

Quevedo con / sin Petrarca: apuntes para un debate

Giulia Poggi
Università degli Studi di Siena

El título un poco atrevido de esta ponencia se inspira en el que dio Ignacio Navarrete a su volumen publicado en 1994 y traducido al español en 1997: *Los huérfanos de Petrarca*¹.

Siguiendo la pauta innovadora de ilustres quevedistas —pienso en el enfoque semiológico de Maria Grazia Profeti o el deconstruccionista de Paul Julian Smith²—, Navarrete se aleja de la matriz estilística alonsiana acabando, al mismo tiempo, por restablecer la contraposición entre Quevedo y Góngora que una crítica «revisionista» había intentado anular:

La crítica revisionista ha tendido a minusvalorar la distinción entre Góngora y Quevedo, concluyendo que ambos poetas están enraizados en los mismos hábitos mentales y en un mismo concepto del arte. Sin embargo la oposición entre ellos no es una invención equivocada. Tras las acusaciones de Quevedo contra Góngora por herejía y judaísmo encubierto, las mayores objeciones de aquel estaban en la práctica gongorina de la oscuridad por la oscuridad y el intento de deshacer la ligazón entre poesía e instrucción moral que había sido la defensa tradicional del primero, acabando con la vieja noción del poeta profeta y sustituyéndola por la del poeta artífice que se ha hecho a sí mismo por medio de su talento y erudición³.

Esta distinta concepción de la poesía si por un lado, según Navarrete, induce a Quevedo a enfrentarse con la vertiente más filosófica del petrarquismo, por otro dirige sus esfuerzos hacia la recuperación de la tradición castellana en un proceso de

¹ Ver Navarrete, 1997 (especialmente el último capítulo: «Góngora, Quevedo y el fin del petrarquismo en España», pp. 244-307).

² Ver Profeti, 1984 y Smith, 1987.

³ Ver Navarrete, 1997, pp. 263-64.

«autocanonización personal» evidente sobre todo en el cancionero amoroso a Lisi en el que el poeta intentaría «reescribir la historia literaria de España y corregir su relación con la de Italia»⁴.

Las sugerentes hipótesis de Navarrete que, acudiendo a las teorías sobre la influencia de Harold Bloom, enriquecen el horizonte crítico quevediano de resonancias tanto políticas –ya que no es imposible, si pensamos en el compromiso que tuvo en la corte, que el poeta quisiera afirmar un petrarquismo nacional– como individuales y psicoanalíticas, abren el paso a una serie de dudas y cuestiones todavía abiertas y que pueden resumirse así:

Primera cuestión: si es verdad que Quevedo intenta moralizar el petrarquismo estético y demasiado artificioso de Góngora, ¿por qué sus sonetos, y los amorosos todavía más, son una muestra continuada de artificios de raigambre gongorina, –como por ejemplo el hipérbaton y la bimetración que Pozuelo Yvancos saca a testimonio de su estilo rebuscado y en nada inferior al del rival?⁵.

Segunda cuestión: si, como afirma Navarrete y como veremos dentro de poco, la reescritura petrarquista de Quevedo se resuelve en una abjuración del orfismo, ¿cómo puede conciliarse esta abjuración con el afán que el mismo Navarrete le atribuye a Quevedo de preservar, frente al poeta artífice, el poeta vate –definición que el mismo Góngora utiliza en su famosa *Carta de defensa contra los que atacaron las Soledades*?

Y finalmente: si aceptamos la dimensión polifónica y paródica del petrarquismo de Quevedo tal como nos la describe Navarrete, si sus sonetos se caracterizan por un alto nivel de citas y contracitas que no son, en palabras de Navarrete, debidamente digeridas⁶, ¿en qué se diferencia esta intertextualidad de la subyacente a los sonetos gongorinos contruidos, como se sabe, sobre una evidente *imitatio* de modelos clásicos, hispánicos e italianos? Cabe recordar, a este propósito, que, mientras la poesía amorosa de Quevedo está caracterizada por una evidente y repetida vuelta a los textos –sobre todo sonetos– de los *Rerum Vulgarium Fragmenta*, ni un solo verso de estos aparece citado directamente en la de Góngora; viceversa, si pensamos en el asiduo coloquio que, a partir de su primera época, Góngora establece con los más conocidos representantes del petrarquismo italiano (Bernardo y Torcuato Tasso, Ariosto, Sannazzaro, Tansillo, Angelo Grillo, Matteo Maria Boiardo, Luigi Groto, Giovan Battista Marino), más escaso aparece el número de los interlocutores quevedianos los cuales, si exceptuamos resonancias temáticas de Sannazzaro, Marino, Guarini y Tebaldeo, se reducen esencialmente a dos: Torcuato Tasso, cuyo planteamiento neoplatónico del amor sirve de modelo al soneto

⁴ Ver Navarrete, 1997, p. 297.

⁵ Pozuelo Yvancos, 1979 (especialmente pp. 296-314).

⁶ Ver Navarrete, 1997, p. 299.

«Alma es del mundo Amor, Amor es mente» y Luigi Groto, cuyo virtuosismo métrico y sintáctico inspira, como acertadamente señaló Fucilla⁷, una serie de imitaciones que abarcan un largo periodo de actividad (desde 1603 hasta 1630).

Y sin embargo, a pesar de los desiguales coloquios que Góngora y Quevedo establecen con el arquetipo petrarquista, y a pesar de que el más joven de los dos, Quevedo, acabe por restaurarlo en sus textos más divulgados y conocidos —como por ejemplo el soneto «Más solitario pájaro en cuál techo», clara imitación, casi, diría, traducción libre del célebre «Passer mai solitario in alcun tetto»⁸—, ambos coinciden, en palabras de Navarrete, en consumir y destrozar el petrarquismo o, si se prefiere, en transformar sus presupuestos estéticos y gnoseológicos en una experiencia poética moderna.

Y es a propósito de esta modernidad, tantas veces atribuida a Quevedo y muy pocas definida, que quisiera examinar tres de sus sonetos en los que el influjo de Petrarca, además de mostrarse a través de una genérica convención amorosa, puede detectarse en una específica relación con textos o del propio Petrarca o de sus seguidores. Textos que, ya elaborados por intermediarios hispánicos, Quevedo rescata en nombre de un nacional petrarquismo del que hablábamos antes, acabando por destrozar lo que se pretende restaurar y por fragmentar lo que se pretende unificar bajo una estructura que, como la del *Cancionero a Lisi*, más parece dictada por intentos retóricos que orgánicos y existenciales⁹.

Para ejemplificar este viaje hacia la destrucción del código petrarquista, comentaré los tres sonetos elegidos en relación con sus posibles modelos italianos, pero también con unos intermediarios hispánicos, ciñéndome a la constante crítica que lee en la intertextualidad quevediana la confluencia de varios metros y tradiciones literarias: pienso en la dialéctica entre madrigal y soneto reconstruida por Antonio Gargano a propósito del soneto «Lo que me quita en fuego me da en nieve» o en la secuencia de autores italianos e ibéricos dibujada por Walters a propósito del «petrarquismo penitencial» del *Heráclito cristiano*¹⁰.

Perteneciente a la más pura tradición de la *voluptas dolendi* petrarquista, el primer soneto marca también una singular confluencia de motivos espaciales garcilasianos y barrocos o, según las sugerentes indicaciones de Lorna Close, neogóticos¹¹. Se trata en

⁷ Fucilla, 1960, pp. 184-95.

⁸ Sobre la difusión que tuvo este soneto en España ver Caravaggi, 1971-1973, pp. 7-103.

⁹ A propósito de la disposición de los poemas a Lisi hecha por González de Salas, ver Navarrete, 1997, pp. 264-68, y sobre el marco cancioneril en que se inscriben ver Fernández Mosquera, 1993, pp. 357-65.

¹⁰ Ver Gargano, 2002, y Walters, 1981.

¹¹ Ver Close, 1979.

efecto, como señala la estudiosa inglesa y como puede comprobarse a través de una lectura comparativa de la ficha número uno, de la revisitación de un soneto de Giovan Battista Marino.

Sin embargo, a pesar de las evidentes afinidades entre la salvaje interioridad trazada por Marino y el infierno interior quevediano («Vero inferno è il mio cor» reza el incipit del poeta italiano¹² y Quevedo traduce casi a la letra en el verso 7: «Hay en mi corazón furias y penas») y a pesar de que ambas interioridades coincidan en evocar el mito de Orfeo en que tan a menudo Góngora y toda la lírica culta se identifica, la reminiscencia clásica introducida *ex novo* por Quevedo en el segundo cuarteto, acaba por alejarlo de su posible modelo.

En efecto si la imagen de la vida como prisión remite una vez más a un contexto petrarquista («Amor con sue promesse lusingando / mi ricondusse alla prigione antica»; «ma'l sovrastar de la pregon terrestre, / cagion m'è, lasso, d'infiniti mali»)¹³, confirmando y en cierto sentido reforzando la operación de restauración que siempre hace Quevedo al enfrentarse con el arquetipo italiano, la del poeta arrastrando hierros se remonta a una cadena de reminiscencias hispánicas que corren ininterrumpidas desde Garcilaso hasta Góngora. De ascendencia elegíaca (la encontramos por primera vez en Tibulo: «*crura sonant ferro, sed canit inter opus*»¹⁴) la imagen introduce, en efecto, el topos renacentista de la lírica como instrumento de consuelo y proporciona al mismo tiempo una variante original de la oscilación llanto / canto tantas veces presente en el macrocontexto petrarquista:

Cantai, or piango e non men di dolcezza¹⁵.

I' piansi, or canto, ché 'l celeste lume¹⁶.

In dubbio di mio stato, or piango, or canto¹⁷.

Perché cantando 'l duol si disacerba¹⁸.

La dialéctica de los opuestos amorosos que entreteje el *Canzoniere* de Petrarca remite a un círculo repetitivo y cerrado del que quedan excluidos los conceptos de prisión y de cadenas que, a

¹² El soneto, que forma parte de la sección «Proposte e Risposte» contenida en el libro I de las *Rime* es, como se puede leer en el verso 8, una respuesta a otro de Tomaso Melchiori.

¹³ Ver *RVF*, núm. 76, v. 1-2, y 86, vv. 5-6. La sigla *RVF*, que utilizo también para el Apéndice, corresponde a la edición del *Canzoniere (Rerum Vulgarium Fragmenta)*, ver Bibliografía.

¹⁴ Tibulus, *Carmina*, II, 6, 26.

¹⁵ *RVF*, 222, 1.

¹⁶ *RVF*, 230, 1.

¹⁷ *RVF*, 252, 1.

¹⁸ *RVF*, 23, 4.

pesar de constituir otros tantos *topoi* disfrutados por el cantor de Laura, nunca llegan a expresarse a través de la síntesis entre dolor poético e individual que marca el camino de Garcilaso:

De mí agora huyendo, voy buscando
a quien huye de mí como enemiga
que al un error añadido el otro yerro,
y en medio del trabajo y la fatiga
estoy cantando yo y está sonando
de mis atados pies el grave hierro¹⁹.

Y Francisco de Rioja, en un soneto que se sospecha inspirado en una situación de real aprisionamiento, situación que, como se sabe, el mismo Quevedo tendría que conocer:

En mi prisión y en mi profunda pena
sólo el llanto me hace compañía
y el horrendo metal que noche y día
en torno al pie moleestamente suena²⁰.

Una contraposición, esta entre llanto y cadenas, que el mismo Góngora utiliza en un soneto juvenil de cuño petrarquista —«tus cadenas al pie, lloro al ruido / de un eslabón y otro mi destierro»²¹— y a la que volverá en sus últimos años para expresar su desengaño y sus esperanzas frustradas. Y es precisamente lo que pasa en el soneto 167, donde el poeta llega a separar definitivamente la pareja petrarquista llanto / canto y a transformar la conexión garcilasiana entre canto y prisión en una imagen canora y musical:

Cuantos forjare más hierros el hado
a mi esperanza tantos oprimido
arrastraré cantando, y su ruido
instrumento a mi voz será acordado²².

Rescatando, según una praxis que connota muchas de sus imitaciones petrarquistas, la olvidada imagen garcilasiana de la prisión de amor («humedezco ausente») y combinándola con la invención gongorina que transforma el pesado hierro en instrumento que acompaña al poeta —nótese a este propósito la repetición de un mismo verbo: *arrastrar*— Quevedo sintetiza las dos líneas del petrarquismo español (la culta y la renacentista; la garcilasiana y la gongorina) y formula una nueva imagen de pri-

¹⁹ Garcilaso, *Canción IV*, vv. 81-86.

²⁰ Rioja, *Poesía*, núm. 144, ed. López Bueno, p. 207.

²¹ Es el soneto 91 de los *Sonetos completos*, «En el cristal de tu divina mano».

²² Ver Góngora, *Sonetos completos*, núm. 167, vv. 1-4.

sión amorosa: la de una prisión-infierno en que los hierros acompañan al canto y el canto, por la fatalidad intrínseca en el mito de Orfeo, al llanto.

No hay que extrañarse si en esta reconstrucción del mito fundador de la poesía Quevedo acaba por negarle la función sublimadora que Góngora le asignaba y que el mismo Marino seguía reconociéndole en el cierre de su soneto infernal²³.

El segundo soneto que quisiera analizar no denuncia a primera vista ningún modelo italiano específico, a pesar de tratar un motivo tan petrarquista como el de las lágrimas y de desarrollarlo según un esquema sintáctico (la invocación al río) tan disfrutado por la tradición renacentista italiana y española. Sin embargo la lectura intertextual a la que Maria Rosso Gallo lo somete²⁴ da a entender que, al componerlo, Quevedo no se ciñó tan solo genéricamente al arquetipo petrarquista²⁵ sino a sus más tardías refundiciones: como la de Bernardo Tasso, por ejemplo, al que se debe 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.

Y mientras Petrarca aconseja al Ródano seguir su curso hasta llegar a la amada —«vattene innanzi...», dice en *RVF*, 208—, Bernardo Tasso le manda que se pare para que sus aguas puedan absolver mejor su función de espejo («Ferma il tuo corso; e tutto in te raccolto / condensa i liquor tuoi caldi ed ardenti / per non portar tanta ricchezza al mare»²⁶): recomendación que, aparentemente desatendida por Góngora («vete como te vas; no dejes floja / la undosa rienda al cristalino freno»²⁷) vuelve a presentarse, con importancia de *incipit* en Quevedo: «Detén tu curso, Henares tan crecido, de aquesta soledad músico amado»²⁸). Sin embargo, a pesar de reproponer el sintagma de Bernardo Tasso, Quevedo no desarrolla el motivo del río / espejo, sino que lo desvía hacia una recuperación de los más trillados *topoi* petrarquistas.

Un regreso a Petrarca que reaparece en el primer terceto cuando, mezclando una reminiscencia del propio Petrarca («Alle lacrime triste allargai 'l freno», *RVF*, I, 113) con la imagen gongorina de la rienda («no dejes floja / la undosa rienda al cristalino freno») el poeta refuerza el imperativo tassiano con motivaciones

²³ Sobre el desarrollo del tema infernal en la poesía del Siglo de Oro, ver Soberano, 1992.

²⁴ Rosso Gallo, 1988.

²⁵ Ver ficha núm. 2: «Rapido corso che d'alpestre vena» del que desciende el tassesco «Re degli altri, superbo, altero fiume»

²⁶ Tasso, *Rime*, v. 1 («O puro, o dolce, o fiumicel d'argento»).

²⁷ Góngora, *Sonetos completos*, núm. 56.

²⁸ Quevedo, *Poesía original*, núm. 362.

que acaban por desplazar el eje del soneto hacia un petrarquismo de marca más hispánica que italiana:

No cantes más, pues ves que nunca aflojo
la rienda al llanto en miserables porfías
sin menguármeme parte del enojo²⁹.

Versos que, aparte de remitir inmediatamente al garcilasiano «Salid sin duelo, lágrimas corriendo», insinúan una nueva realidad lírica en el paisaje estereotipado de los sonetos al río confidente: la del *locus amoenus* que, introducido con ecos garcilasianos entre los versos 3 y 8, distorsiona sus líneas sintácticas —o sea, invocación, descripción de su orillas, exhortación a detener o a seguir su curso, explicación final— hasta confundir al hablante con el destinatario en el terceto final:

Que mal parece si tus aguas frías
son lágrimas las más que triste arroyo,
que canten, cuando llores, siendo mías³⁰.

A través de una variación de la fórmula final gongorina («que no es bien que confusa acoja»: «que mal parece que tus aguas frías») Quevedo acaba por borrar la distinción entre materia natural —las aguas frías del Henares— y humana —las lágrimas del poeta— y por afirmar la supremacía del silencio, como en el soneto precedente. Suplantada por el juego conceptista que proporciona el detalle del ruiseñor, ajeno tanto al intermediario como al modelo, la dinámica confidencial del soneto pierde así su fuerza intrínseca. En resumidas cuentas, el Henares de Quevedo ya no será confidente del poeta —«confidente no humano», según la clasificación de García Berrio³¹—, ya no, como el Ródano de Petrarca o el Betis de Góngora, interlocutor de sus penas, sino más bien un rival, casi, como se marca en la cláusula final, un ladrón de las lágrimas que constituyen su *status*.

La misma distorsión del código petrarquista en favor de una interioridad que cierra el paso a cada posibilidad de diálogo la encontramos en el soneto «Colora abril el campo que mancilla»³² que forma parte del *Cancionero a Lisi*.

El texto modelo es, como ya subrayó Carlo Consiglio (y como puede leerse en la ficha núm. 3)³³, un soneto del mismo Petrarca:

²⁹ Quevedo, *Poesía original completa*, núm. 362, vv. 9-11.

³⁰ Quevedo, *Poesía original completa*, núm. 362, vv. 12-14.

³¹ García Berrio, 1978.

³² Ver Quevedo, *Poesía original*, núm. 481. A propósito de la técnica quevedesca de la distorsión frente a la gongorina de la distancia ver Krabbenhoft, 1995.

³³ Consiglio, 1946, pp. 78-94.

«Quando 'l pianeta che distingue l'ore»³⁴. Sucesivamente Fucilla extendió los evidentes puntos de contacto entre los dos sonetos —el *incipit* cromático, el rechazo final de la Primavera— a la estructura conceptual de ambos; en sus palabras, «los beneficiosos efectos de la nueva estación en la naturaleza toda con exclusión del amador»³⁵.

Quizá por su evidente relación con el texto petrarquista —y sobre todo, como veremos, con su comentario renacentista—, el soneto de Quevedo no parece reclamar ningún intermediario hispánico, a pesar de que el *topos* de la primavera que engendra una nueva vida se encuentre ya en un soneto juvenil de Góngora.

Sin embargo, mientras Quevedo recoge por completo el esquema conflictivo del soneto hasta llegar, una vez más, a la negación de cualquier rescate poético, Góngora lo abre hacia una afirmación canora colectiva, forjando aquella identificación entre cisne y poeta que constituirá uno de los aspectos más significativos en la revaloración modernista de sus versos.

Sin embargo, a pesar del distinto papel que juega el *topos* primaveral en los dos sonetos y a pesar de que, frente a las claras citas de Quevedo, Góngora se limite a recobrar tan solo reminiscencias petrarquistas —como el *incipit* temporal y el léxico indumentario de primer cuarteto— no sería demasiado atrevido pensar que ambos descienden del texto italiano. Y más si se piensa que tanto Góngora como Quevedo tendrían que haberlo leído como lo leían los humanistas del tiempo: es decir, a través de sus comentarios.

En uno de ellos, Ludovico Castelvetro dice que Petrarca escribió este soneto para acompañar el envío de unas trufas a un amigo:

A me si fa verisimile, che fossero tartufole, o sparagi, che nascono sotterra di primavera. Et è presente ancora questo, mostrando l'infelicità sua per comperatione. Alcuni affermano aver veduto scritto di mano del Petrarca sopra questo sonetto *Tuberorum munus*³⁶.

Cualquiera que sea la veracidad de esta interpretación, quizá demasiado condicionada por una visión instrumental de la poesía hoy en día difícil de defender, ¿por qué no pensar que haya influido tanto en Góngora como en Quevedo, inspirando, en el primero el desarrollo dialógico del soneto —dirigido a un amigo, como reza la epígrafe—, y en el segundo la contraposición entre

³⁴ Ver *RVF*, núm. 9.

³⁵ Ver Fucilla, 1960, p. 198.

³⁶ Ver Petrarca, *Le Rime*, pp. 26-27; y para más noticias sobre esta interpretación del soneto (recogida también por comentaristas sucesivos), ver la nota de Marco Santagata, 1996, pp. 44-46, en la citada edición de Petrarca.

paisaje exterior e interior? Y todavía más si se piensa que esta contraposición, ya presente en Petrarca —«ma dentro, dove già mai non s'aggiorna / gravido fa di sé il terrestre umore»—, culmina en la bellísima imagen de las entrañas infernales, símbolo una vez más de la indefinición corpórea del poeta y de su dramático orfismo.

Cadenas de amor, lágrimas de amor, amor y muerte: el breve recorrido a través del petrarquismo quevediano que acabo de proponer, ha demostrado de manera creciente una estrecha vinculación del poeta español con textos italianos, pero también la tendencia a encontrar su unidad fuera de ellos. En la medida en la que sonetos, canciones u otros textos petrarquistas aparecen desviados y mediados por reminiscencias nacionales, Quevedo destruye su retórica y fragmenta la coherencia de su argumentación: la misma que Góngora había ensalzado y reforzado a través de una continuada dialéctica entre fuentes clásicas e italianas. Frente a la técnica moderna de la *contaminatio* gongorina, Quevedo ensaya más bien la postmoderna del pastiche y de la fragmentación. Fragmentación de fuentes, pero también de enunciados, como demuestra la tendencia a insertar dentro de las coordenadas líricas del soneto rasgos narrativos —pensemos en el paisaje gótico evocado en el primer soneto, no muy disímil del que enmarca la *Cárcel de amor*³⁷—, emblemáticos —presentes en un *Discurso de la Agudeza*, las flechas y guadañas que pueblan el tercer soneto remiten a una serie de símbolos visivos ya comentados por Paul Julian Smith³⁸—, dramáticos —la alusión al mal gobierno representado por el almendro se encuentra también en *La vida es sueño*³⁹.

Pero quizás lo que más ha contribuido a la destrucción del código petrarquista por parte de Quevedo sea la tendencia a eliminar el homólogo poético y a vaciar todo elemento canoro que consiga rescatarlo. En efecto, hay que subrayar como, a pesar de los distintos motivos desarrollados por los tres sonetos, el planteamiento dialógico en el que se inspiran —y en que se basa toda la «invención» del petrarquismo— desaparezca en favor de un yo individual y dolorido, cuya voz nunca consigue transformarse en canto.

Silencio órfico, que si por un lado apunta a la idea romántica de amor como pasión, por otro parece anticipar la concepción hermética de la poesía tan característica del siglo recién concluido.

³⁷ Ver a este propósito Chorpensing, 1992.

³⁸ Ver Smith, 1997, pp. 98-100. Por lo que se refiere a la *Agudeza*, ver el discurso 35 («De los conceptos por ficción») en Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. 1, pp. 69-79 (en particular, p. 72).

³⁹ Me refiero a las palabras con que Segismundo expresa su conciencia desengañada; «que no quiero majestades / fingidas pompas no quiero, / fantásticas ilusiones / que al soplo menos ligero / del aura han de deshacerse, / bien como el florido almendro, / que por madrugar sus flores / sin aviso y sin consejo / al primer soplo se apagan». Ver Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, vv. 2327-34.

Me pregunto por ejemplo si un verso como el que abre *The waste land* de Eliot («April is the cruellest month, breeding / lillacs out of the dead land»⁴⁰) hubiera podido existir sin el verso que dulcemente cierra el soneto 9 de *RVF* —«Primavera per me pur non è mai»—, pero también sin el violento «Sólo no hay primavera en mis entrañas» a través del cual Quevedo lanza un grito no sé si de amor, no sé si de angustia, pero sí de rebeldía en contra de un padre —o mejor, un padrastro— amado y temido al mismo tiempo: Petrarca.

FICHA I

Finge dentro de sí un infierno,
cuyas penas procura mitigar, como Orfeo,
con la música de su canto, pero sin provecho

A todas partes que me vuelvo veo
las amenazas de la llama ardiente,
y en cualquiera lugar tengo presente
tormento esquivo y burlador deseo.

La vida es mi prisión, y no lo creo;
y al son del hierro que perpetuamente
pesado arrastro, y humedezco ausente,
dentro en mi propio pruebo a ser Orfeo.

Hay en mi corazón furias y penas;
en él es el Amor fuego y tirano,
y yo padezco en mí la culpa mía.

¡Oh dueño sin piedad, que tal ordenas,
pues, del castigo de enemiga mano,
no es precio ni rescate la armonía!⁴¹.

De mí agora huyendo voy buscando
a quien huye de mí como enemiga;
que al un error añadido el otro yerro,
y en medio del trabajo y la fatiga
estoy cantando yo, y está sonando
de mis atados pies el grave hierro;
mas poco dura el canto si me encierro
acá dentro de mí, porque allí veo
un campo lleno de desconfianza⁴².

En mi prisión y en mi profunda pena
sólo el llanto me hace compañía
y el horrendo metal que noche y día
en torno al pie moleestamente suena.
No vine a este rigor por culpa ajena:

⁴⁰ Eliot, *The complete poems*, p. 61.

⁴¹ Ver Quevedo, *Poesía original completa*, núm. 297.

⁴² Ver Garcilaso de la Vega, *Poesía castellana completa*, Canción 4, vv. 81-89.

yo dejé el ocio y paz en que vivía
y corrí al mal, corrí a la llama mía
y muero ardiendo en áspera cadena.
Así del manso mar en la llanura,
levantando la frente onda lozana,
la tierra al agua en que nació prefiere;
mueve su pompa la ribera, ufana,
y cuanto más sus cercos apresura,
rota más presto en las arenas muere⁴³.

Vero inferno è 'l mio cor, che non attende
giamai tregua al'ardor, pace non spera,
ove per entro l'ombra orrida e nera
dolce mai di pietà raggio non scende.

Rote, sassi, avoltori in sé comprende
l'alma, e più d'una Furia e d'una Fera
che la tormenta, e rigida, e severa,

Tomaso, in gioco il mio languir si prende.
Stavi quivi Plutone o Radamanto
Amor inesorabile, ch'abhorre
altro mai ministrar ch'eterno pianto.

Tu solo il plachi, Orfeo novello, e porre
puoi freno e legge a quest'inferno alquanto
con l'armonia, ch'al mio dolor socorre⁴⁴.

Cuanto forjare más hierros el hado
a mi esperanza, tantos oprimido
arrastraré cantando, y su ruido
instrumento a mi voz será acordado.

Joven mal de la invidia perdonado,
de la cadena tarde redimido,
de quien por no adorarle fue vendido,
por haberle vendido fue adorado.

¿Que piedra se le opuso al soberano
poder, calificada aun de real sello,
que el remedio frustrase del que espera?

Conducido alimenta de un cabello,
uno a otro profeta. Nunca en vano
fue el esperar, aun entre tanta fiera⁴⁵.

FICHA 2

Detén tu curso, Henares, tan crecido
de aquesta soledad músico amado,
en tanto que, contento, mi ganado
goza del bien que pierde este afligido;

⁴³ Ver Rioja, *Poesía*, soneto núm. 44.

⁴⁴ Ver Marino, *Rime*, 1602, vol. 1, p. 251.

⁴⁵ Ver Góngora, *Sonetos completos*, núm. 167.

y en tanto que en el ramo más florido
 endechas canta el ruiseñor y el prado
 tiene de sí al verano enamorado,
 tomando a mayo su mejor vestido,
 no cantes más, pues ves que nunca aflojo
 la rienda al llanto en miseras porfias,
 sin menguárseme parte del enojo.
 Que mal parece, si tus aguas frías
 son lágrimas las más que triste arroyo,
 que canten, cuando lloro, siendo mías⁴⁶.

Rapido fiume che d'alpestre vena
 rodendo intorno, onde 'l tuo nome prendi,
 notte et di meco disioso scendi
 ov'Amor me, te sol Natura mena,
 vattene innanzi: il tuo corso non frena
 non stanchezza né sonno: et pria che rendi
 suo dritto al mar, fiso u' si mostri attendi
 l'erba più verde, et l'aria più 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.
 Bascial 'l piede, o la man bella et bianca:
 dille, e il basciar sie 'nvece di parole:
 lo spirito è pronto, ma la carne è stanca⁴⁷.

O puro, o dolce, o fiumicel d'argento,
 più ricco assai ch'Ermo, Pattolo, o Tago,
 che vai al tuo cammin lucente e vago
 fra le sponde di gemme a passo lento;
 O primo onor del liquido elemento,
 conserva intero quella bella immago,
 di cui non pur quest'occhi infermi appago,
 ma pasco di dolci esca il mio tormento.
 Qualora in te si specchia, e ne le chiare
 e lucid'onde si lava il volto
 colei ch'arder potrebbe orsi e serpenti;
 ferma il tuo corso; e tutto in te raccolto
 condensa i liquor tuoi caldi ed ardenti
 per non portar tanta ricchezza al mare⁴⁸.

¡Oh claro honor del líquido elemento,
 dulce arroyuelo de corriente plata,
 cuya agua entre la yerba se dilata
 con regalado son, con paso lento!,
 pues la por quien helar y arder me siento

⁴⁶ Ver Quevedo, *Poesía original*, núm. 362.

⁴⁷ Ver Petrarca, *RVF*, núm. 218.

⁴⁸ Ver Tasso, *Rime*, V, núm. 1.

(mientras en ti se mira) Amor, retrata
de su rostro la nieve y la escarlata
en tu tranquilo y blando movimiento
vete como te vas; no dejes floja
la undosa rienda al cristalino freno
con que gobiernas tu veloz corriente;
que no es bien que confusamente acoja
tanta belleza en su profundo seno
el gran Señor del húmido tridente⁴⁹.

FICHA 3

Quando 'l pianeta che distingue l'ore
ad albergar col Tauro si ritorna,
cade virtù dall'infiammate corna
che veste il mondo di novel colore;
et non pur quel che s'apre a noi di fore,
le rive e i colli, di fioretti adorna,
ma dentro dove già mai non s'aggiorna
gravido fa di sé il terrestre humore,
onde tal fructo et simile si colga:
così costei, ch'è tra le donne un sole,
in me movendo de' begli occhi i rai
cra d'amor pensieri, atti e parole;
ma come ch'ella gli governi o volga,
primavera per me pur non è mai⁵⁰.

OBSTINADO PADECER SIN INTERCADENCIA DE ALIVIO

Colora abril el campo que mancilla
agudo yelo y nieve desatada
de nube obscura y yerta, y, bien pintada,
ya la selva lozana en torno brilla.

Los términos descubre de la orilla,
corriente, con el sol desenojada;
y la voz del arroyo, articulada
en guijas llama l'aura a competilla.

Las últimas ausencias del invierno
anciana seña son de las montañas,
y en el almendro, aviso al mal gobierno.

Sólo no hay primavera en mis entrañas,
que habitadas de Amor arden infierno,
y bosque son de flechas y guadañas⁵¹.

Ya que con más regalo el campo mira
(pues del hórrido manto se desnuda)
purpúreo el sol y, aunque con lengua muda,

⁴⁹ Ver Góngora, *Sonetos completos*, núm. 56.

⁵⁰ Ver Petrarca, *RVF*, núm. 9.

⁵¹ Ver Quevedo, *Poesía original*, núm. 481.

suave Filomena ya suspira,
templa, noble garzón, la noble lira,
honren tu dulce plectro y mano aguda
lo que al son torpe de mi avena ruda
me dicta Amor, Calíope me inspira.
Ayúdame a cantar los dos extremos
de mi pastora, y cual parleras aves
que a saludar al sol a otros convidan,
yo ronco, tú sonoro, despertemos
cuantos en nuestra orilla cisnes graves
sus blancas plumas bañan y se anidan⁵².



Universidad
de Navarra

⁵² Ver Góngora, *Sonetos completos*, núm. 64.

BIBLIOGRAFÍA

- Calderón de la Barca, P., *La vida es sueño*, ed. C. Morón Arroyo, Madrid, Cátedra, 1990.
- Caravaggi, G., «Alle origini del petrarchismo in Spagna». *Miscellanea di studi ispanici*, Pisa, Università, 1971-1973, pp. 7-103.
- Chorpenning, J. F., «Loss of Innocence, Descent into Hell, and Cannibalism: Romance Archetype and Narrative Unity in *Cárcel de amor*», en *Modern Language Review*, 87, 1992, pp. 342-51.
- Close, L., «Petrarchism and the Cancioneros in Quevedo's Love Poetry: the Problem of Discrimination», *Modern Language Review*, 74, 1979, pp. 836-55.
- Consiglio, C., «El poema a Lisi y su petrarquismo», *Mediterraneo*, 4, 1946, pp. 78-94.
- Eliot, T. S., *The complete poems and plays*, London and Boston, Faber, 1969.
- Fernández Mosquera, S., «Canta sola a Lisi como cancionero petrarquista», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso AISO*, ed. M. García Martín, I. Arellano, J. Blasco, M. Vitse, Salamanca, Universidad, 1993, vol. I, pp. 357-65.
- Fucilla, J. G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC, 1960.
- García Berrio, A., «Lingüística del texto y tipología literaria (la tradición textual como contexto)», *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Corazón, 1978, pp. 309-66.
- Garcilaso de la Vega, *Poesía castellana completa*, ed. C. Burrel, Madrid, Cátedra, 1987.
- Gargano, A., «Lectura del soneto "Lo que me quita en fuego me da en nieve" de Quevedo: entre tradición y contextos», *La Perinola*, 6, 2002, pp. 117-36.
- Góngora, L. de, *Sonetos completos*, ed. B. Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1985.
- Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, 2 vols.
- Krabbenhoft, K., «Distortion and Distancing: Approaches to Courtly Love in the Poetry of Góngora and Quevedo», *Hispanófila*, 113, 1995, pp. 19-30.
- Marino, G. B., *Rime*, Venezia, presso G. B. Ciotti, 1602.
- Navarrete, I., *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, Madrid, Cremos, 1997.
- Petrarca, F., *Le Rime... brevemente sposte per Ludovico Castelvetro*, Basilea, a istanza di P. de Sedabonis, 1582.
- Petrarca, F., *Canzoniere (Rerum Vulgarium Fragmenta)*, ed. M. Santagata, Milán, Mondadori, 1996.
- Pozuelo Yvancos, J. M., *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad, 1979.
- Profeti, M. G., *Quevedo: la scrittura e il corpo*, Roma, Bulzoni, 1984.
- Quevedo, F. de, *Poesía original completa*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.
- Rosso Gallo, M. O., «Il fiume tra specchio e pianto. Lettura di tre sonetti di Góngora, con una cornice intertestuale», *Il confronto letterario*, 5, 1988, pp. 265-311.

- Rioja, F. de, *Poesía*, ed. B. López Bueno, Madrid, Cátedra, 1984.
- Smith, P. J., *Quevedo on Parnassus. Allusive Context and Literary Theory in the Love Lyric*, Londres, Modern Humanities Research Association, 1987.
- Sobejano, G., «Reinos del espanto: Carcilaso, Góngora, Quevedo y otros», en *Busquemos otros montes y otros ríos. Estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a E. Rivers*, Madrid, Castalia, 1992, pp. 253-68.
- Tasso, B., *Rime*, ed. D. Chiodo, Torino, Res, 1995.
- Tibulus, A., *Carmina*, Hildesheim-New York, G. Olms-Verlag, 1979.
- Walters, D. G., «Three examples of Petrarchism in Quevedo's *Heráclito cristiano*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 58, 1981, pp. 21-30.

