopy y Pier Cesare Ioly Zorattini, Milano: Electa, 1988, pp. 9-28.
- Anónimo: *La Conquista del regno de Napoles, con todas las cosas que Gonçalo Fernandes ha fecho después que partio de Espanha: crónica anónima de 1505*, edición de Daniel Gutiérrez Pedreiro, Ciudad de México: Frente de Afirmación Hispanista, 2015.
- Anónimo: *Memoria de las cosas que han acontecido en algunas partes del Reino de Cerdeña*, edición de Paolo Maninchedda, Cagliari: CUEC Editrice, 2000.
- Anónimo: *Proceso contra los Arborea*, edición de Joan Armangué i Herrero y Anna Ciredu Aste, Pisa: Cuboni, 2001.
- Antonucci, Fausta: “Reelaboración y reescritura de la *Gerusalemme liberata* en *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, atribuida a Cervantes”, en *Serenísima Palabra. Actas del X Congreso AISO 2014*, edición de Anna Bognolo, Venezia: Università Ca’ Foscari, 2017, pp. 383-393.
- Arce, Joaquín: *Tasso y la poesía española: repercusión literaria y confrontación lingüística*, Barcelona: Editorial Planeta, 1973.
- Arellano, Ignacio: “Comentario de un soneto amoroso de Quevedo. «Los que ciegos me ven de haber llorado» y el arte de la ingeniosa contraposición”, *La Perinola*, 6, 2002, pp. 15-28.
- Arellano, Ignacio: “Modelos femeninos en la poesía de Quevedo”, *La Perinola*, 16, 2012, pp. 47-63.

- Arellano, Ignacio: “El ingenio de Quevedo. A vueltas -otra vez- con la interpretación y anotación de la obra quevediana”, *Criticón*, 131, 2017, pp. 7-28.
- Aretino, Pietro: *Poemi cavallereschi*, edición de Danilo Romei, Roma: Salerno Editrice, 1995.
- Arredondo, María Soledad: *Literatura y propaganda en tiempo de Quevedo: guerras y plumas contra Francia, Cataluña y Portugal*, Madrid: Iberoamericana/ Frankfurt am Mein: Vervuert, 2011.
- Asensio, Eugenio: “Un Quevedo incógnito. Las «silvas»”, *Edad de Oro*, 2, 1983, pp. 13-48.
- Asproni, Giorgio: *Compendio di storia della Sardegna dai primi abitatori al 1773*, edición de Tito Orrù, Milano: Edizioni Giuffrè, 1981.
- Assandria, Giuseppe: “Giovanni Botero. Note biografiche e bibliografiche”, *Bolletino storico-bibliografico subalpino*, 1926, pp. 407-442.
- Assandria, Giuseppe: “Giovanni Botero. Note biografiche e bibliografiche”, *Bolletino storico-bibliografico subalpino*, 1928, pp. 29-63 y 307-351.
- Astrana Marín, Luis: *La vida turbulenta de Quevedo*, Madrid: Editorial “Gran Capitán”, 1945.
- Audoubert, Rafaèle: *Art et stratégies du dépassement dans la poésie morale de Francisco de Quevedo*, Tesis de doctorado, Université Jean Monnet de Saint-Etienne, 2010.
- Azaustre Galiana, Antonio: *Paralelismo y sintaxis del estilo en la prosa de Quevedo*, Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1996.
- Azaustre Galiana, Antonio: “Problemas de edición en el *Cuento de cuentos*”, *La Perinola*, 4, 2000, pp. 27-74.
- Azaustre Galiana, Antonio: “Estructura y argumentación del *Lince de Italia u zahorí español* de Quevedo”, *La Perinola*, 8, 2004, pp. 49-75.
- Badillo O’Farrell, Pablo y Pastor-Pérez, Miguel A.: *Tácito y tacitismo en España*, Barcelona: Anthropos, 2013.
- Bakker, Willem Frederick: “Lo Isach” του Luigi Grotto και “Η θυσία του Αβραάμ” : [μια συμβολή σε μια σύγκριση του περιεχομένου τους], Αθήναι : [χ.ό.], 1977.
- Baldini, Artemio Enzo: *Botero e la ‘Ragion di Stato’*, *Atti del Convegno in memoria di Luigi Firpo, Torino 8-10 marzo 1990*, Firenze: Leo S. Olschki, 1992.
- Baldini, Artemio Enzo: *Aristotelismo politico e ragion di Stato*, Firenze: Leo S. Olschki, 1995.
- Baldini, Artemio Enzo: *La ragion di Stato dopo Meinecke e Croce*, Genova: Name, 1999.
- Balsamo, Luigi: *Antonio Possevino S.I., bibliografo della controriforma, e diffusione della sua opera in area anglicana*, Firenze: Leo S. Olschki, 2006.

- Bandera, Cesáreo: *The Sacred Game. The Role of the Sacred in the Genesis of Modern Literary Fiction*, University Park: Pennsylvania State University Press, 1994.
- Barbarisi, Gennaro y Berra, Claudia,: *Per Giovanni Della Casa: ricerche e contributi*, Bologna: Cisalpino, 1997.
- Barbosa Homen, Pedro: *Discursos de la jurídica y verdadera razón de Estado*, Coimbra: a costa de Nicolao Carvalho, 1629.
- Barnett, Timothy: “Lope and Tasso: The Presence of Torquato Tasso in Three of Lope de Vega's Mythological Plays”, *Bulletin of the Comediantes*, 57, 2, 2005, pp. 283-294.
- Barone, Lavinia: *La carta de Luis XIII de Quevedo y la polémica antifrancesa en Italia en el siglo XVII*, Universidad de Navarra: Eunsa 2014.
- Barrientos Rastrojo, José: “La filosofía política moralista de Quevedo frente a la pragmatista-belicista de Nicolás Maquiavelo”, *Bajo Palabra: Revista de Filosofía*, 5, 2010, pp. 331-348.
- Barucci, Guglielmo: “Sintassi e spazio strofico nelle odi di Bernardo Tasso: la continuità come elemento classico”, *Studi tassiani*, 2003, LI, 51, pp. 15-41.
- Battistella, Antonio: “La congiura spagnola contro Venezia nel 1618 secondo i documenti dell'Archivio Gonzaga di Alessandro Luzio”, *Atti del regio istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, 78, 1918-1919, pp. 413-430.
- Battistella, Antonio: “Ancora qualche anno sulla congiura spagnola del 1618 contro la Repubblica di Venezia”, *Atti del regio istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, 82, 1922-1923, pp. 1007-1014.
- Baumann, Inga: “*Vuela, pensamiento, y diles / a los ojos que más quiero / que hay dinero*. Amor, oro y dinero en los poemas petrarquistas y satírico-burlescos de Francisco de Quevedo”, en *Vom Liebespfand zur Singlebörse: Über die ökonomische Rhetorik der Liebe*, edición de Inga Baumann y Slaven Waelti, Berlin: LIT, 2019, pp. 88-122.
- Beall, Chandler B.: “Cristóbal de Mesa and Tassos Rime”, *MLN*, 60, 1945, pp. 369-472.
- Beladiez Emilio: *El Gran Duque de Osuna: calavera, soldado, virrey, “un girón”*, Madrid: Prensa y Ediciones Iberoamericanas, 1996.
- Belligni, Eleonora: *Lo scacco della prudenza: precettistica politica ed esperienza storica in Virgilio Malvezzi*, Firenze: Leo S. Olschki, 1999.
- Beneyto, Juan: *El Marqués de Bedmar, embajador de Felipe III en Venecia*, Madrid: Imprenta del Ministerio de Asuntos Exteriores, 1948.

- Benigno, Francesco: *L'ombra del re. Ministri e lotta politica nella Spagna del Seicento*, Venezia: Marsilio, 1992.
- Bentley, Bernard P. E.: "Reading and Contextualising Quevedo: The Case of «Flota de cuantos rayos y centellas»", *Calíope*, 6, 1-2, 2000, pp. 251-262.
- Benvenuti, Giovanni: *Il Cieco d'Adria: vita ed opere di Luigi Groto*, Bologna: Forni, 1984.
- Bercé Yves-Marie: *L'Italie au XVIIe siècle*, Paris: Sedes, 1990.
- Berlin, Isaiah: "The originality of Machiavelli", en *Studies on Machiavelli*, edición de Myron P. Gilmore, Firenze: Sansoni Editore, 1972, pp.149-206.
- Berni, Francesco: *Orlando innamorato di Matteo Maria Boiardo rifatto da Francesco Berni*, Torino: Società Editrice M. Guignoni, 1858.
- Bertelli, Sergio e Innocenti, Piero: *Bibliografia machiavelliana*, Verona: Valdonega, 1979.
- Bertini, Giovanni Maria: "La fortuna di Machiavelli in Spagna", *Quaderni Ibero-america*, 2, 1946, pp. 21-26.
- Bertini, Giovanni Maria: "Torquato Tasso e il Rinascimento spagnolo", en *Torquato Tasso*, edición de Roman Pollack, Milano: Marzorati, 1957, pp. 607-671.
- Besomi, Ottavio: *Ricerche intorno alla "Lira" di G. B. Marino*, Padova: Editrice Antenore, 1969.
- Beuchot, Mauricio: "Algunos opositores de Maquiavelo en España y la Nueva España", *Signos Filosóficos*, 11, 2004, pp. 61-71.
- Biancale, Michel: *La tragedia italiana nel Cinquecento*, Roma: Tipografia Capitolina, 1901.
- Bianchi, Natascia: "Un episodio della fortuna di Torquato Tasso in Spagna: *El Pompeyo* di Cristóbal de Mesa", en *Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo Cinquecento. Atti del Colloquio Internazionale, I.U.O., Napoli 21-23 ottobre 1999*, edición de Encarnación Sánchez García, Anna Cerbo y Clara Borrelli, Napoli: Istituto Universitario Orientale, 2001, pp. 327-338 .
- Bin, Alberto: *La Repubblica di Venezia e la questione adriatica, 1600-1620*, Roma: Il veltro, 1992.
- Birley, Robert: *The Counter-Reformation Prince: anti-machiavellianism or catholic statecraft in early modern Europe*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1990.
- Blanco, Mercedes: *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo*, Madrid: Arco Libros, 1998.
- Blanco, Mercedes: "Del Infierno al Parnaso. Escepticismo y sátira política en Quevedo y Trajano Boccalini", *La Perinola*, 2, 1998, pp. 155-193.
- Blanco, Mercedes: "Quevedo lector de Malvezzi", *La Perinola*, 8, 2004, pp. 77-108.

- Bleznick, Donald W.: “Spanish reaction to Machiavelli in the Sixteenth and Seventeenth centuries”, *Journal of History of Ideas*, 4, 1958, pp. 542-550.
- Boadas, Sonia: *Locuras de Europa: Diego de Saavedra Fajardo y la Guerra de los Treinta Años*, Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2016.
- Boaglio, Marino: “Le burlesche metamorfosi di Elena. Proemio e parodia nei poemi eroicomici del Seicento”, en *Il poema eroicomico*, edición de Mauro Sarnelli, Torino: Tirrenia Stampatori, 2001, pp. 37-58.
- Boccalini, Traiano: *Pietra del paragone politico*, Cosmopoli, a costa de Cornelio Last, 1664.
- Boccalini, Traiano: *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, edición de Luigi Firpo, Bari: Edizioni Laterza, vol. II, 1948
- Bocchi, Francesco: *Luigi Groto (il Cieco d’Adria) nato il 7 settembre 1541 – morto 13 dicembre 1585. Il suo tempo, la sua vita e le sue opere*, Adria: Guarnieri, 1886.
- Bocchi, Francesco: *Cenni sulla cultura di Adria e del Polesine al tempo del Cieco d’Adria ed altre notizie varie ad illustrazione dell’opera di Luigi Groto*, Adria: Guarnieri, 1887.
- Bognolo, Anna: *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di “Amadis di Gaula”*, Roma: Bulzoni, 2013.
- Bognolo, Anna: “Variedad entre riqueza y desorden. Más sobre Cervantes y Tasso”, *Critica del testo*, vol. XX, 2, 2017, pp. 139-160.
- Boiardo, Matteo, *Orlando innamorato*, edición de Riccardo Bruscaagli, Torino: Einaudi, 1995.
- Bombín Pérez, Antonio: *La cuestión de Monferrato (1613 – 1618)*, Valladolid: Colegio Universitario de Álava, 1975
- Bonazzi, Nicola: *Dire il vero scherzando: moralismo, satira e utopia nei Ragguagli di Parnaso di Traiano Boccalini*, Milano: Franco Angeli, 2017.
- Borrelli, Gianfranco: *Ragion di Stato e Leviatan: conservazione e scambio alle origini della modernità politica*, Bologna: Il mulino, 1993.
- Borrelli, Gianfranco: “Aristotélismo politique et raison d’Etat en Italie”, en *Raison et déraison d’État: théoriciens, et théories de la raison d’État au XVIe et XVIIe siècles*, edición de Yves-Charles Zarka, Paris: Presses Universitaires de France, 1994, pp. 173-192.
- Borromeo, Agostino: *Valtellina crocevia dell’Europa: politica e religione nell’età della Guerra dei Trent’Anni*, Milano: G. Mondadori, 1998.
- Borzelli Angelo: *Giovan Battista Manso marchese di Villa*, Napoli: P. Federico e C. Ardia, 1916.
- Botero, Giovanni: *Della ragion di Stato*, Roma: Donzelli Editore, 1997.

- Bottero, Ernesto: *Prudenza di stato o maniere di governo di Giovanni Botero*, Milano: Hoepli, 1896.
- Bracewell, Catherine Wendy: *The Uskoks of Senj: piracy, banditry and holy war in the sixteenth-century Adriatic*, Ithaca NY London: Cornell University Press, 1992.
- Brändli, Rodolfo: *Virgilio Malvezzi politico e moralista*, Basilea: Tipografia dell'USC, 1964.
- Braudel, Fernand: *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris: Armand Colin, 1949.
- Braudel, Fernand: *Civilización material, economía y capitalismo (siglos XV-XVIII)*, Madrid: Alianza, 1984.
- Brufau Prats, Jaime: "Claudio Clemente y su pensamiento político", *Anales de la Fundación Francisco Elías de Tejada*, 14, 2008, pp. 23-71.
- Budor, Karl: "Quevedo y la Guerra de los uscoques: sus fuentes documentales", *Revista de filología española*, 75, 1995, pp. 333-344.
- Bulletta, Silvia: *Virgilio Malvezzi e la storiografia classica*, Milano: Istituto di propaganda libraria, 1995.
- Burckhardt, Jacob: "Cause e svolgimento del massacro della Valtellina nell'anno 1620", en *Arte e storia. Lezioni 1844-1877*, edición de Jacob Burckhardt, Torino: Bollati Boringhieri, 1990, pp. 3-49.
- Cabani, Maria Cristina: *L'occhio di Polifemo. Studi su Pulci, Tasso e Marino*, Pisa: ETS, 2005.
- Cabello Porras, Gregorio: "Sobre la configuración del cancionero petrarquista en el Siglo de Oro", *Analecta malacitana*, vol. IV, n. 1, 1981, pp. 15-34.
- Cabello Porras, Gregorio: *Ensayos sobre tradición clásica y petrarquismo*, Universidad de Almería: Servicio de Publicación, 1995.
- Cabrero, Leoncio: "El padre Juan J. Delgado, creador de la etnohistoria y etnobotánica en Filipinas", *Revista española de antropología americana*, 1, 2003, pp. 387-398.
- Cacciavillani, Ivone: *Paolo Sarpi*, Venezia: Corbo e Fiore, 1997.
- Cacho Casal, Rodrigo: *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Universidad de Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2003.
- Cacho Casal, Rodrigo: "'L nimico empio de l'umana natura: Quevedo, Ariosto y la artillería", *La Perinola*, 10, 2006, pp. 33-45.
- Cacho Casal, Rodrigo: "La épica burlesca y los géneros poéticos del Siglo de Oro", *Edad de oro*, 30, 2011, pp. 69-92.

- Cacho Casal, Rodrigo: *La esfera del ingenio: las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2012a.
- Cacho Casal, Rodrigo: “Quevedo heroicómico: sátira y parodia en el «Poema de Orlando»”, en *La sátira en verso en la España de los Siglos de Oro*, edición de Antonio Gargano, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2012b, pp. 297-336.
- Cacho Casal, Rodrigo: “Quevedo y Marino entre las estrellas”, en *La Silve. Histoire d’une écriture libérée en Europe, de l’Antiquité au XVIIIe siècle*, edición de Perrine Galand y Sylvie Laigneau Fontaine, Turnhout: Brepols, 2013, pp. 627-656.
- Caimmi, Riccardo: *La Guerra del Friuli, 1615-1617: altrimenti nota come Guerra di Gradisca o degli Uscocchi*, Gorizia: LEG, 2007.
- Calcagno, Paolo: “*La puerta a la mar*”: *il Marchesato di Finale nel sistema imperiale spagnolo (1571-1713)*, Roma: Viella, 2011.
- Campanella, Tommaso: *Aforismi politici*, edición de Luigi Firpo, Torino: Libreria scientifica G. Giappichelli, 1941.
- Camps, Assumpta: *La traducción en las relaciones italo-españolas: lengua, literatura y cultura*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2011.
- Cancila, Orazio, “Filippo II e la Sicilia”, en *Filippo II e il Mediterraneo*, edición de Luigi Lotti y Rosario Villari, Roma-Bari: Editori Laterza 2003, pp. 125-145.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel: “Petarca en Quevedo”, *Actas del IV Congreso Internacional de la AISO*, edición de María Cruz García de Enterría y Alicia Córdón Mesa, 1996, t. 1, pp. 329-340.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel: *La poesía de Quevedo*, Universidad de Vigo: Servicio de Publicaciones, 2007.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel: “Notas sobre la Canción fúnebre a la muerte de don Luis Carrillo y Sotomayor de Quevedo: una traducción de Petarca”, 2016, disponible online https://www.researchgate.net/publication/303718361_Nota_sobre_la_Cancion_funebre_en_la_muerte_de_don_Luis_Carrillo_y_Sotomayor_de_Quevedo_una_traducion_de_Petrarca [última consultación 10/10/2020]
- Cano de Guardoqui, José Luis: “España y los estados italianos independientes en 1600”, *Hispania*, 92, 1963, pp. 524-555.
- Canosa, Romano: *Milano nel Seicento: grandezza e miseria nell’Italia spagnola*, Milano: Mondadori, 1993.

- Canosa, Romano: *Banchieri genovesi e sovrani spagnoli: tra Cinquecento e Seicento*, Roma: Sapere 2000, 1998.
- Canonica, Elvezio: “L’intégration du sonnet pétrarquiste dans la poésie espagnole du Siècle d’Or: conquête et dépassement du modèle”, en *Constitution, circulation et dépassement de modèles politiques et culturels en péninsule ibérique*, edición de Ghislaine Fournès y Jean-Michel Desvois, Bordeaux: Presses Universitaires, 2009, pp. 403-423.
- Cánovas, Marcos: *Aproximación al estilo de Quevedo*, Kassel: Edition Reichenberger, 1996.
- Cantù, Cesare: *Il Sacro Macello di Valtellina. Episodio della Riforma religiosa in Italia*, Firenze: G. Mariani, 1853.
- Cappelletti, Giuseppe: *Storia della Repubblica di Venezia dal suo principio sino al giorno d’oggi*, Venezia: G. Antonelli, vol. V, 1850.
- Cappelli Federica: «*La Repubblica de Venecia... (1617) y el Castigo esemplare de’ Calunniatori (1618): ¿una contienda político-literaria entre Quevedo y Castellani?*», *La Perinola*, 15, 2011, pp. 37-55.
- Cappelli, Federica: *La República de Venecia...» atribuita a Francisco de Quevedo (1617): il genere degli Avvisi di Parnaso nella controversia politico-letteraria ai tempi della «Congiura di Bedmar» (1618)*, tesis doctoral, Università di Pisa, 2001a.
- Cappelli Federica: “Parnaso bipartito nella satira italiana del ‘600 (e due imitazioni spagnole)”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 8, 2001b, pp. 133-151.
- Cappelli Federica: “*La República de Venecia... (1617): «vendetta» e satira parodica dei Ragguagli di Parnaso Boccaliniani*”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 10, 2003a, pp. 51-61
- Cappelli Federica: «*La República de Venecia... (1617) atribuita a Francisco de Quevedo. Saggio di edizione*», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 6, 2003b, pp. 259-274.
- Cappelli, Federica: “Imágenes de volcanes en la poesía de Quevedo: entre simbología, mitología y visiones paisajísticas”, *La Perinola*, 10, 2006, pp. 61-71.
- Cappelli, Federica: “Hacia una definición del papel de Quevedo en Italia”, *La Perinola*, 21, 2017, pp. 17-40.
- Capriata, Pietro Giovanni: *Historia di tutti i movimenti d’arme successi in Italia dal 1613 al 1643*, Genova: a costa de Pietro Chovet, vol. VI, 1641.
- Caravale, Giorgio: *Sulle tracce dell’eresia. Ambrogio Catarino Politi (1484-1553)*, Firenze: Olschki, 2007.

- Caredda, Sara: “Otros destinos virreinales: Cagliari”, en *Visiones cruzadas: los virreyes de Nápoles y la imagen de la Monarquía de España en el Barroco*, edición de Ida Mauro, Milena Viceconte, y Joan Luís Palos, Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2017, pp. 30-31.
- Carande Ramón: *Carlos V y sus banqueros*, Madrid: Revista de Occidente, 1943.
- Caravaggi, Giovanni: “Torquato Tasso e Cristóbal de Mesa”, *Studi tassiani*, 20, 1970, pp. 46-58.
- Caravaggi, Giovanni: *Alle origini del petrarchismo in Spagna*, Pisa: Istituto di Lingua e Letteratura Spagnola, 1973.
- Caravaggi, Giovanni: *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento*, Pisa: Università di Pisa, 1974.
- Caravaggi, Giovanni: “Pedro Fernández de Navarrete: Testi poetici inediti e rari”, *Anales de literatura española*, 1, 1982, pp. 69-118.
- Caravaggi, Giovanni: “La fortuna di Bernardo Tasso in Spagna”, en *Tasso e l'Europa (con documentazione inedita)*, edición de Daniele Rota, Viareggio-Lucca: Mauro Baroni Editore, 1996, pp. 337-356.
- Carminati, Clizia: *Giovan Battista Marino tra inquisizione e censura*, Padova: Antenore, 2008.
- Carmona Centeno, David: “La epipólesis en la épica culta renacentista: Tasso, modelo de Mesa; Tasso, continuador de la tradición épica e historiográfica grecolatina”, *Myrtia*, 28, 2013, pp. 267-294.
- Carrai, Stefano, *Giovanni Della Casa ecclesiastico e scrittore*, Roma: Edizioni di Storia e letteratura, 2007.
- Carreira, Antonio: “Elementos no petrarquistas en la poesía amorosa de Quevedo”, en *La poésie amoureuse de Quevedo*, edición de Marie-Linda Ortega, Lyon: ENS Editions, 1997, pp. 85-100.
- Carreño, Antonio: “El navegante en «caravana de fuego»: Leandro o la escritura «con letra bastarda», *La Perinola*, 6, 2002, pp. 55-72.
- Castilla Urbano, Francisco: *Juan Ginés de Sepúlveda (1490-1573)*, Madrid: Ediciones del Orto, 2000.
- Castillo Cáceres, Fernando: “El providencialismo y el arte de la guerra en el Siglo de Oro: la *Política Española* de fray Juan de Salazar”, *Revista de historia militar*, 75, 1993, pp. 135-156
- Catteeuw, Laurie: “Réalisme et mythologie de la raison d'État”, *Revue de Synthèse*, Springer Verlag/Lavoisier, 2009, 130 (2), pp. 221-231.

- Ceñal Lorente, Ramón: “Antimaquiavelismo de los tratadistas políticos españoles de los siglos XVI y XVII”, en *Umanesimo e scienza politica. Atti del Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, edición de Enrico Castelli, Milano: Carlo Marzorati, 1951, pp. 98-105.
- Cerboni Baiardi, Giorgio: “La lirica di Bernardo Tasso”, en *Lecture*, edición de Guido Arbizzoni, Tiziana Mattioli, Anna Teresa Ossani y Manziana Roma: Vecchiarelli editore, 2002, pp. 37-97.
- Ceribelli, Alessandra: “Quevedo e Italia: un replanteamiento”, en *Festina lente. Actas del II Congreso Internacional JISO*, edición de Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz, Pamplona: Servicios de Publicaciones de la UNAV, 2013, pp. 95-104.
- Ceribelli, Alessandra: “El tema de Italia en la prosa de Quevedo”, en *Sapere aude. Actas del III Congreso Internacional JISO*, edición de Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz, Pamplona: Servicios de Publicaciones de la UNAV, 2014, pp. 59-69.
- Ceribelli, Alessandra: “La influencia de los Tasso en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo”, *Philobiblion*, 2016, 4, pp. 7-22.
- Ceribelli, Alessandra: “La influencia de Luigi Groto en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo”, en *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la AISO*, edición de Anna Brognolo, Florencio del Barrio de la Rosa, María del Valle Ojeda Calvo, Donatella Pini y Andrea Zinato, Venezia: Edizioni Ca’ Foscari, 2017a, pp. 203-210.
- Ceribelli, Alessandra: “Más allá de Erato: las huellas de Petrarca en las otras musas de *El Parnaso español* de Quevedo”, en *Quevedo en Europa, Europa en Quevedo*, edición de María José Alonso Veloso, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2017b, pp. 247-264.
- Ceribelli, Alessandra: “La reelaboración de Boyardo en el Poema de Orlando el Enamorado de Quevedo”, en *Todos los siglos de la lluvia: el canon en la literatura hispánica*, edición de Beatriz Brito Brito, Jessica Cáliz Montes, José Luis Ruiz Ortga, Alicante: Renacimiento, 2018, pp. 311-322.
- Ceribelli, Alessandra: “Quevedo y los tratadistas italianos”, en *Perfiles de la literatura barroca desde la obra de Quevedo*, edición de María José Alonso Veloso, Madrid: Sial/Trivium, 2020, en prensa.
- Cerrón Puga, María Luisa: “Clasicismo e imitación compuesta: las odas de Bernardo Tasso en su contexto”, *Critica del testo, rivista del dipartimento di studi europei*, XV, 1, 2012, pp. 127-186.
- Cervetti Piero: “Una lirica del Cinquecento poco nota: la «sestina caudata» di Luigi Groto”, *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, 15, vol. II/III, 1986, pp. 285-288.

- Cessi, Roberto: *La repubblica di Venezia e il problema Adriatico*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1953.
- Chabod, Federico: *Giovanni Botero*, Roma: Tipografia Anonima Romana Editoriale, 1939.
- Chabod, Federico: *La politica di Paolo Sarpi*, Venezia-Roma: Istituto per la collaborazione culturale, 1962.
- Chabod, Federico: *Scritti su Machiavelli*, Torino: Einaudi, 1964.
- Chabod, Federico: *Carlos V y su Imperio*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Chambrier D'Oleyres, Jean-Pierre: "De la conjuration des Espagnoles contre la Republique de Venise", en *Mémoires de l'académie de Berlin, classe de belles lettres*, 101, 1801.
- Cherchi, Paolo: "El sueño de Adonis en Marino y Soto de Rojas", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 65, 1989, pp. 97-108.
- Cherchi, Paolo: "La coppella", en *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, edición de Alfred Messerli e Michelangelo Picone, Ravenna: Longo Editore, 2004, pp. 123-134.
- Chiarelli, Lamberto: "Il marchese di Bedmar e i suoi confidenti come risultano dalla corrispondenza segreta del novellista Alessandro Gracino con gli Inquisitori di stato a Venezia", *Archivio veneto-tridentino*, 8, 1925, pp. 144-173.
- Chevalier, Maxime: *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence su "Roland furieux"*, Bordeaux: Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1966.
- Chiarelli, Lamberto: "Tradizione e fantasia intorno alla congiura di Bedmar", *Archivio veneto*, V, 18, 1936, pp. 218-233.
- Chiecchi, Giuseppe y Troiso, Luciano: *Il Decameron sequestrato. Le tre edizioni censurate del Cinquecento*, Milano: Unicopli, 1984.
- Chines, Loredana: *Il petrarchismo: un modello di poesia per l'Europa*, Roma: Bulzoni Editore, 2006.
- Church, William Farr: *Richelieu and Reason of State*, Princeton: Princeton Legacy Library, 1973.
- Ciccarelli, Antonella: "Traiano Boccalini: la ragion di stato tra satira e *sinceritas*. Quale accettabilità per Machiavelli?", *Les Dossiers du Grihl*, 2011, consultado online en <https://journals.openedition.org/dossiersgrihl/4770> [última consulta el 13/10/2020].
- Cirillo, Teresa: "Letterati italiani e spagnoli nell'Accademia degli Oziosi", en *Napoli vicereyno spagnolo: una capitale della cultura alle origini dell'Europa moderna (sec. XVI-XVII)*, edición de Monika Bosse y André Stoll, Napoli: La Scuola di Pitagora, vol. II, 2013, pp. 169-181.

- Clamurro, William: “La cosificación del tiempo en unos poemas de Quevedo”, en *Actas del VIII Congreso Internacional de la AIH*, edición de A. David Kossoff, Ruth H. Kossoff, Geoffrey W. Ribbans y José Amor y Vázquez, Madrid: Ediciones Istmo, 1986, vol. I, pp. 407-413.
- Clamurro, William H.: “La hora de todos y la geografía política de Quevedo”, en *Actas del X Congreso Internacional de la AIH*, edición de Antonio Vilanova Andreu, Barcelona: PPU, 1989, pp. 841-847.
- Close, Lorna: “Petrarchism and the *Cancioneros* in Quevedo’s Love-Poetry: The Problem of Discrimination”, *The Modern language Review*, vol. LXXV, n. 4, 1979, pp. 836-855.
- Colón Calderón, Isabel: “La baja lira: de Masuccio Salernitano a Bernardo Tasso y Garcilaso”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 34, 2016, pp. 123-136.
- Comparato, Vittor Ivo: “Società civile e società letteraria nel primo Seicento: l’Accademia degli Oziosi”, *Quaderni storici*, 23, 1973, pp. 359-388.
- Conde de Roche, Tejera José Pío: *Saavedra Fajardo: sus pensamientos, sus poesías, sus opúsculos*, Madrid: Imprenta de Fortanet, 1884.
- Congedo, Umberto: *La vita e le opere di Scipione Ammirato (notizie e ricerche)*, Trani: Vecchi, 1904.
- Coniglio, Giuseppe: “Il duca di Ossuna e Venezia dal 1616 al 1620”, *Archivio veneto*, LIV-LV, 1954, pp. 42-70.
- Coniglio, Giuseppe: *I viceré spagnoli*, Napoli: Faustino Fiorentino, 1967.
- Consiglio, Carlo: “El Poema a Lisi y su petrarquismo”, *Mediterráneo*, 13-15, 1946, pp. 76-94.
- Continisio, Chiara y Mozzarelli Cesare: *Repubblica e virtù: pensiero politico e monarchia cattolica fra XVI e XVII secolo*, Roma: Bulzoni, 1995.
- Cook, James Wyatt y Warkentin, Germaine: “Toward Making a New English Verse *Canzoniere*”, *Yale Italian Studies*, 1, 2, 1980, pp. 23-43.
- Corral Castanedo, Alfonso: *España y Venecia (1604-1607)*, Valladolid: Universidad, 1955.
- Cortijo Ocaña Antonio: *Teoría de la historia y teoría política en el siglo XVI en Sebastián Fox Morcillo: de historiae institutiones dialogus, diálogo de la enseñanza de la historia (1557)*, Alcalá de Henares-Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares-Servicio de Archivo y Publicaciones de la Diputación de Sevilla, 2000.
- Cortines y Murube, Felipe: *Ideas jurídicas de Saavedra Fajardo*, Sevilla: Izquierdo, 1907.
- Cosandey, Fanny y Poutrin, Isabelle: *Monarchies espagnole et française: 1550 – 1714*, Neuilly: Atlante, 2001.

- Cosentino, Paola: “Luigi Groto e dintorni. Il *topos* dell’eroina patetica nella tragedia rinascimentale”, en *Eroine tragiche nel Rinascimento*, edición de Sandra Clerc y Umberto Bona, Vologna: I libri di Emil, 2019, pp. 119-140.
- Costa Miranda, José: “Alguns apontamentos para um futuro estudo sobre Bernardo Tasso em Portugal”, en *Arquivos do Centro Cultural português*, 13, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978, pp. 75-104.
- Costantini, Claudio: *La Repubblica di Genova nell’Età Moderna*, Torino: UTET, 1978.
- Crosby, James: “Quevedo’s alleged participation in the conspiracy of Venice”, *Hispanic Review*, 4, 1955, pp. 259-273.
- Crosby, James: *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid: Castalia, 1967.
- Cozzi, Gaetano: *Paolo Sarpi tra Venezia e l’Europa*, Torino: Einaudi, 1979.
- Cozzi, Gaetano, Knapton, Michael y Scarabello, Giovanni: *Storia d’Italia. La Repubblica di Venezia nell’età moderna. Dal 1517 alla ne della Repubblica*, edición de Giuseppe Galasso, Torino: Utet, vol. XII, tomo 2, 1992.
- Crawford, J. P. W.: “Italian sources of Gongora’s Poetry”, *Romanic Review*, 25, 1929, pp. 122-127.
- Cremante, Renzo: “Appunti sulle rime di Bernardo Tasso”, en *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, edición de Simone Albonico, Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1996, pp. 393-407.
- Cremonini, Cinzia: *Alla corte del governatore: feste, riti e cerimonie e Milano tra XVI e XVIII secolo*, Milano-Roma: Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni, 2012.
- Croce, Benedetto: *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari: Laterza, 1911.
- Croce, Benedetto: “Il pensiero italiano nel Seicento”, *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia*, 24, 1926, pp. 257-274.
- Croce, Benedetto: *Storia dell’età barocca in Italia*, Bari: Laterza, 1929.
- Croce, Benedetto: “Sulla poesia del Petrarca”, *La Critica*, 28, 1930, pp. 241-252.
- Croce, Benedetto: *Storia del Regno di Napoli*, Bari: Laterza, 1966.
- Cruz, Anne J.: *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Ámsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1988.
- Cuevas García Cristóbal: “Retrato de Lisi en mármol”, *La Perinola*, 6, 2002, pp. 73-87.
- Culler, Jonathan: “In Pursuit of Signs”, en *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, London: Routledge & Kegan Paul, 1981, pp. 18-43.
- Cutinelli-Rendina, Emanuele: *Introduzione a Machiavelli*, Roma-Bari: Laterza, 1999.

- Dale, Scott: “La filosofía amorosa de Fedro y Erisímaco en el *Himno a las estrellas* de Quevedo”, *Hispanófila*, 120, 1997, pp. 20-40.
- Dandeleet Thomas James: *Spanish Rome, 1500-1700*, New Haven: Yale University Press, 2001.
- Dandeleet Thomas James y Marino, John: *Spain in Italy: Politics, Society and Religion (1500-1700)*, Leiden-Boston: Brill, 2007.
- Dandeleet Thomas James: “Paying for the New St. Peter’s: Contributions to the Construction of the New Basilica from Spanish Lands, 1505-1620”, en *Spain in Italy: Politics, Society and Religion (1500-1700)*, edición de Thomas James Dandeleet y John Marino, Leiden-Boston: Brill, 2007, pp. 181-195.
- Daru, Pierre: *Storia della Repubblica di Venezia*, Capolago: Tipografia Elvetica, vol. XI, 1834.
- D’Ascia, Luca: “Fadrique Furiò Ceriol fra Erasmo e Machiavelli”, *Studi storici*, vol. XL, n. 2, 1999a, pp. 551-584.
- D’Ascia, Luca: “Fadrique Furiò Ceriol: consigliere del principe nella Spagna di Filippo II”, *Studi storici*, vol. XL, n. 4, 1999b, pp. 1037-1086.
- Davis, Charles: “Baltasar Álamos de Barrientos and the Nature of Spanish Tacitism”, en *Culture and Society in Habsburg Spain*, edición de Eric Southworton, Nigel Griffin, Colin Thompson y Clive Griffin, London: Tamesis, 2001, pp. 57-78.
- De Antonellis, Giacomo: *Pietro di Toledo: il Gran Viceré*, Milano: Club di autori indipendenti, 2009.
- De Armas, Frederick Alfred: *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*, Lewisburg: Bucknell University Press, 2004.
- De Benito y de la Llave, Enrique: *Juicio crítico de las Empresas políticas de Saavedra Fajardo y examen de su doctrina jurídica*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1904.
- De Bernardi, Mario: *Giovanni Botero economista: intorno ai libri “delle cause della grandezza delle città”*, Torino: Istituto Giuridico della Regia Università, 1934.
- De Caprariis, Vittorio: *Francesco Guicciardini: dalla politica alla storia*, Bologna: Il mulino, 1993.
- De Carlos Morales, Carlos Javier: *El Consejo de Hacienda de Castilla, 1523-1602: patronazgo y clientelismo en el gobierno de las finanzas reales durante el siglo XVI*, Valladolid: Consejería de Educación y Cultura, 1996.
- De Carlos Morales, Carlos Javier: “Ambiciones y comportamiento de los hombres de negocios. El asentista Melchior de Herrera”, en *La corte de Felipe II*, edición de José Martínez Millán, Madrid: Alianza, 1998a, pp. 379-415.

- De Carlos Morales, Carlos Javier: “Los medios de control contable de las finanzas reales en tiempos de Felipe II: el teniente Francisco de Gutiérrez de Cuéllar y la contaduría mayor de cuentas, 1560– 1579”, en *Felipe II (1527– 1998). Europa y la Monarquía Católica*, edición de José Martínez Millán, Madrid: Parteluz, vol. II, 1998b, pp. 165– 195.
- De Carlos Morales, Carlos Javier: “¿Una revolución financiera en tiempos de Felipe II? Dimensiones y evolución de los fundamentos de la Hacienda Real de Castilla, 1556– 1598”, en *Congreso Internacional Felipe II y el Mediterráneo*, edición de Ernest Belenguer y Cebrià, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, vol. I, pp. 473– 504.
- De Colombí-Monguió, Alicia: “Las visiones de Petrarca en el barroco español (I) (Quevedo, López de Vega, Góngora)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVIII, 1979, pp. 287-305.
- De Cossío, José María: *Fábulas mitológicas en España*, Madrid: ISTMO, 1998.
- Decroisette, Françoise: “«Pleurez mes yeux!» Le tragique autoréférentiel de Luigi Groto, l’aveugle d’Adria (1541-1585)”, *Cahiers d’études italiens*, 19, 2014, pp. 165-184.
- De Dios De Dios, Salustiano: “La doctrina sobre el poder del príncipe en Gregorio López Madera”, *Anuario de historia del derecho español*, 67, 1997, pp. 309-330.
- Delage, Agnès: “Las vidas particulares bajo el reinado de Felipe IV: ¿un problema de definición genérica?”, *Criticón*, 97-98, 2006, pp. 61-74.
- De la Torre Ávalos, Gáldrik: “Bernardo Tasso: nota biobibliográfica”, *Studia Aurea*, 13, 2019, pp. 453-462.
- Delgado, Juan José: *Historia general, sacro-profana, política y natural de las islas del Poniente llamadas Filipinas*, Manila: Imprenta de El Eco de Filipinas de Juan Atayde, 1892.
- Della Casa, Giovanni: *Orazione di Messer Giovanni Della Casa scritta a Carlo V imperadore intorno alla restituzione della città di Piacenza*, en *Prose di Giovanni Della Casa e altri trattatisti cinquecenteschi del comportamento*, edición de Arnaldo Di Benedetto, Torino: Utet, 1970.
- Del Moral, José María: *El Virrey de Nápoles don Pedro de Toledo y la guerra con el Turco*, Madrid: CSIC, 1966.
- De Mattei, Rodolfo: “Il problema della Ragion di Stato nel Seicento”, *Rivista Internazionale di Filosofia del Diritto*, XXX, 1953, pp. 445-461.
- De Mattei, Rodolfo: “Carlos V, la razón de Estado y Monseñor della Casa”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 107-108, 1958, pp. 211-218.

- De Mattei, Rodolfo: “Ammirato, Scipione”, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1961, pp. 1-5.
- De Mattei, Rodolfo: *Il pensiero politico di Scipione Ammirato: con discorsi inediti*, Milano: Edizioni Giuffrè, 1963.
- De Mattei, Rodolfo: “Il problema della Ragion di Stato nei suoi primi affioramenti”, *Rivista internazionale di Filosofia del Diritto*, XLI, 1964, pp. 712-732.
- De Mattei, Rodolfo: *Il problema della “Ragion di Stato” nell’età della Controriforma*, Milano-Napoli: Ricciardi, 1979.
- De Melo, Francisco Manuel: *Hospital das letras*, edición de Jean Colomé, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
- De Miranda, Girolamo: *Una quiete operosa: forme e pratiche dell’Accademia napoletana degli Oziosi, 1611-1645*, Napoli: Fridericiana Editrice Universitaria, 2000.
- Descalzo Yuste, Eduardo: *La compañía de Jesús en Filipinas (1581-1768): realidad y representación*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2015.
- Descendre, Romain: *Giovanni Botero et la langue machiavélienne de la politique et de la guerre*, en *Langues et écritures de la République et de la guerre. Études sur Machiavel*, edición de Alessandro Fontana, Jean-Louis Fournel y Xavier Tabet, Genova: Name, 2004, pp. 419-445.
- Descendre, Romain: “Le ‘cose di stato’: sémantique de l’État et relations internationales chez Machiavel”, *Il pensiero politico*, 41, 1, 2008, pp. 3-18.
- Descendre, Romain: *L’état du monde. Giovanni Botero entre raison d’état et géopolitique*, Gênéve, Droz, 2009.
- Descendre Romain: “La penna della Controriforma”, en *Atlante della letteratura italiana*, edición de Sergio Luzzatto y Gabriele Pedullà, Torino: Einaudi, vol. II, 2011, pp. 249-255.
- Descendre, Romain: *Ragion di Stato*, en *Enciclopedia machiavelliana*, edición de Gennaro Sasso y Giorgio Inglese, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, vol. II, 2014, pp. 382-384.
- De Ucedo, Sebastián: *Índice del mundo conocido, diligentemente reducido a este volumen para facilidad de los aficionados a la Cosmografía*, Milán, Real y Ducal Palacio: a costa de Marco Antonio Pandulfo Malatesta, 1672.
- Diaz, Furio: *Il Granducato di Toscana*, Torino: UTET, 1986.
- Diccionario de Autoridades*, consultado en la versión on line en <https://webfrrl.rae.es/DA.html> [última consultación 10/10/2020]

- Díez del Corral, Luis: *El pensamiento político europeo y la monarquía de España: de Maquiavelo a Humboldt*, Madrid: Alianza, 1993.
- Di Maria, Salvatore: *The Poetics of Imitation in the Italian theatre of the Renaissance*, Toronto: University of Toronto Press, 2013.
- Dionisotti, Carlo: *Boiardo e altri studi cavallereschi*, Novara: Interlinea, 2003.
- Dizionario Treccani*, consultado en la versión on line <https://www.treccani.it/vocabolario/> [última consultación 10/10/2020]
- Donati, Claudio: *Granducato di Toscana: 1531-1737*, Milano: Franci Maria Ricci, 2002.
- Doria, Giorgio: “Un quadriennio critico: 1575– 1578. Contrasti e nuovi orientamenti nella società genovese nel quadro della crisi financiera spagnola”, en *Fatti e idee di storia economica nei secoli XII– XX: studi dedicati a Franco Borlandi*, edición de Franco Borlandi, Bologna: Il Mulino, 1977, pp. 377– 394.
- Doria, Giorgio: “Conoscenza del mercato e sistema informativo: il know-how dei mercanti finanziari genovesi nei secoli XVI e XVII”, en *La repubblica internazionale del denaro tra XV e XVI secolo*, edición de Aldo de Maddalena y Herman Kellenbenz, Bologna: Il Mulino, 1986, pp. 57– 123.
- Dotti, Ugo: *Machiavelli rivoluzionario*, Roma: Carocci, 2003.
- Durán, Manuel: “Manierismo en Quevedo”, en *Actas del II Congreso Internacional de la AIH*, edición de Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen, Nimega: Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 301-308.
- Duranti, Alessandro: “Sulle *Rime* di Luigi Groto”, *Filologia e Critica*, 2, 1977, pp. 337-388.
- Earle, Thomas F.: “Portuguese scholarship in Oxford in the early modern period: the case of Jerónimo Osório (Hieronymus Osorius)”, *Bulletin of Spanish Studies*, 81, 7 /8, 2004, pp. 1039-1049.
- Eisenberg, Daniel: “Cervantes and Tasso Reexamined”, en *Estudios cervantinos*, edición de Daniel Eisenberg, Barcelona: Sirmio, 1991, pp. 37-56.
- Elías de Tejada Spínola, Francisco: *Las Españas áureas (1554-1598)*, Madrid: Montejurra, 1961.
- Elías de Tejada Spínola, Francisco: *Las Españas argénteas (1598-1621)*, Madrid: Montejurra, 1962.
- Elías de Tejada Spínola, Francisco: *Las Españas rotas (1621-1665)*, Madrid: Montejurra, 1964.
- Elliot, Thomas Stern: “Tradition and the Individual Talent”, en *Selected Essays (1917-1932)*, New York: Harcourt, Brace and Company, 1932, pp. 3-11.

- Elliott, John H.: “Quevedo and the Count-Duke of Olivares”, en *Quevedo in Perspective: eleven essays for the quadricentennial*, edición de James Iffland, Newark-Delaware: Juan de la Cuesta, 1982, pp. 227-250.
- Elliott, John H.: *España y su mundo (1500 – 1700)*, Madrid: Alianza, 1990.
- Elliott, J. H.: *La Europa dividida (1559 – 1598)*, Madrid: Siglo XXI, 1976.
- Enciclopedia Treccani*, consultada en la versión on line <http://www.treccani.it/enciclopedia/> [última consultación 10/10/2020].
- Erspamer, Francesco: “Luigi Groto rimatore”, en *Luigi Groto e il suo tempo: atti del Convegno di studi, Adria 27-29 aprile 1984*, edición de Giorgio Brunello y Antonio Lodo, Rovigo: Minellina, 1987, pp. 205-220.
- Escalante, Manuel F.: *Álamos de Barrientos y la teoría de la razón de estado en España*, Barcelona: Fontana, 1975.
- Ettinghausen, Henry: “Ideología intergenérica: la obra circunstancial de Quevedo”, en *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, edición de Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1995, pp. 225-59.
- Ettinghausen, Henry: “¿Turista conceptista? La irrealidad de la realidad en Quevedo”, *La Perinola*, 8, 2004, pp. 155-170.
- Fara, Giovanni Francesco: *De rebus Sardois*, edición de Enzo Cadoni, Sassari: Gallizzi, 1992.
- Farinelli, Arturo: *Italia e Spagna*, Torino: Bocca, vol. II, 1929.
- Farinelli, Patrizia: “Góngora e Marino a caccia. Riprese manieriste del mito di Atteone”, en *Fuente sellada... Aproximaciones al discurso manierista en la lírica española*, edición de Hans Felten y David Nelting, Frankfurt-am-Mein: Peter Lang, 2001, pp. 43-59.
- Fasano Guarini, Elena y Volpini, Paola: *Frontiere di terra, frontiere di mare: la Toscana moderna nello spazio mediterraneo*, Milano: F. Angeli 2008.
- Fasquel, Samuel: “Chant et contre-chant chevaleresques dans le *Poème Héroïque des sottises et folies de Roland amoureux* de Quevedo”, en *Diffusion et Réception du genre chevaleresque, Actes du colloque international des 17 et 18 octobre 2003*, edición de Jean-Luc Nardone, Toulouse - Le Mirail: Collection de l’E.C.R.I.T, 2005, pp. 249-266.
- Fasquel, Samuel: *Quevedo et la poétique du burlesque dans l’Espagne du dix-septième siècle*, Tesis doctoral, Université Charles de Gaulle – Lille III, 2007.
- Fasquel, Samuel: “Quevedo y las travesuras del mito”, *Lectura y signo*, 5, 2010, pp. 129-150.

- Fernández Alvarez, Manuel: *Don Gonzalo Fernández de Córdoba y la Guerra de Sucesión de Mantua y del Monferrato (1627-1629)*, Madrid: CSIC, 1955.
- Fernández Guerra, Aureliano: *Vida de don Francisco de Quevedo Villegas*, en *Obras completas de Don Francisco de Quevedo Villegas*, Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces, vol. I, 1897-1903, pp. 39-82.
- Fernández de la Mora, Gonzalo: “Maquiavelo, visto por los tratadistas políticos españoles de la Contrarreforma”, *Arbor*, 13, 1949, pp. 417-449.
- Fernández Delgado, Rogelio: *Liberalismo y estatismo en el Siglo de Oro español. Un estudio comparado del pensamiento económico de Juan de Mariana y Sancho Moncada*, Madrid: Unión Editorial, 2006.
- Fernández Mosquera, Santiago: *Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo* (1997), disponible en https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/introduccion.htm#np3 [última consultación 10/10/2020].
- Fernández Mosquera, Santiago: “Canta sola a Lisi como cancionero petrarquista”, *Estado actual de lo estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de la AISO*, edición de Manuel García Martín, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, vol. I, 1990, pp. 357-364.
- Fernández Mosquera, Santiago: “Quevedo y los emblemas: una comunicación difícil”, en *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, edición de Sagrario López Poza, A Coruña: Servicio de Publicaciones da Universidade da Coruña, 1996, pp. 447-459.
- Fernández Mosquera, Santiago: *La poesía amorosa de Quevedo: descripción y estilo desde Canta sola a Lisi*, Barcelona: Editorial Gredos, 1999.
- Fernández Mosquera, Santiago: “Quevedo, los otros y las mediaciones literarias”, en *Giudizi e Pregiudizi: percezione dell'altro e stereotipi tra Europa e Mediterraneo*, edición de Maria Grazia Profeti, Firenze: Alinea Editrice, vol. I, 2010, pp. 161-181.
- Fernández Murga, Felix: *La Academia Napolitano-Española de los Ociosos*, Roma: Instituto Español de Lengua y Literatura, 1951.
- Fernández Murga, Felix: “El conde de Lemos Virrey-mecenas de Nápoles”, *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli*, Sezione Romanza, IV, 1962, pp. 5-27.
- Fernández Murga, Felix: “Francisco de Quevedo, académico ocioso”, en *Homenaje a Quevedo: Actas de la II Academia Literaria Renacentista*, edición de Victor García de la Concha, Salamanca: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1982, pp. 45-53.

- Fernández-Santamaría, José A.: *Razón de estado y política en el pensamiento español del Barroco (1595-1640)*, Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1986.
- Ferrari, Giuseppe: *Histoire de la raison d'État*, Paris: Michel Lévy frères, 1860.
- Fido, Franco: *Machiavelli*, Palermo: Palumbo, 1965.
- Firpo, Luigi: “Botero Giovanni”, en *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. XIII, 1971.
- Firpo, Massimo: “Ripensando Paolo Sarpi”, *Studi storici*, vol. XLVII, n. 4, 2006, pp. 993-1001.
- Fisher, Tyler: “Heráclito cristianizado y David imitado en los *Salmos* de Quevedo”, *La Perinola*, 11, 2007, pp. 73-84.
- Foglietta, Uberto: *Dialogo sopra il legittimo governo popolare della Repubblica di Genova di Oberto Foglietta cancelliere di detta repubblica. Restato sinora inedito, e ricavato da manoscritto autentico dell'autore*, Genova: Stamperia francese e italiana degli amici della libertà piazza dei Funghi, n. 43, 1798.
- Folengo, Teofilo: *Baldus*, Torino: Einaudi, 1989.
- Fontana Elboj, Gonzalo: “Algunas notas sobre la relación entre Boscán y Bocángel en sus poemas de Hero y Leandro”, *Cuadernos de investigación filológica*, 15, 1989, pp. 71-86.
- Formica, Marina: *Lo specchio turco*, Roma: Donzelli Editore, 2012.
- Forte, Juan Manuel y López, Álvarez Pablo: *Maquiavelo en España: maquiavelismo y antimachiavelismo en la cultura española de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- Foti, Vittoria: “L'Amadigi di Bernardo Tasso e l'Amadis di Garci Rodríguez de Montalvo”, *Schifanoia*, 1989, pp. 179-191.
- Franceschetti, Antonio: *L'Orlando Innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1975.
- Franco Durán, María Jesús: “El mito de Hero y Leandro: algunas fuentes grecolatinas y su pervivencia en el Siglo de Oro español”, *Verba hispánica*, 4, 1994, pp. 65-82.
- Frankel, Hans H.: “Quevedo's *Letrilla* «Flor que cantas, flor que vuelas...»”, *Romance Philology*, vol. VI, n. 4, 1953, pp. 259-264.
- Fraja Iribarne, Manuel: *Don Diego de Saavedra y Fajardo y la diplomacia de su época*, Madrid: Artes Gráficas Arges, 1955.
- Frajese, Vittorio: *La politica di Ludovico Zuccolo e l'ambiente sarpiano : contributo all'interpretazione di testi pubblici dissimulati*, Firenze: Leo S. Olschki, 1995.

- Frigato, Sara: “Appunti sulle Commedie del Cieco d’Adria”, en *Atti dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, t. CXLIX, 153, 1990-1991, pp. 111-141.
- Fucilla, Joseph: “Riflessi dell’«Adone» di G. B. Marino nelle poesie di Quevedo”, en *Romania. Scritti offerti a Francesco Piccolo nel suo LXX compleanno*, Napoli: Amman, 1962, pp. 279-287.
- Fucilla, Joseph: “G. B. Marino and the Conde de Villamediana”, *The Romanic Review*, XXXII, 1941, pp. 141-146.
- Fucilla, Joseph: “La fortuna d’un madrigale di Luigi Groto”, *La Bibliofilia*, 57, 1, 1955, pp. 42-46.
- Fucilla, Joseph: *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid: Revista española de filología, 1960.
- Fueter, Eduard: *Storia del sistema degli Stati europei dal 1492 al 1559*, Firenze: La Nuova Italia, 1932.
- Gabotto, Ferdinando: “La congiura del 1618 nelle lettere dell’ambasciatore savoiaro a Venezia”, *Ateneo veneto*, 1891, pp. 201-214.
- Galasso, Giuseppe, *En la periferia del imperio: la monarquía hispánica y el Reino de Nápoles*, Barcelona: Península, 2000.
- Galasso, Giuseppe y Hernando Sánchez, Carlos José: *El reino de Nápoles y la monarquía de España. Entre agregación y conquista (1485-1535)*, Madrid, Real Academia de España en Roma, 2004.
- Galasso, Giuseppe: *Il Regno di Napoli*, Torino: UTET, 1999-2011.
- Galavotti, Jacopo: “Sintassi e retorica tra sonetto e madrigale nelle *Rime* di Luigi Groto”, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura*, 9(1), 2017, pp. 224-236.
- Gallego Zarzosa, Alicia: “*Heráclito cristiano*: la construcción del arrepentimiento”, *La Perinola*, 13, 2009, pp. 249-260.
- Gallego Zarzosa Alicia: “El erotismo en la poesía amorosa de Quevedo: los objetos del deseo”, *La Perinola*, 16, 2012, pp. 65-75.
- García, Gustavo V.: “El intertexto de la imitación en Garcilaso, Góngora y Balbuena”, *Revista iberoamericana*, LXIII, 180, julio-septiembre de 1997, pp. 391-404.
- García Aguilar, Ignacio: “Modelos editoriales para *El Parnaso* de Quevedo: entre España e Italia”, en *Italia en la obra de Quevedo: Roma antigua y moderna*, edición de María José Alonso Veloso y Alfonso Rey, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2013, pp. 147-182.

- García Ballesteros, Enrique y Martínez Torres, José Antonio: “Gregorio López Madera (1562-1649): un jurista al servicio de la Corona”, *Torres de los Lujanes: Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, 37, 1998, pp. 163-178.
- García Cárcel, Ricardo: *La leyenda negra*, Madrid: Alianza, 1992.
- García Cueto, David: *Seicento boloñés y Siglo de Oro español: el arte, la época, los protagonistas*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006.
- García de Dini, Encarnación: “Trayectoria del mito de Venecia en la literatura española de la edad barroca”, en *Venezia nella letteratura spagnola e altri studi barocchi*, Padova: Liviana Editrice, 1973, pp. 29-84.
- García García, Bernardo José: *Una Relazione vicereale sul governo del Regno di Napoli agli inizi del Seicento*, Napoli: Bibliopolis, 1993.
- García González, Moisés y Herrera, Guillen Rafael: *Maquiavelo en España y Latinoamérica: (del siglo XVI al XXI)*, Madrid: Tecnos, 2014.
- García López, Jorge: “El estilo de una corte: apuntes sobre Virgilio Malvezzi y el laconismo hispano”, *Quaderns d’Italiá*, 6, 2001: 155-169; consultado en la versión PDF en <https://ddd.uab.cat/pub/qdi/11359730n6/11359730n6p155.pdf> [última consultación 10/10/2020].
- García López, Jorge: “Itinerario del héroe barroco. De Virgilio Malvezzi a Josep Romaguera”, *Revista de llengües i literatures catalana, gallega y vasca*, 9, 2003, pp. 305-319.
- García López, Jorge: “Observaciones sobre la tradición clásica en las *Empresas políticas*”, *Studia Aurea Monográfica*, 1, 2010, pp. 335-352.
- García López, Jorge: “Tasso y Boccacini en la «República literaria»: apuntes sobre la poesía épica”, en *Estudios sobre la tradición épica occidental (Edad Media y Renacimiento)*, edición de Lara Vilà, Madrid, Editorial Caronte, 2011, pp. 189-198.
- García López, Jorge: “Quevedo dentro del pensamiento político hispánico de Barroco”, *La Perinola*, 21, 2017, pp. 207-220.
- García Vicens, Daniel: “Notas sobre las traducciones de *Il Tarquinio Superbo* de Virgilio Malvezzi”, *Letras de Deusto*, 41, 133, 2011, pp. 43-64.
- Gargano, Antonio: “Lectura del soneto «Lo que me quita en fuego me da en nieve» de Quevedo: entre tradición y contextos”, *La Perinola*, 2002, pp. 117-136.
- Gargano, Antonio: *Con accordato canto: studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV-XVII*, Napoli: Liguori Editore, 2005.

- Gariolo, Joseph: *Lope de Vega's Jerusalén conquistada and Torquato Tasso's Gerusalemme liberata Face to Face*, Kassel: Edition Reichenberger, 2005.
- Gasparri, Stefano y Gelichi, Sauro: *The Age of Affirmation: Venice, the Adriatic and the Hinterland between the 9th and the 10th centuries*, Turnhout: Brepols, 2017.
- Gaylord, Mary Malcom: "Allegory and Intimacy in a Quevedo Sonnet ('En breve cárcel traigo aprisionado')", en *Studies in Honor of Denah Lida*, edición de Mary G. Berg y Lanin A. Gyurko, Potomac: Scripta Humanistica, 2005, pp. 103-112.
- Getto, Giovanni: *Interpretazione del Tasso*, Napoli: Edizioni scientifiche, 1951.
- Getto, Giovanni: *Paolo Sarpi*, Firenze: Leo S. Olschki, 1967.
- Ghia, Walter: *Il pensiero politico di Francisco de Quevedo*, Pisa: Edizioni ETS, 1994.
- Ghia, Walter: *España y Maquiavelo: "el príncipe" ante el V centenario*, Vigo: Academia del Hispanismo, 2013.
- Gherardi, Flavia: "«Due nere stelle c'han virtù possente: Tasso, Quevedo y una "evolución" petrarquista", en *Italia en la obra de Quevedo: Roma antigua y moderna*, edición de Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2013, pp. 69-88.
- Giachino, Luisella: "Introduzione" en Groto Luigi, *La Calisto*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2018, pp. 5-25.
- Giachino, Luisella: "Introduzione" en Groto Luigi, *Il pentimento amoroso*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2019, pp. 3-11.
- Gigante, Silvino: *Venezia e i pirati del mare Adriatico: Venezia contro gli Uscocchi*, Vittorio Veneto: De Bastiani, 2010.
- Gil Pujol, Xavier: "La razón de Estado en la España de la Contrarreforma. Usos y razones de la política", en *La razón de Estado en la Edad Moderna. Razones sin razón*, edición de Salvador Rus Rufino y Javier Zamora Bonilla, Valencia: Real Sociedad Económica de Amigos del País, 2000, pp. 37-58.
- Gilbert, Felix: *Machiavelli e il suo tempo*, Bologna: Il Mulino, 1996.
- Gilbert, Françoise: "Le sonnet 465 du Parnaso espagnol: un petit bijou de la main de Quevedo", en *Penser le petit de l'Antiquité au XXe siècle. Approches textuelles et pratiques de la miniaturisation artistique*, edición de Sophie Duhem, Anne Perrin-Khelissa y Estelle Galbois, Lyon: Fage Editions, 2017.

- Giménez Pérez, Felipe: “La Razón de Estado en Maquiavelo y el antimaquiavelismo español y particularmente en Quevedo”, *El Catoblepas: Revista de Crítica del Presente*, 13, 2003, pp. 1-25.
- Giussani, Antonio: *La riscossa dei Valtellinesi contro i Grigioni nel 1620*, Como: E. Cavalleri, 1935.
- Goffis, Cesare Federico: “Niccolò Machiavelli”, en *I classici italiani nella storia della critica*, Firenze: La Nuova Italia, vol. I, 1956.
- Gómez Díez, Francisco Javier: “Espiritualidad ignaciana y primera historiografía jesuita: Pedro de Ribadeneira”, *Cauriensia: revista anual de Ciencias Eclesiásticas*, 11, 2016, pp. 567-590.
- Gómez-Montero, Javier: *Literatura caballeresca en España e Italia (1483-1542)*, Tübingen: Max Niemeyer, 1992.
- González, Eloy R. y Pérez Mora, Elmira del Carmen: “Orden ante la muerte: «Ya formidable y espantoso suena» de Quevedo”, *Hispanic Journal*, 20, 1, 1999, pp. 67-80.
- González, Mirta: “El narrador dialógico y la ironía en *Grandes anales de quince días*”, *Romance Languages Annual*, 4, 1992, pp. 466-468.
- González de la Calle, Pedro Urbano: *Sebastián Fox Morcillo: estudio histórico-crítico de sus doctrinas*, Madrid: Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1903.
- González Marañón, Jesús: “Quevedo y Castellani”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 22, enero-marzo, 1, 1946, pp. 356-371.
- González Miranda, Marta, “La *Compositio* en el canto I del *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado* de Quevedo”, *Memoria de la palabras. Actas del VI Congreso Internacional de la AISO*, edición de María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Frankfurt-am-Mein: Iberoamericana-Vervuert, t. 1, 2002, pp. 929-941.
- González Miranda, Marta, “«Madrugón del cielo», «virgos monteses»: la burla de los mitos en el Orlando de Quevedo”, en *Campus stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*, edición de Dolores Fernández López y Fernando Rodríguez-Gallego, Universidad de Santiago de Compostela: Servicio de Publicacions e Intercambio Científico, t. 1, 2006, pp. 285-293.
- González Miranda, Marta: “Las «especulativas cuestiones de amor» en la poesía de Quevedo, en *Compostella Aurea, Actas del VIII Congreso Internacional de la AISO*, edición de Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Universidad de Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, t. 1, 2011, pp. 279-288.

- González Miranda, Marta: “Aproximación a la *inventio* en el *Orlando* de Quevedo”, en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, edición de Patrizia Botta, María Luisa Cerrón Puga, Aviva Garribba y Debora Vaccari, Roma: Bagatto Libri, vol. III, 2012a, pp. 416-427.
- González Miranda, Marta: “La materia carolingia en *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas* de Quevedo”, en *Arba 23. Acta Romanica Basiliensia*, edición de Fernando Rodríguez-Gallego y Sandra Schlumpf, Basel: Universität Basel, 2012b, pp. 77-92.
- González Miranda, Marta: “‘Los chasquidos del sorbo y los bocados’: un banquete palatino en la poesía satírico-burlesca de Quevedo”, en *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas*, edición de Jesús Murillo Sagredo y Laura Peña García, Madrid: Biblioteca Nueva, 2015, pp. 105-117.
- González Miranda, Marta: “Cartografías literarias: un boceto de los personajes del *Orlando* de Quevedo, con una mirada hacia el *Orlando innamorato* de Boiardo”, en *Quevedo en Europa, Europa en Quevedo*, edición de María José Alonso Veloso, Vigo: Academia del Hispanismo, 2017, pp. 219-246.
- González Ollé, Fernando, “El problema de la prioridad entre dos obras de Quevedo: el *Orlando* y las octavas contra Morovelli”, en *Ex Libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, edición de José Romera, Antonio Lorente y Ana María Freire, Madrid: UNED, 1993, t. 1, pp. 285-298.
- González Quintas, Elena: “La metáfora en poesía amorosa de Francisco de Quevedo”, en *Actas del XIII Congreso Internacional de la AIH*, edición de Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro, vol. I, 2000, pp. 578-585.
- González Quintas, Elena: “La metáfora neoplatónica en la poesía renacentista y barroca española”, en *Identidad y cultura: reflexiones desde la Filosofía*, edición de Jesús Ríos Vicente y Marcelino Agís Villaverde, A Coruña: Universidad da Coruña, 2001, pp. 295-318.
- González Sánchez, Andrés: “«Cuando me vuelvo atrás a ver los años». Intertextualidad petrarquiana en Garcilaso, Lope de Vega y Quevedo”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 43, 2009-2010, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/interpet.html> [última consultación 13/10/2020]
- Goñi Gatzambide, José, “El licenciado Pedro Fernández Navarrete: su vida y sus obras (1564-1632)”, *Berceo*, 97, 1979, pp. 27-48.
- Gracián, Baltasar: *Agudeza y arte de ingenio*, Huesca: a costa de Juan Nogués, 1648.

- Graciotti, Sante: *Mito e antimito di Venezia nel bacino adriatico: secoli XV-XIX*, Roma: Il calamo, 2001.
- Graf, Arturo: *Attraverso il Cinquecento: petrarchismo e antipetrarchismo*, Torino: Loescher, 1916.
- Green, Otis: *El amor cortés en Quevedo*, Zaragoza: Librería General, 1955.
- Green, Otis: "The Literary Court of the Conde de Lemos at Naples 1610-1616", *Hispanic Review*, 1, 1933, pp. 290-308.
- Grendi, Edoardo: *Introduzione alla storia moderna della Repubblica di Genova*, Genova: Fratelli Bozzi, 1976.
- Grimal, Pierre: *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Paidós, 2001.
- Groto, Luigi: *L'Emilia*, Venezia: presso Francesco Ziletti, 1579.
- Groto, Luigi: *Delle rime di Luigi Groto, Cieco d'Hadria, nuovamente ristampate e ricorrette dal medesimo autore*, Venezia: presso Fabio & Agostino Zoppini fratelli, 1587.
- Groto, Luigi: *Lettere famigliari*, Venezia: Giovachino Brugnolo, 1601.
- Groto, Luigi: *Rime*, Venezia: Ambrosio Dei, 1610.
- Groto, Luigi: *La Alteria*, Venezia: Antonio Turino, 1612.
- Grotto, Giuseppe: *La vita di Luigi Groto Cieco d'Adria*, Rovigo: Miazzi, 1777.
- Guaragnella, Pasquale: *Teatri di comportamento: la regola e il difforme da Torquato Tasso a Paolo Sarpi*, Napoli: Liguori, 2009.
- Guaragnella, Pasqual: *Il servita melancolico: Paolo Sarpi e l'arte dello scrittore*, Milano: F. Angeli, 2011.
- Guicciardini, Francesco: *Dialogo del reggimento di Firenze*, edición de Gian Mario Anselmi y Carlo Varotti, Torino: Bollati Boringhieri, 1994.
- Guillén, Claudio: *El primer Siglo de oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona: Crítica, 1988.
- Güntert, Georges: "Lope, lector del Tasso: la *Jerusalén Conquistada*", en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, edición de Manuel de Val, Madrid: Edelsa, 1981, pp. 581-590.
- Gutiérrez Nieto, Juan Ignacio: "El pensamiento económico, político y social de los arbitristas", en *El siglo del Quijote (1580-1680)*, edición de Ramón Menéndez Pidal, Madrid: Espasa Calpe, vol. I, 1993, pp. 331-465.
- Haitsma Mulier, Eco: *The Myth of Venice and Dutch Republican Thought in the Seventeenth Century*, Assen: Van Gorcum, 1955.

- Hatzfeld, Helmut: *Estudios sobre el Barroco*, Madrid: Gredos, 1973.
- Hendrix, Harald: *Traiano Boccalini fra erudizione e polemica*, Firenze: Leo S. Olschki, 1995.
- Hermann, Christian: “L’arbitrisme: Un autre état por une autre Espagne”, en *Le premier âge de l’état en Espagne (1450-1700)*, edición de Christian Hermann, Paris: Editions du Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 1989, pp. 239-256.
- Hermosa Andújar, Antonio: *Machiavelli in Spagna. La Spagna in Machiavelli*, 15, 2010, disponible en <https://revistes.uab.cat/quadernsitalia/issue/view/v15/showToc> [última consultación 10/10/2020].
- Hernández Arias, José Rafael: “Política de Dios y Gobierno de Cristo: Quevedo contra Maquiavelo», en *Actas del V Congreso Internacional de la AISO*, edición de Christoph Strosetzki, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 700-707 .
- Hernando Sánchez, Carlos José: *El reino de Nápoles en el Imperio de Carlos V. La consolidación de la conquista*, Madrid: Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- Hernando Sánchez, Carlos José: *Política de estado, clientelas y cultura en Nápoles bajo el Virrey Pedro de Toledo*, Madrid: Universidad Complutense, 1993.
- Hernando Sánchez, Carlos José: *Castilla y Nápoles en el siglo XVI. El virrey Pedro de Toledo*, Junta de Castilla y León: Consejería de Cultura y Turismo, 1994.
- Herrero García, Manuel: *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid: Gredos, 1966.
- Herrero Sánchez Manuel: “Una república mercantil en la órbita de la monarquía católica (1528–1684). Hegemonía y decadencia del agregado hispano-genovés”, en *Sardegna, Spagna e Stati italiani nell’età di Carlo V*, edición de Bruno Anatra e Francesco Manconi, Roma: Carocci, 2001, pp. 103– 200.
- Herrero Sánchez, Manuel: “Génova en el sistema imperial hispánico”, en *La Monarquía de las naciones: patria, nación y naturaleza de la monarquía de España*, edición de Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño y Bernardo García García, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2004, pp. 528-562.
- Howard, Keith David: “The Anti-Machiavellians of the Spanish Baroque: A Reassessment”, *LATCH*, 5, 2012, pp. 106-119.
- Howard, Keith David: *The Reception of Machiavelli in Early Modern Spain*, London: Tamesis, 2014.

- Huss, Bernhard: “Il dittico tragico di compassione e orrore nella *Adriana* e nella *Dalida* di Luigi Groto”, *Italique*, XVIII, 2015, pp. 35-61.
- Huss, Bernhard: “Luigi Groto’s *Adriana*: A Laboratory Experiment on Literary Genre”, en *Poetics and Politics: Net Structures and Agencies in Early Modern Drama*, edición de Toni Bernhart, Jasa Drnovsek, Sven Thorsten Kilian, Joachim Küpper y Jan Mosch, Berlin: De Gruyter, 2018, pp. 119-147.
- Iffland, James: *Quevedo and the grotesque*, London: Tamesis, 1982.
- Iglesias, Rafael: “Cómo ha de ser el privado de Francisco de Quevedo y la tradición antimauquiavélica española de los siglos XVI y XVII”, *La Perinola*, 14, 2010, pp. 101-127.
- Iglesias Ortega, A.: “Pedro Fernández de Navarrete: un riojano en la Catedral de Santiago”, *Berceo*, 138, 2000, pp. 91-138.
- Iraci Fedeli, Leone: *Aspetti del mercantilismo spagnolo nella Conservación de Monarquías de Pedro Fernández de Navarrete*, Milano: Giuffrè, 1959.
- Isasi Martínez, Carmen: “Quevedo, ¿traductor negligente? Observaciones sobre el texto de El Rómulo”, *Livius*, 4, 1993, pp. 89-96.
- Isasi Martínez, Carmen: “Quevedo y Teodoro Dell’Aula: dos eslabones en la recepción hispánica de Virgilio Malvezzi”, en *Actas del XIII Congreso Internacional de la AIH*, edición de Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Madrid: Editorial Castalia, t. 1, 1998, pp. 592-600.
- Jannaco, Carmine: “Traiano Boccalini”, en *Letteratura italiana: i minori*, Marzorati Editore, 1969.
- Jauralde Pou, Pablo: *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid: Editorial Castalia, 1999.
- Jauralde Pou, Pablo: “Una carta autógrafa e inédita de Quevedo”, *Revista de Erudición y Crítica*, 2, 2007, pp. 37-39.
- Jannaco, Carmine: “Traiano Boccalini”, *I minori*, Milano: Marzorati Editore, 1969, pagg.1471-1487
- Jiménez Calvente, Teresa y Gómez Moreno, Ángel: “Comentario del soneto quevedesco «Admírase de que Flora, siendo toda fuego y luz, sea toda fuego» (con una nota sobre la antigua Escitia)”, *La Perinola*, 6, 2002, pp. 137-150.
- Juárez, Encarnación: “Algunas notas más sobre Quevedo y Marino”, *Rilce*, V, 2, 1989, pp. 285-280.
- Juárez, Encarnación: *Italia en la vida y obra de Quevedo*, New York: Peter Lang, 1990.
- Kainulainen, Jaska: *Paolo Sarpi: A Servant of God and State*, Leiden-Boston: Brill, 2014.
- Karttunen, Liisi: *Antonio Possevino, un diplomate pontifical au XVI siècle*, Lausanne: Pache-Varidel & Bron, 1908.

- Klinkenborg, Roger A.: "Quevedo's «Salmo 9» and the Petrarchan Tradition", *Confluencia*, 12, 2, 1997, pp. 161-169.
- Kluge, Sophie: "Adonis at the Crossroads: Two (Three) Early Modern Versions of the Venus and Adonis Myth", *MLN*, 129, 2014, pp. 1149-1169.
- Kluge, Sophie: "Hero and Leander in Various Attires: Configuration of Desire in the Mythological Poetry of Francisco de Quevedo", en *Allusions and Reflections. Greek and Roman Mythology in Renaissance Europe*, edición de Elizabeth Waghäll Nivre, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015, pp. 325-346.
- Knight, William Stanley Macbean: "Balthasar Ayala and His Work", *Journal of Comparative Legislation and International Law*, vol. III, n. 4, 1921, pp. 220-227.
- Krabbenhoft, Kenneth: "Quevedo y Proclo: lectura ontológica del soneto «Si quien ha de pintaros ha de veros», *La Perinola*, 14, 2010, pp. 247-258.
- Lapesa, Rafael: "La *Jerusalén* de Tasso y la de Lope", *Boletín de la Real Academia Española*, 25, 1946, pp. 111-136.
- Lazar, Kristina: "Elementi di astrologia nel *Decameron* censurato di Luigi Groto", *Acta Neophilologica*, 44 (1-2), 2011, pp. 129-140.
- Lazar, Kristina: "Stilemi manieristici in un capolavoro trecentesco: Il *Decameron* censurato di Luigi Groto (1541-1585)", en *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, edición de Antonio Ferracin y Mario Venier, Udine: Forum, 2014, pp. 393-404.
- Lauro, Agostino: *Il cardinale Giovan Battista De Luca: diritto e riforme nello Stato della Chiesa (1676-1683)*, Napoli: Jovene, 1991.
- Lefèvre, Matteo: *Una poesia per l'impero. Lingua, editoria e tipologie del petrarchismo tra Spagna e Italia nell'epoca di Carlo V*, Roma: Vecchiarelli Editore, 2006.
- Leo, Ulrich: *Angelica e 'i migliori plettri': appunti allo stile della Controriforma*, Krefeld: Schriften und Vortrage des Petrarca-Instituts Köln, 1953.
- Leti, Gregorio: *Vita di Don Pietro Giron, Duca d'Ossuna, Vicerè di Napoli e di Sicilia sotto il Regno di Filippo Terzo*, Amsterdam: Georgio Gallet, 1699.
- Levi, Eugenia: "Per la congiura contro Venezia nel 1618: una *relatione* di Fra' Paolo Sarpi", *Nuovo archivio veneto*, 9, 17, 1899, pp. 5-65.
- Levin, Michael Jacob: *Agents of empire: Spanish ambassadors in sixteenth-century Italy*, Ithaca-New York: Cornell University Press, 2005.

- Lloyd Mecham, John: "The Martyrdom of Father Juan de Santa María", *The Catholic Historical Review*, vol. VI, n. 3, 1920, pp. 308-321.
- Linde, Luis: *Don Pedro Girón, duque de Osuna: la hegemonía española en Europa a comienzos del siglo XVII*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2005.
- Lombardi, Carmela: *Enciclopedia e letteratura*, Arezzo: Mediateca del Barocco, 1993,
- Lombó Mulliert Pablo: "Argumentación e hipótesis en los sonetos de Francisco de Quevedo", *La Perinola*, 11, 2007, pp. 97-114.
- López, Roberto: "Il predominio economico dei genovesi nella Monarchia spagnola", en *Giornale Storico e Letterario della Liguria*, XII, 1936, pp. 65-74.
- López de Goicoechea Zabala, Francisco Javier: "Política y religión en el pensamiento de Juan Márquez (1565-1621)", *Cuadernos salmantinos de filosofía*, 23, 1996a, pp. 275-301.
- López de Goicoechea Zabala, Francisco Javier: *Juan Márquez, un intelectual de su tiempo*, Madrid: Revista Agustiniiana, 1996b.
- López de Goicoechea Zabala, Francisco Javier: "Juan Márquez (1565-1621) y la recepción de Jean Bodin en España", en *Filosofía hispánica y diálogo intercultural, Actas del X Seminario de Historia de la Filosofía española e iberoamericana*, edición de Roberto Albares Albares, Antonio Heredia Soriano y Ricardo Piñero Moral, Salamanca: Fundación Gustavo Bueno, 2000, pp. 251-270.
- López Eire, Antonio: "El mito clásico en Quevedo", en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al Profesor Antonio Prieto*, edición de José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea y Luís Charlo Brea, Madrid: CSIC, vol. I, 2008, pp. 1713-1774.
- López Gutiérrez, Luciano: "La parodia de la poesía amorosa culta en Quevedo: el romance XLI", *Rilce*, 17.2, 2001, pp. 225-232.
- López Gutiérrez, Luciano: "Sobre el alcance del influjo de Séneca en la poesía de Quevedo", *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 3, 2007, pp. 309-326.
- López Ruiz, Antonio: "La aventura veneciana de Quevedo", *Revista de Literatura*, 47, 94, 1985, pp. 167-178.
- López Ruiz, Antonio: *Tras las huellas de Quevedo (1971-2006)*, Almería: Universidad de Almería, 2008.
- Lucchini, Enrica: *Dominio e sopravvivenza: Genova nell'età di Filippo II*, Genova: Università di Genova-Istituto di scienze storiche, 1990.

- Lucie-Lary, Jacqueline: “La *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega et la *Gerusalemme liberata* du Tasse”, *Revue des Langues Romanes*, 41, 1-3, 1898, pp. 165-203.
- Luzio, Alessandro: *La congiura spagnola contro Venezia nel 1618 secondo i documenti dell'Archivio Gonzaga*, Venezia: R. Diputazione, 1917.
- Mackenney, Richard: “A plot discover'd?”, en *Venice reconsidered: the history and civilization of an Italian city-state (1297-1797)*, edición de John Jeffries Martin y Dennis Romano, Baltimore-London: Johns Hopkins University Press, pp. 185-216.
- Maddalena, Aldo de y Kellenbenz, Hermann: *La repubblica internazionale del denaro tra XV e XVII secolo*, Bologna: Il Mulino, 1986.
- Malato, Enrico: *Storia della letteratura italiana: la fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma: Salerno Editrice, 1999.
- Malvezzi, Virgilio: *Il Romulo*, Bologna: presso Clemente Ferroni, 1629.
- Malvezzi, Virgilio: *Historia de los primeros años del reinado de Felipe IV*, edición de Donald Shaw, London: Tamesis Books, 1968.
- Manero Sorolla, María Pilar: *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona: PPU, 1987.
- Manero Sorolla, María Pilar: *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona: PPU, 1990.
- Mangini, Nicola: “Il teatro veneto al tempo della Controriforma”, en *Luigi Groto e il suo tempo: atti del Convegno di studi, Adria 27-29 aprile 1984*, edición de Giorgio Brunello y Antonio Lodo, Rovigo: Minellina, 1987, pp. 119-137.
- Mansau, André: “1618: ¿conjuración de los españoles contra Venecia o Venecia contra los españoles? Sarpi frente a Quevedo y Monod”, en *Actas del VII Congreso Internacional de la AIH*, edición de Giuseppe Bellini, Birmingham: University of Birmingham, 1998, pp. 725-732.
- Mantella, Luigi: “Il poema eroicomico e la *Secchia rapita* di Alessandro Tassoni (I canto)”, en *Il poema eroicomico*, edición de Mauro Sarnelli, Torino: Tirrenia Stampatori, 2001, pp. 75-84.
- Mantese, Giuseppe y Nardello, Mariano: *Due processi per eresia: la vicenda religiosa di Luigi Groto, il Cieco d'Adria, e della nobile vicentina Angelica Pigafetta-Piovene*, Vicenza: Officine grafiche STA, 1974.
- Machiavelli, Nicolò: *Il Principe*, Milano: Rizzoli, 2008.
- Marañón Ripoll, Miguel: “La razón de Estado, el intelectual y el poder en un texto de Quevedo”, *El Crítico*, 93, 2005, pp. 35-59.

- Maravall, José Antonio: *La philosophie politique espagnole au XVIIe siècle dans ses rapports avec l'esprit de la Contre-Réforme*, Paris: Librairies philosophique J. Vrin, 1955.
- Maravall, José Antonio: *Estudios de historia del pensamiento español*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, vol. III, 1984.
- Maravall, José Antonio: "Juan Pablo Mártir Rizo: estudio preliminar a una edición de sus obras»" en *Estudios de Historia del pensamiento español, serie tercera: el siglo del Barroco*, Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999, pp. 387-436.
- Marlowe, Christopher: *The Jew of Malta*, London: Ernest Benn, 1979.
- Martin, Francisco J.: "Más allá del soneto amoroso. Quevedo y la preocupación metafísica", *Romance Notes*, vol. XXVIII, n. 1, 1997, pp. 25-35.
- Martín, Francisco J.: "'El escarmiento': un poema de prisión, el poema de una vida", *Monographic Review - Revista Monográfica*, 11, 1995, pp. 59-72.
- Marcello, Elena E.: "Itinerarios líricos de Tasso a Lope: el discurso preliminar a las *Rimas*", en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso Internacional de la AISO*, edición de Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Universidade de Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, t. 1, 2011, pp. 323-331.
- Marchand, Jean-Jacques: *Niccolò Machiavelli. I primi scritti politici (1499-1512). Nascita di un pensieri e di uno stile*, Padova: Antenore, 1975.
- Marino, Giambattista: *Rime boscherecce*, Venezia: Giovan Battista Ciotti, 1602.
- Marino, Giambattista: *La lira*, Venezia: Giovan Battista Ciotti, 1620.
- Marino, Giambattista: *Rime amorose*, Venezia: Giovan Battista Ciotti, 1602.
- Marino, Giambattista: *Adone*, Venezia: dal Sarzina, 1626.
- Marino, Giambattista: *Poesie nuove del Cavalier Marino*, Roma: Giovanni Manelfi, 1633.
- Mariscal, George: *Contradictory Subjects. Quevedo, Cervantes, and Seventeenth-Century Spanish Culture*, Ithaca-London: Cornell University Press, 1991.
- Martin, John Jeffries: "The Venetian Territorial State: Constructing Boundaries in the shadow of Spain", en *Spain in Italy*, edición de Thomas James Dandele, John Marino, Boston: Leideb, 2007, pp. 227-248.
- Martínez Bogo, Enrique: *Retórica y agudeza en la prosa satírico-burlesca de Quevedo*, Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2010.
- Martínez Millán, José y De Carlos Morales, Carlos Javier: *Felipe II (1527-1598), la configuración de la monarquía hispana*, Valladolid: Consejería de Educación y Cultura, 1998.

- Mattone, Antonella: “Il Regno di Sardegna e il Mediterraneo nell’età di Filippo II. Difesa del territorio e accentramento statale”, en *Filippo II e il Mediterraneo*, edición de Luigi Lotti y Rosario Villari, Roma-Bari: Editori Laterza, 2003, pp. 147-222.
- Martinengo, Alessandro: “Prehistoria e historia del ‘Garabato de la cigüeña’ machadiano”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 69, 1992a, pp. 205-214.
- Martinengo, Alessandro: *La astrología en la obra de Quevedo: una clave de lectura*, Universidad de Navarra: Eunsa, 1992b.
- Martinengo, Alessandro: *Quevedo: fronteras de la filología, con una mirada hacia Gracián*, Universidad de Navarra: Eunsa, 2006.
- Martinengo, Alessandro: “Quevedo en Italia: ¿nigromante u oculto consejero de príncipes?”, en *Sobre Quevedo y su época. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, edición de Felipe B. Pedraza Jiménez y Elena Marcello, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 107-124.
- Martinengo, Alessandro: “Vulcani mitologici, Alpi a lo divino”, en *Al margen de Quevedo. Paisajes naturales. Paisajes textuales*, edición de Alessandro Martinengo, New York: Idea / Igas, 2015, pp. 35-46.
- Martínez Millán, José: “Reflexiones en torno a los escritos políticos e históricos de Francisco de Quevedo”, *La Perinola*, 18, 2014, pp. 103-141.
- Mastrototaro, Mariacristina: *Per l’orme impresse da Ariosto. Tecniche compositive e tipologie narrative nell’Amadigi di Bernardo Tasso*, Roma: Aracne Editrice, 2006.
- Mata Induráin, Carlos: “Aspectos satíricos y carnealescos del *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado* de Quevedo”, *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 3, 2000, pp. 225-248.
- Matino, Umberto: *Storia del Usocchi. Trascritta dal testo originario di Minuccio Minucci e Paolo Sarpi*, Pordenone: Edizioni Biblioteca dell’Immagine, 2015.
- Mavrogordato, John, “The Cretan Drama: a Postscript”, *The Journal of Hellenic Studies*, 48, 2, 1928, pp. 243-246.
- Mazzocchi, Giuseppe: *El corazón de la Monarquía: la Lombardia in età spagnola*, Como-Pavia: Ibis, 2010.
- Méchoulan, Henry: “La raison d’Etat dans la pensée espagnole au siècle d’Or, 1550-1650”, en *Raison et déraison d’État: théoriciens, et théories de la raison d’État au XVIe et XVIIe siècles*, edición de Yves-Charles Zarka, Paris: Presses Universitaires de France, 1994, pp. 245-263.

- Meinecke, Friedrich: *Machiavellism: the doctrine of raison d'état and its Place in Modern History*, London: Routledge and Kegan Paul, 1957.
- Meinecke Friedrich: *L'idea della ragion di Stato nella storia moderna*, Firenze: Sansoni, 1977.
- Melis, Federigo: *Genova e Spagna del XIV secolo: il Drietus catalanorum (1396, 1392-1393)*, Genova: Fratelli Bozzi, 1970.
- Meninni, Federico: *Il ritratto del sonetto e della canzone*, Napoli: Giacinto Passaro, 1677.
- Mérida Jiménez, Rafael Manuel: “De serpientes y mujeres: a propósito de unos versos de Quevedo”, *Verba hispánica*, vol. VI, n. 1, 1996, pp. 81-91.
- Mérimée, Erneste: *Essai sur la vie et les oeuvres de Francisco de Quevedo*, Paris: Alphonse Picard éditeur, 1886.
- Merino Jérez, Luis: “En torno al soneto VII de Garcilaso, sus fuentes (Horacio, *carm.* 1, 5, y B. Tasso) y sus comentaristas (El Brocense y Fernando de Herrera)”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 25, 2, 2005, pp. 101-122.
- Merle Alexandre, “Le prince chrétien dans la pensée de Pedro de Ribadeneira y Juan de Mariana”, en *Les jésuites et la Monarchie Catholique (1565-1615)*, edición de Pauline Renoux, Cécile Vincent-Cassy, Louise Bénat Tachot y Pierre-Antoine Fabre, Paris: Le Manuscrit, 2012, pp. 15-40.
- Mesa, Cristóbal de: *Rimas*, Madrid: a costa de Alonso Martín, 1611.
- Mesnard, Pierre: “Entre Bodin et Quevedo: l’humanisme politique de Juan Pablo Mártir Rizo”, en *Miscelánea de Estudios a Joaquim Carvalho*, Figuera da Foz: Biblioteca-Museu Joaquim de Carvalho, vol. II, 1960, pp. 184-195.
- Mesnard, Pierre: “Barbosa Homen et la conception baroque de la rasion d’état”, en *Cristianesimo e ragion di Stato: l’umanesimo e il demoniaco nell’arte*, edición de Enrico Castelli, Roma: Fratelli Bocca, 1952, pp. 109-114.
- Micó, José María: “Il canzoniere di Quevedo”, en *Il petrarchismo: un modello di poesia per l’Europa*, edición de Loredana Chines, Roberto Gigliucci y Floriana Calitti, Roma: Bulzoni Editore, 2006, pp. 511-530.
- Minguito Palomare, Ana: “Los Presidios de Toscana y la defensa de la costa del Tirreno”, en *Visiones cruzadas, los virreyes de Nápoles y la imagen de la Monarquía de España en el Barroco*, edición de Ida Mauro, Milena Viceconte, y Joan Luís Palos, Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2017, pp. 26-27.

- Minieri-Riccio, Camillo: *Cenno storico intorno all'Accademia degli Oziosi in Napoli*, Napoli: Stamperia della Regia Università, 1862.
- Muir, Kenneth: *Shakespeare's Sources: Comedies and Tragedies*, London: Routledge Library Editions, 2005
- Mizzi, Mari.: *Hacia una nueva interpretación de Canta sola a Lisi desde la perspectiva de un diálogo platónico: Lysis o de la amistad. Retórica, ironía y sofisma en el soneto amoroso quevediano*, Tesis doctoral, University of Georgia, 2008.
- Molina Fernández, Eduardo: "Sobre el soneto «Miré los muros de la patria mía...» y sus imágenes de muerte mortal", *Signos literarios*, 2, 2005, pp. 47-65.
- Montanari, Tomaso: "Roma 1665: il rovescio della medaglia", *Ricerche di storia dell'arte*, 96, 2008, pp. 41-56.
- Montoro-Ballesteros, Alberto: *Fray Juan de Salazar: moralista político (1619)*, Madrid: Escelicer, 1972.
- Moore, Roger: "Conceptual Unity and Associative Fields in Two Quevedo's Sonnets", *Renaissance and Reformation / Rénaissance et Réforme*, vol. II, n. 1, 1978, pp. 55-63.
- Morales Raya, Remedios: "Cronología de dos parodias áureas del mito de Hero y Leandro", *Edad de Oro*, 13, 1994, pp. 103-112.
- Morros Mestres, Bienvenido: "La Favola di Leandro e d'Ero de Bernardo Tasso: fuentes y contaminaciones con otras fábulas", *Studi rinascimentali: rivista internazionale di letteratura italiana*, 12, 2014, pp. 131-156.
- Mosse, George: *The Holy Pretence. A Study in Christianity and Reason of State from William Perkinfs to John Winthorp*, Oxford: Basil Blackwell, 1957.
- Moya del Baño, Francisca: *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1966.
- Muñoz Machado, Santiago: *Sepúlveda, cronista del Emperador*, Madrid: Edhasa Literaria, 2012.
- Musi, Aurelio: *Nel sistema imperiale. L'Italia spagnola*, Napoli: Edizioni Scientifiche, Italiane, 1994.
- Musi, Aurelio: *L'Italia dei viceré. Integrazione e resistenza nel sistema imperiale spagnolo*, Napoli: Avagliano, 2000.
- Musi, Aurelio: *Alle origini di una nazione. Antispagnolismo e identità italiana*, Milano: Edizioni Angelo Guerini e Associati, 2003.

- Musi, Aurelio: “The Kingdom of Naples in the Spanish Imperial System”, en *Spain in Italy*, edición de Thomas James Dandeleit y John Marino, Boston: Leideb, 2007, pp. 73-97.
- Mustard, Wilfred Pirt: “Lodowick Brysket and Bernardo Tasso”, *The American Journal of Philology*, 1914, XXXV, 2, pp. 192-199.
- Muto, Giovanni: “Una vicenda secolare: il radicamento socio-economico genovese nella Spagna degli ‘Austrias’”, en *Nicolò Doria. Itinerari economici, culturali, religiosi nei secoli XVI-XVII tra Spagna, Genova e l’Europa*, edición de Silvano Giordano e Claudio Paolucci, Genova: Associazione amici della Biblioteca Franzoniana, vol. I, 1996, pp. 7-23.
- Muto, Giovanni: “L’impero come impossibile identità comune”, en *Alle origini di una nazione. Antispagnolismo e identità italiana*, edición de Aurelio Musi, Milano: Edizioni Angelo Guerini e Associati, 2003a, pp. 371-394.
- Muto, Giovanni: “Interessi cetuali e rappresentanza politica: i seggi e il patriziato napoletano nella prima metà del Cinquecento”, en *L’Italia di Carlo V. Guerra, religione e politica nel primo Cinquecento*, edición de Francesca Cantù y Maria Antonietta Visceglia, Roma: Viella, 2003b, pp. 615-638.
- Nardoni, Valerio, “El tiempo de la piedad. Para una aproximación al *Heráclito cristiano*, de Francisco de Quevedo”, en *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*, edición de Julián Olivares, Universidad de Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 136-162.
- Navarrete, Ignacio: *Orphans of Petrarch. Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*, Berkley: University of California Press, 1994.
- Navarro Durán Rosa: “La metamorfosis del yo poético en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo”, en *La poésie amoureuse de Quevedo*, edición de Marie-Linda Ortega, Lyon: ENS Editions, 1997, pp. 43-52.
- Navarro Ramírez, Sergio: “Imaginando a Lisi: luz y color en el *Canta sola a Lisi* de Quevedo”, en «*Sapere aude*». *Actas del III Congreso Internacional “Jóvenes Investigadores del Siglo de Oro”*, edición de Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz, Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2014, pp. 265-277.
- Nebot Nebot, Vicente José: “Ennoblecimiento y degradación de los mitos en la poesía de Francisco de Quevedo”, *Fòrum de Recerca*, 19, 2014, pp. 657-668.
- Negri, Paolo: “La política veneta contro gli Uscocchi in relazione alla congiura del 1618”, *Nuovo archivio veneto*, IX, t. 17, 1909, pp. 338-385.

- Nider, Valentina: "Quevedo: il tempo, la morte. Il Salmo IX dell' *Eraclito cristiano*", en *Letteratura spagnola in lingua castigliana*, edición de Anna Bognolo y Simona Cappelari, Verona: QuiEdit, 2012, pp. 88-92.
- Nigro, Salvatore: "Il cunto de li cunti di Giovan Battista Basile" en *Letteratura italiana. Le opere. Dal Cinquecento al Settecento*, edición de Alberto Asor Rosa, Torino: Einaudi, vol. II, 1993, pp. 867-891
- Nitsch, Wolfram: "Prisiones textuales. Artificios y violencia en la poesía Española del barroco", *Olivar*, 5(5), 2004, pp. 31-47.
- Olivares Julián: *The Love Poetry of Francisco de Quevedo. An aesthetic and existential study*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Olivieri, Achille: "L'immagine, l'intellettuale, lo specchio: alcuni aspetti della storia del sogno nel Groto" en *Luigi Groto e il suo tempo: atti del Convegno di studi, Adria 27-29 aprile 1984*, edición de Giorgio Brunello y Antonio Lodo, Rovigo: Minellina, 1987, pp. 101-118.
- Orr, David: *Italian Renaissance Drama in England before 1625. The Influence of 'Erudita' Tragedy, Comedy, and Pastoral on Elizabethan and Jacobean Drama*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1970.
- Ortalli, Gherardo y Schmitt, Oliver Jens: *Balceni occidentali, Adriatico e Venezia fra XIII e XVIII secolo*, Venezia-Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2009.
- Ortega, Marie-Linda: *La poésie amoureuse de Quevedo*, Lyons: ENS Éditions, 1997.
- Otaola González, Paloma: *Coordenadas filosóficas del pensamiento de Quevedo: obras filosóficas y satírico-morales*, Alicante: Editorial Club Universitario, 2004.
- Ovidio Nasón, Publio: *Metamorfosis*, edición de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, Madrid: Cátedra, 2017.
- Pacini, Arturo: *I presupposti politici del "secolo dei genovesi". La riforma del 1528*, Genova: Società ligure di storia patria, 1990.
- Pacini, Arturo: *La Genova di Andrea Doria nell'impero di Carlo V*, Firenze: Leo S. Olschki, 1999.
- Pacini, Arturo: "Pignatte di Vetro: Being a Republic in Philip II's Empire", en *Spain in Italy*, edición de Thomas James Dandeleet y John Marino, Boston: Leideb, 2007, pp. 197-225.
- Padoan, Giorgio: "Per la fortuna del Beolco: echi ruzanteschi nelle commedie del Groto", *Quaderni Veneti*, 23, 1996a, pp. 133-139.
- Padoan, Giorgio: *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova: Piccin - F. Vallardi, 1996b.

- Páez Martín, Jesús: “La existencia en la lírica barroca. Una aproximación”, *Boletín Millares Carlo*, 11, 1990, pp. 153-168.
- Palos Peñarroya, José Luis: *La mirada italiana. Un relato visual del imperio español en la corte de sus virreyes en Nápoles (1600-1700)*, Valencia: Universidad de Valencia, 2010.
- Panarese, Luigi: *Lope de Vega e Giambattista Marino*, Maglie: A. Donadeo, 1935.
- Parker, Geoffrey: *The Army of Flanders and the Spanish Road, 1567-1659. The Logistic of Spanish Victory and Defeat in the Low Countries Wars*, Cambridge: Cambridge University Press, 1972.
- Peano Cavasola, Alberto: *Finale porto di Fiandra, briglia di Genova*, Finale Ligure: Centro storico del Finale, 2007.
- Peña Echevarría, Javier: *La razón de Estado en España: siglos XVI XVII (antología de textos)*, Madrid: Tecnos, 1998.
- Peña Echevarría, Javier: “Un breviario tacitista para gobernantes: la *Doctrina política civil* de Eugenio de Narbona”, en *Tácito y tacitismo en España*, edición de Pablo Badillo O’Farrell y Miguel A. Pastor-Pérez, Barcelona: Anthropos, 2013, pp. 269-292.
- Pepe, Gabriele: *Il Mezzogiorno d’Italia sotto gli Spagnoli. La tradizione storiografica*, Firenze: G. C. Sansoni, 1952.
- Peraita, Carmen: *Quevedo y el joven Felipe IV: el príncipe cristiano y el arte del consejo*, Kassel: Edition Reichenberger, 1997.
- Peralta, Jaime: *Balthasar Ayala y el derecho de la guerra*, Madrid: Ínsula, 1964.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad: “Bernardo Tasso en la poesía de Herrera”, in *Bulletin Hispanique*, XCV, 2, 1993, pp. 513-523.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad: “Horacio y Bernardo Tasso en la poesía de Fray Luis de León”, *Castilla: Estudios de Literatura*, XIX, 1994, pp. 103-112
- Pérez-Abadín Barro, Soledad: “La influencia de Bernardo Tasso en Francisco de la Torre”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 1996, LXXIII, 1, pp. 13-18.
- Pérez Bustamante, Ciriaco: “Quevedo diplomático”, *Revista de Estudios Políticos*, XIII, 1945, pp. 159-183
- Pérez Bustamante Ciriaco: “El dominio del Adriático y la política española en los comienzos del siglo XVII”, *Revista de la Universidad de Madrid*, 2, 1953, pp. 57-80
- Pérez Carnero, Celso: *Moral y política en Quevedo*, Tesis doctoral, Pontificia Universidad Eclesiástica de Salamanca, 1970.
- Petrarca, Francesco: *Canzoniere*, Milano: Feltrinelli, 2013.

- Petrarca, Francesco: *Trionfi*, Milano: Rizzoli, 1956.
- Peytavin, Mireille: “Government/ Administration: the Italian Kingdoms in the Spanish Monarchy”, en *Spain in Italy*, edición de Thomas James Dandeleet y John Marino, Boston: Leideb, 2007, pp. 355-382.
- Philips, Mark: *Francesco Guicciardini: The Historian’s Craft*, Toronto: University of Toronto Press, 2018.
- Picone, Michelangelo: “La cornice novellistica dal *Decameron* al *Pentamerone*”, en *Giovan Battista Basile e l’invenzione della fiaba*, edición de Michelangelo Picone y Alfred Messerli, Ravenna: Longo, 2004, pp. 105-122.
- Pieri, Marzia: “L’Arcadia in Polesine”, en *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Myth*, edición de Andrew Morrogh, Firenze: Giunti Barbera, 1985, pp. 409-425.
- Pieri, Marzia: “Il «laboratorio» provinciale di Luigi Groto”, *Rivista italiana di drammaturgia*, 14, 1979, pp. 3-35.
- Pike, Ruth: “The image of the Genoese in Golden Age of literature”, *Hispania*, 46, 1963, pp. 705-714
- Pilot, Antonio: *Giudizi sul Petrarca del Groto e di Celio Magno*, Cividale del Friuli: Raccolta Crescentini 1927.
- Pin, Corrado: *Ripensando Paolo Sarpi: atti del convegno internazionale di studi nel 450° anniversario della nascita di Paolo Sarpi*, Venezia: Ateneo veneto, 2006.
- Pintor, Fortunato: *Delle liriche di Bernardo Tasso*, Pisa: Estratti dagli Annali della Regia Scuola Normale di Pisa, 1898.
- Pisarino, Paolo y Signorotto, Gianvittorio: *Lombardia borromaica, Lombardia spagnola: 1554 – 1659*, Roma: Bulzoni, vol. II, 1995.
- Pissavino, Paolo: *Lodovico Zuccolo: dall’audizione a corte alla politica*, Firenze: La Nuova Italia, 1984.
- Poggi, Giulia: “Quevedo con/ sin Petrarca: apuntes para un debate”, *La Perinola*, 8, 2004, pp. 359-374.
- Poggi, Giulia: “Ruisenores y otros músicos naturales: Quevedo entre Góngora y Marino”, *La Perinola*, 10, 2006, pp. 257-269.
- Poggi, Giulia: “Quevedo heroicómico: algo más sobre *el Poema heroico de las necesidades de Orlando*”, en *Quevedo en Europa, Europa en Quevedo*, edición de María José Alonso Veloso, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2017, pp. 203-218.

- Pozuelo Yvancos, José María: *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Universidad de Murcia: Secretariado de Publicaciones, 1979.
- Pozuelo Yvancos, José María: “Sobre la unión de teoría y praxis literaria en el conceptismo: un tópico de Quevedo a la luz de la teoría literaria de Gracian”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 361-362, 1980, pp. 40-54.
- Pozuelo Yvancos, José María: “Aspectos del neoplatonismo amoroso de Quevedo”, en *Homenaje al profesor Muñoz Cortes*, Murcia: Universidad de Murcia, vol. II, 1997, pp. 547-568.
- Preto, Paolo: “La congiura di Bedmar a Venezia nel 1618: colpo di stato o provocazione?”, en *Complots et conjurations dans l'Europe moderne: actes du colloque international de Rome*, edición Yves-Marie Bercé y Elena Fasano Guarini, Roma: École française de Rome, 1996, pp. 289-315.
- Preto, Paolo: *I servizi segreti di Venezia*, Milano: Il Saggiatore, 1999.
- Preto, Paolo: “La Spagna nella cultura veneta”, en *Alle origini di una nazione. Antispagnolismo e identità italiana*, edición de Aurelio Musi, Milano: Edizioni Angelo Guerini e Associati, 2003, pp. 201-226.
- Preto, Paolo: “Venezia, la Spagna, i Turchi”, en *Italia non spagnola e monarchia spagnola tra '500 e '600: politica, cultura e letteratura*, edición de Giuseppe Di Stefano, Elena Fasano Guarini y Alessandro Martinengo, Firenze: Leo S. Olschki, 2009, pp. 109-123.
- Prunai, Giulio: *Firenze: repubblica (sec. XII-1532), Granducato mediceo (1532-1737), Reggenza lorenese (1737-1765), Granducato lorenese (1765-1808, 1814-1861), Governo francese (1807-1808)*, Milano: Edizioni Griuffrè, 1967.
- Puigdomènech, Helena: *Maquiavelo en España: presencia de sus obras en los siglos XVI y XVII*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988.
- Puerta Garrido, David: “Fadrique Furió de Ceriol: aproximación a su obra retórica”, en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, edición de José María Maestre Mastre y Joaquín Pascual Barea, Universidad de Cádiz: Instituto de Estudios Turolenses, vol. II, 1993, pp. 851-856.
- Puerta Garrido, David: “Fadrique Furio Ceriol: un humanista valenciano”, en *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid: Ediciones Clásicas, vol. III, 1994, pp. 547-552.
- Puerta Garrido, David: “Aproximación a las figuras de pensamiento en la obra de Fadrique Furió Ceriol”, en *La Universitat de València i l'humanisme: “Studia Humanitatis” i renovació*

- cultural a la Europa i al nou mó*, edición de Ferran Frau i Codina, Valencia: Universitat de Valencia, 2003, pp. 646-656.
- Pulci, Luigi, *Morgante e lettere*, edición de Domenico de Robertis, Firenze: Sansoni Editore, 1984.
- Pulido Rosa, María Isabel: “Adaptaciones de un motivo literario: la salamandra”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XXI, 1998, pp. 307-318.
- Quazza, Romolo: *La guerra per la successione di Mantova e del Monferrato (1628-1631)*, Mantova: Casa Editrice G. Mondovì, 1926.
- Quevedo, Francisco de: *Carta del rey don Fernando el Católico* edición de Carmen Peraita, en *Obras completas en prosa*, dirección de Alfonso Rey, Madrid: Editorial Castalia, vol. III, 2005, pp. 5-41.
- Quevedo, Francisco de: *Cuentos de cuentos*, edición de Antonio Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa*, dirección de Alfonso Rey, Madrid: Editorial Castalia, vol. I, pp. 19-77.
- Quevedo, Francisco de: *Discurso de las privanzas*, edición de Eva María Díaz Martínez, en *Obras completas en prosa*, dirección de Alfonso Rey, Madrid: Editorial Castalia, vol. V, t. 1, 2012, pp. 89-160.
- Quevedo, Francisco de: *El Rómulo*, edición de Carmen Isasi, Deusto: Universidad de Deusto, 1993.
- Quevedo, Francisco de: *Epistolario completo de don Francisco de Quevedo*, edición de Luís Astrana Marín, Madrid: Instituto Editorial Reus, 1946.
- Quevedo Francisco de: *Grandes anales de quince días*, edición de Victoriano Roncero, en *Obras completas en prosa*, dirección de Alfonso Rey, Madrid: Castalia, vol. III, 2005, pp. 45-115.
- Quevedo, Francisco de: *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*, edición de Pablo Jauralde Pou, en *Obras completas en prosa*, dirección de Alfonso Rey, Madrid: Castalia, vol. II, t. 2, 2006, pp. 527-670.
- Quevedo, Francisco de: *La hora de todos y La fortuna con seso*, edición de Lía Schwartz, Madrid: Editorial Castalia, 2009.
- Quevedo, Francisco de, *Las tres musas últimas castellanas, segunda cumbre del Parnaso español*, Madrid: Imprenta Real, 1670.
- Quevedo, Francisco de: *L'heure de tous et la fortune raisonnable*, edición de Jean Bourg, Pierre Dupont y Pierre Geneste, Paris: Aubier, 1980.
- Quevedo, Francisco de: *Lince de Italia u zahorí español*, edición de Ignacio Pérez Ibáñez, Universidad de Navarra: Eunsa, 2002.

- Quevedo, Francisco de: “*Melpómene*”. *Musa tercera de El Parnaso español*, edición de Jacobo Llamas Martínez, Universidad de Navarra: Eunsa, 2017.
- Quevedo, Francisco de: *Mundo Caduco*, edición de Javier Biurrun Lizarazu, Universidad de Navarra: Eunsa, 2000.
- Quevedo, Francisco de: *Parte segunda póstuma de la política de Dios y gobierno de Cristo*, edición de Rodrigo Cacho Casal, en *Obras completas en prosa*, dirección de Alfonso Rey, Madrid: Editorial Castalia, vol. V, t. 1, 2012, pp. 327-642.
- Quevedo, Francisco de: *Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado*, edición de María E. Malfatti, Barcelona: Sociedad Alianza de Artes Gráficas, 1964.
- Quevedo, Francisco de: *Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado*, edición Pablo Lombó Mulliert, Torino: Nuova Trauben editrice, 2016.
- Quevedo, Francisco de: *Poemas metafísicos y Heráclito cristiano*, edición de Enrique Moreno Castillo, Universidad de Navarra: Eunsa, 2012.
- Quevedo, Francisco de: *Poesía amorosa (Erato, sección primera)*, edición de Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Universidad de Navarra: Eunsa, 2011.
- Quevedo, Francisco de: *Poesía amorosa: Canta sola a Lisi (Erato: sección segunda)*, edición de Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Universidad de Navarra: Eunsa, 2013.
- Quevedo, Francisco de, *Poesía original completa*, edición de José Manuel Blecua, Barcelona: Editorial Planeta, 2004.
- Quevedo, Francisco de: *Premáticas y aranceles generales*, en *Obras completas de Don Francisco de Quevedo Villegas*, edición de Aureliano Fernández-Guerra, Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces, vol. I, 1897-1903, pp. 432-436.
- Quevedo, Francisco de, *Primera parte de la vida de Marco Bruto*, edición de María José Alonso Veloso, en *Obras completas en prosa*, dirección de Alfonso Rey, Madrid: Editorial Castalia, vol. V, t. 2, 2012, pp. 643-986.
- Quevedo, Francisco de: *Providencia de Dios*, edición de Alfonso Rey, en *Obras completas en prosa*, dirección de Alfonso Rey, Madrid: Editorial Castalia, vol. VII, 2017, pp. 427-572.
- Quevedo, Francisco de: *Sueños y discursos*, edición de Ignacio Arellano, en *Obras completas en prosa*, dirección de Alfonso Rey, Madrid: Editorial Castalia, vol. I, t. 1, 2003, pp. 185-467.
- Quolis, Antonio: *Métrica española*, Madrid: Ediciones Alcalá, 1975.
- Quinteros, María Cristina: “Mirada, *vanitas* y desengaño en la representación de la mujer en tres sonetos de Quevedo”, *Versants*, 65, 3, 2018, pp. 147-161.

- Quondam Amedeo: *Petrarca in Barocco*, Roma: Bulzoni, 2004.
- Quondam, Amedeo: *Giovanni Della Casa: un seminario per il centenario*, Roma: Bulzoni, 2006.
- Raab, Felix: *The English Face of Machiavelli: A Changing Interpretation (1500-1700)*, London: Routledge & K. Paul, 1964.
- Raimondi, Ezio: “Marino, Gongora e la metáfora”, *The Italianist*, 19, 1999, pp. 77-85.
- Ramírez, Fernando: *Chronica del gran Capitan Gonçalo Hernandez de Cordoua y Alguilar*, Alcalá de HERNARES: Hernán Ramírez, 1585.
- Rak, Michele: “Il sistema dei racconti nel *Cunto de li cunti* di Basile”, en *Giovan Battista Basile e l’invenzione della fiaba*, edición de Alfred Messerli e Michelangelo Picone, Ravenna: Longo Editore, 2004, pp. 13-40
- Rathé, C. Edward: “Innocent Gentillet and the First Anti-Machiavellian”, *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, XXVII, 1965, pp. 186-226.
- Raulich, Italo: “La congiura spagnola contro Venezia (contributo di documenti inediti)”, *Nuovo archivio veneto*, III, 1893, pp. 5-86.
- Raulich, Italo: “Una relazione inedita del marchese di Bedmar sui veneziani”, *Nuovo archivio veneto*, XI, 1898, pp. 5-32.
- Rey, Alfonso: “Las variantes de autor en la obra de Quevedo”, *La Perinola*, 4, 2000, pp. 309-344.
- Rey, Alfonso: “Sobre el pensamiento amoroso de Quevedo”, *La Perinola*, 17, 2013a, pp. 301-334.
- Rey Alfonso, “Quevedo ante Maquiavelo”, en *Italia en la obra Quevedo: Roma antigua y moderna*, edición de María José Alonso Veloso y Alfonso Rey, Universidad de Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2013b, pp. 17-34.
- Rey, Alfonso: *The Last Days of Humanism. A Reappraisal of Quevedo’s Thought*, Cambridge: Legenda, 2015.
- Riandière de la Roche, Josette: “Quevedo y la Santa Sede: problemas de coherencia ideológica y de edición”, *La Perinola*, 8, 2004, pp. 397-443.
- Ricco, Annarita: “El mito de Hero y Leandro y sus representaciones en la *Floresta de varia poesía* de Diego Ramírez Pagán”, *Monteagudo*, 14, 2009, pp. 121-134.
- Ridolfi Roberto: *Vita di Niccolò Machiavelli*, Firenze: Sansoni, 1978.
- Riga, Pietro Giulio; *Giovan Battista Manso e la cultura letteraria a Napoli nel primo Seicento: Tasso, Marino, gli Oziosi*, Bologna: I libri di Emile, 2015
- Riley, Christopher: *The State of Milan in the Reign of Philip II of Spain*, Oxford: University Press, 1977.

- Rinaldi, Massimo: “Alcune indagini sulle *Orationi* di Luigi Groto, il Cieco d’Adria”, *Studi veneziani*, XXXIII, 1997, pp. 177-196.
- Risco, Antó:, “El empirismo político de Fadrique Furio Ceriol”, *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 29, 1977, pp. 123-156.
- Rivero Rodríguez, Manuel, *El Consejo de Aragón y la fundación del Consejo de Italia*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 1989.
- Rivero Rodríguez, Manuel: “La fundación del Consejo de Italia: Corte, grupos de poder y periferia (1536-1559)”, en *Instituciones y élites de poder en la Monarquía Hispánica durante el siglo XVI*, edición de José Martínez Millán, Madrid: Universidad Autónoma, 1992a.
- Rivero Rodríguez, Manuel: *El Consejo de Italia y el gobierno de los dominios italianos de la monarquía hispánica durante el reinado de Felipe II (1556-1598)*, Madrid: Universidad Autónoma, 1992b.
- Rivers, Elías L.: “Nota sobre Bernardo Tasso y el manifiesto de Boscán”, en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova. Estudios de Literatura española (Edad Media y Edad de Oro)*, edición de Marta Cristina Carbonell y Adolfo Sotelo Vázquez, Barcelona: Universidad de Barcelona, vol. I, 1989, pp. 601-605.
- Rizzo, Mario: “Centro spagnolo e periferia lombarda nell’impero asburgico tra Cinquecento e Seicento”, *Rivista Storica Italiana*, 104, 1992, pp. 316-348.
- Robertson, Clark: “*Il gran cardinale*”: *Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven-London: Yale University Press, 1992.
- Rodríguez Salgado, María José, “Kinship, Collaboration and Conflict: The Complex Relations between Alessandro Farnese and Philip II”, en *En la Corte del Rey de España: “Liber Amicorum” en homenaje a Carlos Gómez-Centurión Jiménez (1958-2011)*, edición de Rafael Valladares Ramírez, Feliciano Barrios Pintado y Juan Antonio Sánchez Belén, Madrid: Polifemo, 2016, pp. 59-105.
- Roig Miranda, Marie: “Sonnet et poésie amoureuse chez Quevedo”, en *La poésie amoureuse de Quevedo*, edición de Marie-Linda Ortega, Lyon, ENS Editions, 1997, pp. 53-69.
- Roig Miranda, Marie: “La poesía amorosa de Quevedo y su originalidad”, *La Perinola*, 2005, pp. 171-181.
- Romero, José Luis: *Maquiavelo historiador*, Buenos Aires: Editorial Nova, 1943.
- Roncero, Victoriano: “Sátira contra los venecianos de Francisco de Quevedo”, *El Crótalon*, 1, 1994, pp. 359-72.

- Roncero, Victoriano: *Historia y política en la obra de Quevedo*, Madrid: Editorial Pliegos, 1991.
- Roncero, Victoriano: “El discurso histórico quevediano y el inicio de la Guerra de los Treinta años: *Mundo caduco y desvaríos de la edad*”, *La Perinola*, 18, 2014, pp. 161-179.
- Rozas López, Juan Manuel: “Marino frente a Góngora en la lírica de Soto de Rojas”, en *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez-Moñino: 1910-1970*, edición de Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid: Castalia, 1975, pp. 583-593.
- Rozas López, Juan Manuel: *Sobre Marino y España*, Madrid: Editora Nacional, 1978.
- Rubertis, Achille de: “La congiura spagnola contro Venezia secondo i documenti dell’Archivio di stato di Firenze”, *Archivio storico italiano*, 105, 1947, pp. 11-40 y 153-167.
- Rubertis, Archille: “Intorno a una nuova pubblicazione sulla congiura spagnola del 1618 contro Venezia”, *Nuova rivista storica*, XXXVIII, 1953, pp. 159-157,
- Rubio Arquez, Marcial: “Modelos literarios y parodia quevedesca: algunas notas sobre el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*”, *La Perinola*, 20, 2016, pp. 203-220.
- Ruffinato, Aldo: “Tasso-Cervantes: Cervantes vs Tasso”, en *Cervantes*, edición de Aldo Ruffinato, Roma: Carocci, 2002, pp. 210-225.
- Ruggiero, Raffael: *The reason of law in Italian literature between baroque and enlightenment*, Lecce: Pensa multimedia, 2012.
- Ruiz Martín, Felipe: *Pequeño capitalismo, gran capitalismo: Simón Ruíz y sus negocios en Florencia*, Barcelona: Crítica, 1990.
- Ruiz Martín Felipe, “Las finanzas españolas el reinado de Felipe II”, *Cuadernos de Historia*, 2, 1968, pp. 114– 173.
- Ruiz Martín, Felipe: *El siglo de los genoveses en Castilla (1528-1627): capitalismo cosmopolita y capitalismos nacionales*, manuscrito sin publicar.
- Rus Rufino, Salvador y Zamora Bonilla, Javier: “La razón de Estado en la Edad Moderna. Razones sin razón”, *La razón de Estado en la Edad Moderna*, Valencia: Real Sociedad Económica de Amigos del País, 2000, pp. 5-26.
- Ryder, Alan: *Alfonso el Magnánimo Rey de Aragón, Nápoles y Sicilia, 1396-1458*, Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1992.
- Saavedra Fajardo, Diego de: *República literaria*, edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 2008.

- Sabor de Cortázar, Celina: “Lo cómico y lo grotesco en el *Poema de Orlando* de Quevedo”, en *Para una relectura de los clásicos españoles*, Buenos Aires: Academia argentina de letras, 1987, pp. 76-178.
- Sáez, Adrián J. “Corazón de piedra: escultura y poesía en el madrigal «Retrato de Lisi en mármol» de Quevedo”, *Versants*, 65.3, 2018, pp. 137-148.
- Salvador, Vicente: “Literary Language and diatopic variation” en *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, edición de Fernando Cabo Aseguinolaza, Anxo Abuín González y Cesar Domínguez, Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2010, vol. I, pp. 429-444.
- Sampson, Lisa: *Pastoral Drama in Early Modern Italy: The Making of a New Genre*, London: Legenda/Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2006.
- Sánchez Garrido, Pablo: *España maquiaveliana. La fortuna de El Príncipe en el Barroco político español*, Madrid: CEU Ediciones, 2014.
- Sánchez Martínez de Pinillos, Hernán: “«Vive para ti solo si pudieras»: un ejercicio en egoísmo moral (Francisco de Quevedo)”, en *Actas del IV Congreso Internacional de la AISO*, edición de María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Universidad de Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones, vol. II, 1998, pp. 1463-1480.
- Sánchez Martínez de Pinillos, Hernán: “Elementos sagrados y profanos en la poesía de Quevedo”, *La Perinola*, 9, 2005, pp. 183-213.
- Sánchez Robayna, Andrés: “«Oh claro honor del líquido elemento» de Luis de Góngora, y la tradición traducida”, *Fortvnatae*, 28, 2017-2018, pp. 365-373.
- Sanhueza Luco, Ana María: “La muerte en tres sonetos de Quevedo. Notas de aproximación”, *Boletín de Filología*, 22, 1971, pp. 117-127.
- Sanmartí Boncompte, Francisco: *Tácito en España*, Barcelona: Ariel, 1951.
- Santagata, Marco: *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Bologna: Il Mulino, 1999.
- Santangelo, Annamaria: *La toga e la porpora : quattro biografie di Giovan Battista De Luca*, Venosa: Edizioni Osanna Venosa, 1991.
- Sardellaro Enzo: “Retorica e potere nella lirica di Luigi Groto (il cieco d’Adria)”, en *Studi polesani nuova serie*, 1-2, Rovigo: Minelliana, 2009, pp. 79-102.
- Sarmati, Elisabetta: *Naufragi e tempeste d’amore. Storia di una metafora nella Spagna dei Secoli d’Oro*, Roma: Carocci Editore, 2009.

- Sarnelli, Mauro: “Commistioni dei generi e polemiche poetico-religiose nel classicismo tardorinascimentale e barocco”, *Il poema eroicomico*, edición de Mauro Sarnelli, Tirrenia Stampatori, Torino, 2001, pp. 9-36.
- Sarpi, Paolo: *La Repubblica di Venezia, la Casa di Austria e gli Uscocchi*, Bari: Editrice Laterza, 1965.
- Sasso, Gennaro: *Niccolò Machiavelli*, Bologna: Il Mulino, 1993.
- Sasso, Gennaro: *Machiavelli e gli antichi e altri saggi*, Milano-Napoli: Ricciardi, 1988-1997.
- Sauquillo González, Julián: “Baltasar Álamos de Barrientos en la (pre)modernidad tacitista”, *Res Publica*, 19, 2008, pp. 235-262.
- Sbriziolo, Carola: “La presencia de Groto en la poesía amorosa de Quevedo: tres poemas de argumento mitológico”, *Acta literaria*, 47, 2013, pp. 117-133
- Scamuzzi, Iole: “Lope e Marino: un nuovo punto della situazione sui rapporti fra i due poeti, sulle tracce di un ritratto di Lope”, *Giornale storico della letteratura italiana*, 188, 2001, pp. 523-535.
- Schaar Claes: “An Italian Analogue of Shakespeare’s Sonnet LXXX”, *English Studies. A Journal of English Language and Literature*, 1962, XLIII, pp. 253-255.
- Schipa Michelangelo: “La pretesa fellonia del duca di Ossuna (1619-1620)”, *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XXXV, 1910, pp. 459-484 y 637-660.
- Schwartz Lía: “Prisión y desengaño de amor: dos topoi de la retórica amorosa en Quevedo y Soto de Rojas”, *Criticón*, 56, 1992a, pp. 21-39.
- Schwartz Lía: “Telesio en Quevedo: «No es artífice no, la simetría» en su contexto cultural”, en *Busquemos otros montes y otros ríos. Estudios de literatura española dedicados a E. L. Rivers*, edición de Burian Dutton y Victoriano Roncero, Madrid: Castalia, 1992b, pp. 221-235.
- Schwartz, Lía: “Versiones de Orfeo en la poesía amorosa de Quevedo”, *Filología*, XXVI, 1-2, 1993, pp. 205-221.
- Schwartz, Lía: “La musa Erato del Parnaso de Quevedo”, en *La poésie amoureuse de Quevedo*, edición de Marie-Linda Ortega, Lyon, ENS Editions, 1997, pp. 11-23.
- Schwartz, Lía: “Un lector áureo de los clásicos griegos: de los epigramas de la *Antología griega* a las *Anacreónticas* en la poesía de Quevedo”, *La Perinola*, 3, 1999, pp. 293-324.
- Schwartz Lía: “Entre Propercio y Persio: Quevedo, poeta erudito”, *La Perinola*, 7, 2003, pp. 367-395.

- Schwartz, Lía: “Notas sobre el discurso amoroso de Quevedo desde la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián”, en “*La razón es Aurora*”. *Estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido*, edición de Antonio Pérez, Luis Sánchez Laílla, Rosa Pellicer, Angeles Ezama Gil, José Enrique Laplana Gil y María Carmen Marín Pina, Zaragoza: Institución Fernando El Católico, 2017, pp. 441-454.
- Sebastián Perdices, Irene: “Leandro y Hero: de la Edad Media al Renacimiento”, *Medievalia*, 18/1, 2015, pp. 209-216.
- Seco Santos, Esperanza: *Historia de las traducciones literarias del italiano al español durante el Siglo de Oro: influencias*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1985.
- Seco Serrano, Carlos: «El marqués de Bedmar y la Conjuración de Venecia», *Revista de la Universidad de Madrid*, iv, 1955, pp. 259-273.
- Sella, Domenico: *Lo Stato di Milano in età spagnola*, Torino: Utet, 1987.
- Senellart, Michel: *Machiavélisme et raison d'état XIIIe-XVIII siècle*, Paris: Presses Universitaires de France, 1989.
- Senesi, Ireneo: “Per la storia dell'ode”, en *Miscellanea di studi edita in onore di Arturo Graf*, Bergamo: Istituto italiano di arti grafiche, 1903, pp. 603-619.
- Serés, Guillermo: “«Si hija de mi amor mi muerte fuese». Tradición y sentido”, *La Perinola*, 8, 2004, pp. 463-83.
- Signorotto, Gianvittorio: “Lo Stato di Milano nell'età di Filippo II. Dalle guerre d'Italia all'orizzonte confessionale”, en *Filippo II e il Mediterraneo*, edición de Luigi Lotti y Rosario Villari, Roma-Bari: Editori Laterza, 2003, pp. 25-56.
- Signorotto, Gianvittorio: *Milán español: guerra, instituciones y gobernantes durante el reinado de Felipe IV*, Madrid: La esfera de los libros, 2006.
- Silió Cortés, César, *Maquiavelo y maquiavelismo en España (Mariana, Quevedo, Saavedra Fajardo y Gracián)*, Madrid: Espasa Calpe, 1941.
- Silvestre Salamanca, María del Carmen: “El tópico del mundo al revés en *Los sueños* de Quevedo”, *Intelingüística*, 2004, 15, 2, pp. 1295-1304.
- Siri, Vittorio: *Memorie recondite*, Parigi: Sebastiano Mabre-Cramoisy, vol. IV, 1677.
- Skinner, Quentin: *Machiavelli*, Oxford: Oxford University Press, 1981.
- Smitran, Stevka: *Gli uscocchi. Pirati ribelli, guerrieri, tra gli imperi ottomano e asburgico e la Repubblica di Venezia*, Venezia: Marsilio, 2009.

- Smith, Paul Julian: "A Case of Decorous Theft: Quevedo's Imitation of a Petrarchan Canzone", *The Modern Language Review*, 78, 3, 1983, pp. 573-587.
- Smith, Paul Julian: *Quevedo on Parnassus: Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric*, London: The Modern Humanities Research Association, 1987.
- Smith, Paul Julian: "Quevedo en el Parnaso. Contexto alusivo y teoría literaria en la lírica amorosa", consultable en http://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/smith.htm#npas [última consultación 10/10/2020].
- Sobejano, Gonzalo: "La imaginación nocturna de Quevedo y su Himno a las estrellas", en *Quevedo in Perspective*, edición de James Iffland, Newark: Juan de la Cuesta, 1982, pp. 33-56.
- Solís de los Santos, José: "El humanista extremeño Lorenzo Ramírez de Prado, entre Céspedes y el Brocense", en *La recepción de las artes clásicas en el siglo XVI*, edición de Luís Merino Jerez, Eustaquio Sánchez Salor y Santiago López Moreda, Universidad de Extremadura: Servicio de Publicaciones, 1996, pp. 669-678.
- Solís de los Santos, José: "Lorenzo Ramírez de Prado (1583-1658)", en *Fondos y procedencias*, edición de Eduardo Peñalver Gómez, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013, pp. 514-515.
- Spaggiari Barbara: "La presenza di Luigi Groto in Shakespeare e negli autori elisabettiani", *Italique*, 12, 2009, pp. 173-202
- Spaggiari Barbara: "«Sorgi Homer, vien Petrarca, esci Marone». I corrispondenti in versi di Luigi Groto", *Italique*, 19, 2016, pp. 247-262.
- Spaggiari Barbara: *Studi su Luigi Groto e l'epigramma nei Shakespeare's Sonnets*, Münster: Romanistik, 2019.
- Spagnoletti Angelantonio: *Principi italiani e Spagna nell'età barocca*, Milano: Mondadori, 1996.
- Speroni, Sperone: *Opere*, Venezia: Domenico Occhi, vol. V, 1740.
- Spini, Giorgio: "La congiura degli Spagnoli contro Venezia del 1618", *Archivio storico italiano*, 107, 1949, pp. 17-53.
- Spini, Giorgio, "La congiura degli Spagnoli contro Venezia del 1618", *Archivio storico italiano*, 108, 1950, pp. 159-174.
- Spinola, Andrea: *Scritti scelti*, edición de Carlo Bitossi, Genova: SAGEP, 1981.
- Steffani, Luigi: *La congiura di Ossuna. Documenti inediti*, Livorno: Tipografia di Francesco Vigo, 1865.
- Stewart, Pamela D.: *Innocent Gentillet e la sua polemica antimachiavellica*, Firenze: La Nuova Italia, 1969.

- Stolleis, Michael: *Stato e ragion di Stato nella prima età moderna*, Bologna: Il mulino, 1998.
- Suárez Miramón, Ana: *La construcción de la modernidad en la literatura española*, Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2009.
- Suárez Miramón Ana: “Retratos pictóricos de mujer en la poesía de Quevedo”, *La Perinola*, 16, 2012, pp. 107-122.
- Tabacchi, Stefano: “Lucca e Carlo V. Tra difesa della *libertas* e adesione al sistema imperiale”, en *L'Italia di Carlo V. Guerra, religione e politica nel primo Cinquecento*, edición de Francesca Cantù y Maria Antonietta Visceglia, Roma: Viella, 2003, pp. 411-432.
- Taddeo, Edoardo: *Il manierismo letterario e i lirici veneziano del tardo cinquecento*, Roma: Bulzoni Editore, 1974.
- Tasso, Bernardo: *Rime*, Venezia: Gabriele Giolito de' Ferrari, 1560.
- Tasso, Torquato: *Delle rime*, Brescia: presso Pietro Maria Marchetti, 1592.
- Tasso, Torquato: *Rime*, Venezia, presso Evangelista Deuchino e Giovanni Battista Pulciani, 1608.
- Tasso, Torquato: *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, edición de Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964.
- Tasso, Torquato: *Gerusalemme liberata*, edición de Franco Tomasi, Milano: Rizzoli, 2009.
- Tatlock, John Strong Perry: “Bernardo Tasso and Sidney”, *Italica*, 1935, XII, 2, pp. 74-80.
- Tenenti Alberto: *Piracy and the decline of Venice: 1580-1615*, Berkley: University of California Press, 1967.
- Thickett, Dorothy: *Estienne Pasquier (1529-1615): The Versatile Barrister of 16th-Century France*, London-New York: Regency Press, 1979.
- Thuau, Etienne: *Raison d'Etat et pensée politique à l'époque de Richelieu*, Paris: Armand Colin, 1966.
- Ticknor, George: *History of Spanish Literature*, London: John Murray, vol. II, 1849.
- Tierno Galván, Enrique: “El tacitismo en las doctrinas políticas del siglo de oro español”, *Anales de la Universidad de Murcia*, VI, 1947-1948, pp. 895-988.
- Tobar Quintanar, María José: “La autoridad de *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas castellanas*: criterio editorial para la poesía de Quevedo”, *La Perinola*, 17, 2013, pp. 335-356.
- Tomás y Valiente, Francisco: “La *Doctrina política civil* de Eugenio Narbona y la Inquisición”, en *Homenaje a José Antonio Maravall*, edición de Luís Rodríguez Zúñiga, María del Carmen Iglesias Cano y Carlos Vicente Moya Valgañón, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, vol. III, 1985, pp. 405-416.

- Tornari, Giorgio: *Del pensiero politico e delle dottrine economiche di Giovanni Botero*, Torino: Grafica Editrice Politecnica, 1907.
- Torres Barrado, Cristina: “Quevedo y la mitología clásica”, *Alcántara*, 75, 2012, pp. 131-154.
- Torres, Isabel: *Love Poetry in the Spanish Golden Age. Eros, Eris and Empire*, London: Tamesis, 2013.
- Tortosa Linde, María Dolores: “Posible paralelismo en el tratamiento burlesco del mito de Hero y Leandro en Mira de Amescua y Góngora», en *Mira de Amescua en el candelero*, edición de Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada: Universidad de Granada, 1996, vol. I, pp. 567-77.
- Trambaioli, Marcella: “Torquato Tasso (Tirsi), *Aminta* y Lope de Vega”, en *Incontri poetici e teatrali fra Italia e Penisola Iberica*, edición de Michela Graziani y Salomé Vuelta García, Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2017, pp. 83-98.
- Trocme Sweany, Suzanne: *Etienne Pasquier (1529-1615) et nationalisme littéraire*, Paris-Genève: Champion-Slaktine, 1985.
- Truyol Serra, Antonio: “Razón de Estado y Derecho de gentes en tiempos de Carlos V”, en *Karl V, der Kaiser und Seine Zeit*, edición de Hugo Soly, Köln-Graz: Böhlau Verlag, 1960, pp. 189-210.
- Tschiesche Jacqueline: “Il rifacimento del Decameron di Luigi Groto”, en *Luigi Groto e il suo tempo: atti del Convegno di studi, Adria 27-29 aprile 1984*, edición de Giorgio Brunello y Antonio Lodo, Rovigo: Minellina, 1987, pp. 236-269.
- Turri, Vittorio: *Luigi Groto, il Cieco d’Adria*, Lanciano: Carabba, 1885.
- Ulloa, Modesto: *La Hacienda Real de Castilla en el reinado de Felipe II*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1968.
- Vaca de Osma, José Antonio: *España y Francia: historia secular de un desencuentro*, Madrid: Rialp, 2007
- Vaganay, Hugues: *Les romans de chevalerie italiens d’inspiration espagnole: essaie de bibliographie: Amadis de Gaula*, Firenze: Leo S. Olschki, 1915.
- Vaíllo, Carlos: *El mundo al revés en la poesía satírica de Quevedo*, disponible en http://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/satiras/vaillo.htm [última consultación 10/10/2020].
- Valer Sanz, Estela: *La mitología en la poesía de Francisco de Quevedo. Estudio de los mitos según cuatro vértices modales*, Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Zaragoza, 2014.

- Vallejo González, María: *La poesía religiosa de Quevedo: edición crítica y anotada de Urania*, Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2017.
- Vallone, Aldo: *Poetica e poesia di Scipione Ammirato petrarchista*, Bologna: Libreria Editrice Minerva, 1956.
- Varotti, Carlo: *Francesco Guicciardini*, Napoli: Liguori, 2009.
- Vasoli, Cesare: *Machiavel inventeur de la raison d'État?*, en *Raison et déraison d'État: théoriciens, et théories de la raison d'État au XVIe et XVIIe siècles*, edición de Yves-Charles Zarka, Paris: Presses Universitaires de France, 1994, pp. 43-66.
- Vichard, César: *La congiura degli spagnuoli contro la Repubblica di Venezia nell'anno 1618*, Colonia: Pietro del Martello, 1681.
- Vilar, Jean: "Sancho de Moncada, economista", en *Economía y economistas españoles*, edición de Enrique Fuentes Quintana, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 545-580.
- Vilar, Jean: *Literatura y economía. La figura satírica del arbitrista en el siglo de Oro*, Madrid: Revista de Occidente, 1973.
- Villari, Pasquale: *Niccolò Machiavelli e i suoi tempi illustrati in nuovi documenti*, Firenze: Le Monnier, 1977-1882.
- Villari, Rosario: *Elogio della dissimulazione: la lotta politica nel Seicento*, Roma-Bari: Laterza, 1987.
- Vique Domene, María del Mar: "El sueño como lugar de encuentro con la amada en la poesía del Siglo de Oro", *Philologica Urcitana*, 4, 2011, pp. 121-134.
- Viroli, Maurizio: *Dalla politica alla ragion di Stato: la scienza del governo tra XIII e XVII secolo*, Roma: Donzelli, 1994.
- Viroli, Maurizio y Shugaar, Antony: *Machiavelli's God*, Princeton: Princeton University Press, 2010.
- Viroli, Maurizio: *Redeeming The Prince: The Meaning of Machiavelli's Masterpiece*, Princeton: Princeton University Press, 2013.
- Visceglia, Maria Antonietta: "Mito/ antimito, spagnolismo/ antispagnolismo: note per una conclusione provvisoria", en *Alle origini di una nazione. Antispagnolismo e identità italiana*, edición de Aurelio Musi, Milano: Edizioni Angelo Guerini e Associati, 2003, pp. 407-429.
- Vitrían, Juan de: *Las memorias de Felipe de Comines con escolios propios*, Amberes: en la imprenta de Juan Meursio, 1643.
- Vivanti Corrado: *Niccolò Machiavelli. I tempi della politica*, Roma: Donzelli, 2008.

- Von Ranke, Leopold: *Storia critica della congiura contro Venezia del 1618. Tratta da documenti originali e finora sconosciuti. Tradotta dal tedesco*, Capolago: Tipografia Elvetica, 1838⁵⁴⁹.
- Walters, David Gareth: "Three examples of Petrarchism in Quevedo's *Heráclito cristiano*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 58, 1981, pp. 21-30.
- Walters, David Gareth: "Camões and Quevedo: some instances of similarity and influence", *Bulletin of Hispanic Studies*, 59, 1982, pp.106-119.
- Walters, David Gareth: "El derecho a no escoger: lector y amada en el soneto «Dejad que a voces diga el bien que pierdo»", *La Perinola*, 6, 2002, pp. 263-271.
- Walters, David Gareth: "Formulaciones del mito en la poesía amorosa de Quevedo", *La Perinola*, 9, 2004a, pp. 227-240.
- Walters, David Gareth: "Sobre prisiones y sonetos: Francisco de Quevedo y Tommaso Campanella. El mundo de los libros y el libro del mundo", *La Perinola*, 8, 2004b, pp. 485-497.
- Walters, David Gareth: "«Al cielo trasladado»: Quevedo's Apotheosis of Leander", en *Rewriting Classical Mythology in the Hispanic Baroque*, edición de Isabel Torres, Londo: Tamesis, 2007, pp. 17-27.
- White, Michael: *Machiavelli: A Man Misunderstood*, London: Abacus, 2004.
- Williams, Robert H.: *Boccalini in Spain: A Study of His Influence on Prose Fiction of the Seventeenth Century*, Menasha, Wisconsin: George Banta Publishing Company, 1946.
- Williamson, Edward: "Form and Content in the Development of the Italian Renaissance Ode", *PMLA*, 1950, LXV, 4, pp. 550-567.
- Wojtkowska-Maksymik Marta: "Jan Smolik e la traduzione della *Dalida* di Luigi Groto", *Humanistica*, 2013, 1, pp. 99-102.
- Woods, Michael: *The Poet and The Natural World in the Age of Góngora*, Oxford: Oxford University Press, 1978.
- Wootton, David: *Paolo Sarpi: between Renaissance and Enlightenment*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Young, Gerald Paul: *Imagery in Quevedo's Love Poetry*, Dissertation thesis, University of Florida, 1976.
- Zambler Amelia: "Contributo alla storia della congiura spagnola contro Venezia (Studio dell'archivio degli Inquisitori di Stato)", *Nuovo archivio veneto*, XI, 1896, pp. 15-121.

⁵⁴⁹ Edición original *Die Verschwönung gegen Venedig im Jahre 1618*, Berlin, 1831.

- Zampolli, Luciana: “La réflexion théâtral de Luigi Groto: de la critique des codes à l'autorépresentation”, en *Le théâtre réfléchi. Poétiques théâtrales italiennes des Intronati à Pasolini*, edición de Françoise Decroisette, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2000, pp. 29-49.
- Zampolli, Luciana: “«Una scena di perpetua durevolezza»: le projet théâtral de Luigi Groto l'aveugle d'Hadria”, en *Théâtre de coeur, théâtre de ville, théâtre de rue. Actes du Colloque International*, edición de Robert Horville, Olinda Kleiman y Godeleine Logez, Lille: Université de Lille, 2001, pp. 93-104.
- Zanon, Tobia: “Tacite, Paolo Sarpi et le style de l'historiographie”, en *Tacite et le tacitisme en Europe à l'Époque Moderne*, edición de Alexandra Merle y Alicia Oïffer-Bonsel, Paris: Honoré Champion, 2017, pp. 209-221.
- Zanotti, Andrea: *Cultura giuridica del Seicento e jus publicum ecclesiasticum nell'opera del cardinale Giovan Battista De Luca*, Milano: Giuffrè, 1983.
- Zarka, Yves-Charles: “Raison d'Etat et figure du prince chez Botero”, en *Raison et déraison d'État: théoriciens, et théories de la raison d'État au XVIe et XVIIe siècles*, edición de Yves-Charles Zarka, Paris: Presses Universitaires de France, 1994, pp. 101-120.
- Zilli, Luigia: *La ricezione francese del Pentimento Amorofo: pastorale di Luigi Groto, Cieco d'Adria*, Udine: Doretti, 1984.
- Zimmerman, Marie-Claire: “Lectura de un soneto de Quevedo. «Compara el curso de su amor con el de un arroyo»”, en *Por discreto y por amigo. Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, edición de Christophe Couderc y Benoît Pellistrandi, Madrid: Casa de Velázquez, 2005, pp. 649-457.
- Zunino, Stella Maris: *Genova e Spagna del XV secolo: il Drictus catalanorum (1421, 1454, 1454)*, Genova: Fratelli Bozzi, 1970.
- Zurita, Jerónimo: *Anales de la Corona de Aragón*, edición de Ángel Canellas López, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1976-1980.

ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS CITADOS

FRANCISCO DE QUEVEDO

- A fugitivas sombras doy abrazos (B358)
¿Aguardas por ventura (B384)
Alimenté tu saña con la vida (B467)
Alma es del mundo Amor; Amor es mente (B332)
Aminta, si a tu pecho y a tu cuello (B305)
Aquí, donde su curso retorciendo (B463)
A tus ojos y a tu boca (B684)
A vosotras estrellas (B401)
Bastábale al clavel verse vencido (B303)
Bien puede alargar la vida al día (B476)
Canto los disparates, las locuras (B875)
Cargado voy de mí; veo delante (B478)
Colora abril el campo que mancilla (B481)
¿Cómo es tan largo en mí dolor tan fuerte (B451)
¿Cómo pudiera ser hecho piadoso (B385)
Crespas hebras sin ley desenlazadas (B443)
Cuando al espejo miras (B408)
¿Cuándo aquel fin a mí vendrá forzoso (B492)
Cuando me vuelvo atrás a ver los años (B21)
Cuando tuvo Floralba tu hermosura (B338)
Dejad que a voces diga el bien que pierdo (B360)
Del sol huyendo el mismo sol buscaba (B369)
Descansa en sueño, ¡oh tierno y dulce pecho! (B477)
Después de tantos ratos mal gastado (B38)

Detén tu curso, Henares, tan crecido (B362)
El día que me aborreces, ese día (B410)
En breve cárcel traigo aprisionado (B465)
En crespa tempestad del oro undoso (B449)
En este incendio hermoso que, partido (B362)
En una vida de tan larga pena (B469)
Érase un hombre a una nariz pegado (B513)
Esforzaron mis ojos la corriente (B318)
Esforzóse pobre luz (B210)
Está la ave en el aire con sosiego (B406)
Estando solo un día (*Las tres musas*, pp. 304-307)
Esta que duramente enamorado (B470)
Estas son y serán ya las postreras (B473)
Esta víbora ardiente, que, enlazada (B464)
Este cordero, Lisis, que tus yerros (B494)
Este de los demás sitios Narciso (B202)
Flor con voz, volante flor (B208)
Flor que cantas, flor que vuelas (B206)
Flota de cuantos rayos y centellas (B311)
Frena el corriente, ¡oh Tajo retorcido! (B319)
Fuego a quien tanto mar ha respetado (B292)
Hermosísimo invierno de mi vida (B328)
Hoy cumple amor en mis ardientes venas (B491)
Huye sin percibirse lento el día (B6)
Júpiter, si venganza tan severa (B411)
La lumbre, que murió de convencida (B309)
Las rosas que no cortas te dan quejas (B504)
Lloro mientras el sol alumbra y cuando (B372)
Lo que me quita en fuego me da en nieve (B306)
Los que ciego me ven de haber llorado (B444)
Más solitario pájaro, ¿en cuál techo (B359)
Miré ligera nave (B279)

¡Mucho de valeroso y esforzado (B341)
Músico llanto en lágrimas sonoras (B298)
No es artífice, no, la simetría (B321)
No lo entendéis, mis ojos, que ese cebo (B340)
¡Oh dulces, frescas aguas, transparentes (*Las tres musas*, p. 43)
¡Oh tú, que inadvertido peregrinas (B12)
Ostentas, de prodigios coronado (B293)
Pecosa en las costumbres y en la cara (B585)
Por ser mayor el cerco de oro ardiente (B458)
Puedo estar apartado, mas no ausente (B490)
¿Qué buscas, porfiado pensamiento (B474)
Quien nueva ciencia y arte (B387)
Roma, hablando con perdón (B803)
Señor don Leandro (B771)
Si alguna vez en lazos de oro bello (B409)
Si el abismo, en diluvios desatado (B299)
Si fueras tú mi Eurídice, oh señora (B407)
Si hermoso el lazo fue, si dulce el cebo (B483)
Si hija de mi amor mi fuerte fuese (B460)
Si quien ha de pintaros ha de veros (B307)
Si mis párpados, Lisi, labios fueran (B448)
También tiene el Amor su atología (B482)
¿Temes, ¡oh Lisi!, a Júpiter Tonante (B453)
Tiempo que todo lo mudas (B422)
Torcido, desigual, blando y sonoro (B296)
¿Tú dios, tirano y ciego Amor? Primero (B327)
Un famoso escultor, Lisis esquivada (B507)
Voyme por altos montes paso a paso (B509)
Ya formidable y espantoso suena (B8)
Ya que no puedo l'alma, los dos ojos (B300)
Ya que pasó mi verde primavera (B487)
Ya tituló el verano ronca seña (B466)

FRANCESCO PETRARCA

- Amor, con sue promesse lusingando (RVF 76)
Amor, quando fioria (RVF 324)
Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo anticho (RVF 270)
Beato in sogno e di languir contento (RVF 112)
Ben mi credea passar mio tempo omai (RVF 207)
—Che fai, alma? che pensi? avrem mai pace?" (RVF 150)
Chiare, fresche et dolci acque (RVF 126)
De l'aureo albergo co l'aurora inanzi (*Triumphus Temporis*)
Di pensier in pensier, di monte in monte (RVF 129)
D'un bel chiaro polito et vivo ghiaccio (RVF 202)
Era il giorno ch'al sol si scoloraro (RVF 3)
Erano i capei d'oro a l'aura sparsi (RVF 90)
Fuggendo la pregione ove Amor m'ebbe (RVF 89)
Gentil mia donna, i' veggio (RVF 72)
I'l piansi, or canto, ché 'l celeste lume (RVF 230)
Il cantar novo e 'l pianger delli augelli (RVF 119)
Il mio adversario in cui veder solete (RVF 45)
In mezzo di duo amanti honesta altera (RVF 115)
In quel bel viso ch'i' sospiro et bramo (RVF 257)
Io mi rivolgo indietro a ciascun passo (RVF 15)
Io non fu' d'amar voi lassato unquanco (RVF 82)
Io son sì stanco sotto 'l fascio antico (RVF 81)
I' vidi in terra angelici costumi (RVF 156)
I' vo piangengo i miei passati tempi (RVF 365)
La donna che 'l mio cor nel viso porta (RVF 111)
L'aere gravato, et l'importuna nebbia (RVF 66)
Lassare il velo o per sole o per ombra (RVF 11)
Lasso, ben so che dolorose prede (RVF 101)
Lasso, quante fiate Amor m'assale (RVF 109)
La vita fugge e non s'arresta un'ora (RVF 272)
Mai non vo' piú cantar com'io soleva (RVF 105)

Mia benigna fortuna et 'l lieto vivere (RVF 332)
Movesi il vecchierel canuto et bianco (RVF 16)
Né per sereno ciel ir vaghe stelle (RVF 312)
Non po' far Morte il dolce viso amaro (RVF 358)
Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro (RVF 14)
Orso, e' non furon mai fiumi né stagni (RVF 38)
Pace non trovo, e non ó da far guerra (RVF 134)
Padre del ciel, dopo i perduti giorni (RVF 62)
Pasco la mente d'un sí nobil cibo (RVF 193)
Passer mai solitario in alcun tetto (RVF 226)
Poi che mia speme é lunga a venir troppo (RVF 88)
Qual piú diversa et nova (RVF 135)
Quando 'l pianeta che distingue l'ore (RVF 9)
Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni (RVF 298)
Questa humil fera, un cor di tigre o d'orsa (RVF 152)
Quel foco ch'i' pensai che fosse spento (RVF 55)
Quel sempre acerbo et honorato giorno (RVF 157)
Quella leggiadra e gloriosa donna (*Triumphus Mortis*)
Rapido fiume che d'alpestra vena (RVF 208)
Se lamentar augelli, o verdi fronde (RVF 279)
Standomi un giorno solo alla fenestra (RVF 323)
Tutto 'l dí piango e poi la notte, cuando (RVF 216)
Valle che de' lamenti miei se' piena (RVF 301)
Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena (RVF 310)

LUIGI GROTO

Abridme vuestro templo, alma diosa" (*Rime*, II, f. 92v)
Astrologo notturno, che le luci (*Rime*, I, f. 54v)
Dolce, bramato, avventuroso pianto (*Rime*, I, f. 28v)
Giove, se tal vendetta (*Rime*, II, f. 18v)
Gli elementi, ond'ha vita ognun di noi (*Rime*, I, f. 22r)
Madonna, ho tanta gioia (*Rime*, I, f. 29r)

Mentre in begli horti i più bei fiori ho colto (*Rime*, I, f. 39r)

Nell'acqua i pesci stanno (*Rime*, II, f. 53r)

Non ti bastaba, o Fior l'astro natio (*Rime*, II, p. 121r)

S'alcun nou'arte vuole (*Rime*, I, f. 23v-25v)

S'avien, che reticella, aurea circonde (*Rime*, I, f. 8r)

Se'l diluvio da Giove in terra steso (*Rime*, I, f. 18r)

Se'l dotto Orfeo, die gran segno d'amore (*Rime*, I, f. 52v)

S'io de l'inferno a la tomba acre, ed atra (*Rime*, I, f. 22v)

Sono i begli occhi tuoi (*Rime*, I, f. 35v)

Un nobile scoltore ha di te fatto (*Rime*, I, f. 29v)

BERNARDO TASSO

Cantate meco homai Sesto e et Abido (*Amori*, III, p. 355)

O puro, o dolce, o fiumicel d'argento (*Rime*, I, p. 6)

TORQUATO TASSO

Amal vicino, hor ardo, e le faville (*Rime*, I, pp. 319-320)

Amore alma è del mondo, Amore è mente (*Rime*, I, p. 335)

Anima errante, a quel sereno intorno (*Rime*, I, p. 105)

Aprite gli occhi, o gente egra mortale (*Rime*, I, p. 330)

Chiaro cristallo a la mia Donna offersi (*Rime*, I, p. 15)

Dipinto havevi l'or de biondi crini (*Rime*, II, p. 20)

Donna, perch'io le chiome habbia ripiene (*Rime*, II, p. 51)

Era de l'età mia nel lieto Aprile (*Delle rime*, I, p. 5)

Il bel crin d'or che con soavi nodi (*Rime*, I, p. 135)

L'alma con voi mandai (*Rime*, III, p. 105)

L'alma vaga di luce, e di bellezza (*Rime*, I p. 103)

Livia legando i fiori (*Rime*, III, p. 126)

Non fra parole, e baci invido muro (*Rime*, I, p. 61)

Non potea dotta man ritrar in carte (*Rime*, I, p. 88)

Non più cespito oro, o ombra tersa, e pura (*Rime*, I, pp. 160-161)

Non sarà mai ch'impresa in me non reste (*Rime*, I, p. 97)

Passa la nave mia, che porta il core (*Rime*, I, p. 144-145)
Per darci eterna gloria Amore scrisse (*Rime*, II, pp. 124-125)
Qual da cristallo lampeggiar si vede (*Rime*, I, p. 253)
Quando havran queste luci, e queste chiome (*Rime*, I, p. 119)
Questa rara bellezza opra è de l'alma (*Rime*, I, pp. 59-60)
Saggio Pittore, hai colorita in parte (*Rime*, II, p. 19)
Sovra d'un carro di rossore tinto (*Rime*, I, p. 139)
Stavasi il mio bel Sole al Sole assiso (*Rime*, II, p. 173)
Vedrò da gli anni, in mia vendetta, ancora (*Rime*, I, pp. 117-118)
Vissi; e la prima etate Amore, e speme (*Rime*, I, p. 115)

GIAMBATTISTA MARINO

A che pur Donna il volto (*Rime*, II, 74, p. 75)
Musica e poesia son due sorelle (*Adone*, VII)
Donna, siam rei di morte (*Lira*, III, p. 3)
I'arsi, et ardo, e la celeste e pura (*Rime amorose*, p. 3)
Onde dorate, e l'onde eran capelli (*Lira, Amori*, III, p. 34)
Or l'ingegno e le rime (*Poesie nuove*, pp. 55-59)
Questa, che 'l bianco piè di Citherea (*Rime boscherecce*, p. 95)
Questa, delle cui polpe opra vitale (*Lira*, III, p. 236)
Sovra l'orlo di un rio lucido e netto (*Rime boscherecce*, p. 66)

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

RVF + número de poema	Rerum vulgarium fragmenta
B + número de poema	Blecua (edición de Poesía original completa)
<i>Rifac.</i>	Orlando innamorato rifatto dal Berni
<i>Gerus.</i>	Gerusalemme liberata
<i>Orlando</i>	Orlando innamorato
<i>Poema</i>	Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado
<i>Morg.</i>	Morgante

Italia es probablemente la nación que más ha influido en la parábola existencial y literaria de Quevedo. Tanto desde el punto de vista ideológico, como poético y lingüístico, esta tesis estudia la presencia de literatura italiana en el corpus quevediano, centrándose en autores muy conocidos así como en autores considerados secundarios. El estudio ofrecerá reflexiones desde un punto de vista teórico sobre las influencias a nivel temático y a la vez estilístico, subrayando sobre todo las diferencias e innovaciones, pero también tendrá en cuenta los datos empíricos de reelaboración lingüística y filosófica, además de proponer una mirada más clara sobre la situación política y su consideración en la prosa de Quevedo.