

La presencia de Groto en la poesía amorosa de Quevedo: Tres poemas de argumento mitológico

Groto in Quevedo's love poetry: Three mythological poems

CAROLA SBRIZIOLO

Università degli Studi di Palermo, Palermo, Italia
carolasbriziolo@libero.it

RESUMEN

A través de la comparación de tres poemas amorosos de Quevedo con otros tantos del autor italiano Luigi Groto, el presente trabajo pretende demostrar que la imitación o reelaboración quevediana de otros autores no es nunca mecánica sino que conlleva siempre la aportación de recursos originales que consiguen renovar la tradición. En particular, en los poemas analizados, cuyo elemento común es la presencia de personajes mitológicos, es posible averiguar cómo Quevedo, aunque se trate de poemas 'serios', maneja el tema mitológico de manera poco convencional, relativizando y hasta rebajando las figuras míticas con el uso de un tono que si no llega a los extremos de la burlesca, tiene a veces ciertos matices que se le acercan.

Palabras clave: Poesía amorosa, mito, tradición, renovación.

ABSTRACT

Comparing three love poems by Quevedo with their models by the Italian author Luigi Groto, this work hopes to prove that the quevedian imitation or remaking is not a mechanical action but it always implies the use of original resources in order to update the tradition. In particular, in these three poems, all containing mythological characters, the reader can appreciate how Quevedo treats the myth in an unconven-

tional way that does not fit with the serious tone of love poetry, tending towards burlesque modes.

Keywords: Love poetry, myth, tradition, innovation.

Recibido: 18.12.2012. *Aceptado:* 24.05.2013.

Las influencias de la poesía italiana sobre Francisco de Quevedo han sido largamente estudiadas: empezando por el petrarquismo, pasando por los ingenios italianos situados entre clasicismo y barroco –Tasso, entre otros–, para llegar a los poetas plenamente barrocos como Marino. Lo que me parece que queda todavía por estudiar es el papel que ejercieron los poetas inmediatamente posteriores, como es el caso de los ‘barocchi moderati’ o ‘antimarínisti’, quienes, burlándose de la afectación marinista, acabaron por imitar al mismo modelo del que huían: entre ellos, Girolamo Fontanella, Tommaso Stigliani y Ciro di Pers¹. Asimismo, queda pendiente de profundizar la deuda de Quevedo con otros poetas de la época menos conocidos, como Gabriello Chiabrera –cuyas poesías sabemos que estaban en la biblioteca de Quevedo²– o Luigi Groto. Sobre este último va a centrarse el presente trabajo, que pretende analizar cómo y por qué Quevedo toma como base algunos poemas del italiano, aportando al mismo tiempo su propia originalidad. Sabemos que gracias a sus estancias italianas Quevedo manejaba la lengua italiana, lo que se puede comprobar, como recuerda Jauralde Pou (1999: 879) por la presencia de correcciones a textos italianos en ejemplares de su propiedad³. Se trata de un fenómeno común a otros autores de la época que, basándose en los principios de *imitatio* y *aemulatio*, se aprovechan de las fuentes, traducen y reelaboran; pero Quevedo explota en extremo estos recursos, afanándose por explorarlo todo y con el fin de llegar a un sistema expresivo totalmente nuevo y personal, gracias a su ingenio de poeta aurisecular. El autor mismo sentía su obra como un conjunto abierto, que no paraba de escribir y reescribir, dándole cada vez diferentes significados y traspasando motivos de un género a otro⁴.

¹ En realidad, con Ciro di Pers nos situamos ya en una perspectiva diferente, siendo ahora el italiano el que imita a Quevedo, y por tanto podríamos decir que estamos ya en la ruta contraria, cuando los italianos imitan a los ingenios españoles auriseculares. Ver a este propósito: Bonito, 1992; Pinna, 1965; Gargano, 2004.

² Ver Martinengo (1992: 178).

³ El autor de la biografía recuerda también que Quevedo escribió un soneto en toscano.

⁴ La variedad y heterogeneidad de las creaciones quevedianas atestiguan esta tendencia, que

Por lo que respecta a la poesía amorosa, los referentes básicos de la creación quevediana son, además de la tradición petrarquista italiana, la tradición cortés (con sus debidas divergencias)⁵, la clásica, la renacentista, la del *dolce Stilnovo*, la neoplatónica, la española (cancioneros del siglo XV y XVI). Sin embargo, al heredar el lenguaje y la concepción amorosa tradicional, Quevedo aprovecha de ellos y replantea géneros y tópicos, reelaborando motivos muy difundidos y añadiendo nuevas agudezas. Por ejemplo, cuando utiliza la *descriptio* petrarquista para describir a una mujer, no se conforma con el retrato de la ‘dama hermosa’, sino que partiendo de él construye su propio juego ingenioso. De la misma manera, como veremos, opera con respecto al poeta italiano Luigi Groto, incluso cuando parece a primera vista imitarlo fielmente.

Este análisis se va a centrar en tres poemas amorosos contenidos en la Primera sección de la Musa Erato, cuyo motivo común es el argumento mitológico⁶. De esta manera, se pretende averiguar hasta qué punto Quevedo se ciñe a su modelo, en qué se aleja de él y en qué consiste ese replanteamiento y reelaboración de temas tradicionales que se ha señalado. En este contexto, se verá que el escritor puede jugar con el tema mitológico, tratándolo de manera irónica e incluso cínica, no solo en la poesía burlesca –campo en el que se suelen centrar los estudios sobre el mito en Quevedo⁷– sino que a veces también en la seria, lo que confirma una vez más la versatilidad y capacidad de manejar distintos géneros traspasando de uno a otro los motivos y su inspiración. De este modo, será posible notar que algunos recursos típicos de la modalidad burlesca o satírico-paródica están presentes también en la poesía amorosa: el rebajamiento, la ironía, la personificación o humanización, etc. El resultado es una poesía que, si no llega a tener los extremos de la burlesca, donde a Júpiter se le convierte en una lluvia de dinero/oro (soneto “A Apolo siguiendo a Dafne”) o a Orfeo se le muda en un marido harto de Eurídice y dichoso por quedarse viudo (romance “Califica a Orfeo para

Fernández Mosquera ha definido “reescritura intergenérica”: “Podemos definir la reescritura intergenérica como la libre reutilización de materiales literarios, dentro de un ejercicio general de intertextualidad, en ámbitos temáticos, estructurales, ideológicos y genéricos tan variados como lo es la propia obra de Quevedo. De esa forma se puede explicar el trasvase de elementos textuales desde la poesía a la prosa, de la poesía amorosa a la satírica, de su teatro a su prosa, de la sátira al tratado moral, de su obra circunstancial a sus textos menos mediatizados por elementos externos temporales o ideológicos, de la poesía petrarquista al discurso doctrinal” (2000: 69).

⁵ A este propósito, ver, por ejemplo, Pozuelo Yvancos, 1979: 21-59.

⁶ Para este trabajo he usado la reciente edición de Rey y Alonso Veloso que acaba de ser publicada por la editorial Eunsá.

⁷ Para citar solo algunos trabajos recientes sobre el mito en la poesía burlesca de Quevedo, véase Guerrero Salazar 2002; Maldonado Araque, 2010; Fasquel, 2010.

idea de maridos dichosos”), llega a tener ciertos matices de ese tono ‘mixto’ o ‘intermedio’ de lo burlesco que hace años señalaba Martinengo como un rasgo estudiado en Góngora pero pendiente de profundizar en Quevedo y que, hoy en día, me parece que sigue siendo todavía poco trabajado⁸. Al fin y al cabo este fenómeno es común a varios poemas de la Primera sección de la Musa Erato, en los que podemos encontrar huellas de modelos italianos: de hecho, si en principio deberían contener composiciones amorosas, sin embargo algunos de ellos se acercan a la poesía burlesca, como han señalado recientemente Rey y Alonso Veloso:

conviene decir que varios poemas de Quevedo encajan dentro de lo que se conoce como corriente antipetrarquista, que viene a ser la consecuencia de la contemplación distanciada de un modelo lejano. Algunos sonetos y romances de Erato lindan con lo burlesco, aproximándose en léxico y tono a más de un poema de la musa *Talia*. Tal vez Quevedo se vio aquí estimulado por el ejemplo de L. Groto, uno de sus poetas predilectos, cuyas *Rime* transitan por el ámbito burlesco con una frecuencia llamativa (Rey y Alonso Veloso, 2012: XVI).

La figura de Groto, en cierto sentido, se acerca mucho a la estética del autor madrileño, en cuanto si por un lado su obra se apoya en la tradición petrarquista, por otro lado anticipa en Italia modalidades que serán propias de la posterior época barroca. Luigi Groto o Grotto (1541-1585), llamado el ‘ciego d’Adria’, pese a su ceguera, desarrolló pronto una vena artística tan aguda que, como leemos en su biografía, empezó a versificar a los nueve años. El haberse criado en el ambiente véneto y sus maestros, el napolitano Scipione Gesualdo de’ Belligni y el adriés Celio Calcagnini, hicieron que su formación cultural le permitiese pronto entrar a formar parte de la Accademia degli Addormentati, frecuentar la Accademia dei Pastori Fratreggiani y fundar, junto a otros poetas, la Accademia degli Illustrati. Orador, poeta, dramaturgo, actor, se dedicó, tal como Quevedo, a “comporre, e produrre tante cose, e a sí diverse materie applicarsi”. En los años sesenta sufrió un proceso inquisitorial por tener en su casa libros prohibidos, lo que, conllevándole dificultades económicas, supuso un momento de fracaso de sus proyectos literarios. Pero pronto solucionó el asunto jurídico y volvió a escribir convirtiéndose en un autor muy estimado, tanto que el mismo Tintoretto

⁸ Ver Martinengo (1992: 134). Schwartz en su artículo “Versiones de Orfeo en la poesía amorosa de Quevedo” sugiere la presencia de rasgos irónicos en el madrigal “Contraposición amorosa” donde aparece la figura de Orfeo (1993: 220).

se encargó de retratarle.

En 1577 se publicó por primera vez en Venecia la Primera Parte de sus *Rime*, a costa de Fabio y Agostino Zoppini (que tuvo muchas reediciones). La edición completa, dividida en tres partes, vio la luz póstuma en 1610⁹, a costa de Ambrogio Dei y bajo el título *Rime di Luigi Groto cieco d'Hadria. Parte prima. A cui seguono altre due parti hora di nuouo date in luce. Con la vita dell'autore, et con la tauola delli argomenti*. Es aquí donde, junto a la herencia petrarquista, late una tendencia conceptista que anticipa lo que pronto será la poética barroca. Sabemos que con gran versatilidad Groto escribió sonetos, canciones, madrigales, octavas, hexámetros y pentámetros, alternando por tanto la tradición métrica clásica (griega y latina) con la italiana y demostrando esa fecundidad, pericia y originalidad que se han señalado siempre como virtudes de su poesía, incluso en el siglo XVIII, cuando influido por la nueva estética del 'buon gusto' Giuseppe Groto escribía en la biografía de su antepasado:

Non mancava a questo cieco vivacità d'ingegno, facilità di verso, buona frase, e color poetico [...] ma la troppa fecondità di sua fervida fantasia, ch'ei non seppe moderare, e la corruzione del buon gusto, ch'ebbe intorno a quel tempo principio, lo pregiudicarono di molto; perciocchè in un fascio così grande di Rime, pochissime sono quelle che non sentano de' pregiudizi del secolo XVII, e non abbiano delle novità capricciose, e stravagantissime (Groto, 1777: 46)¹⁰.

Ya en 1930 había señalado Fucilla las coincidencias, más o menos fuertes, entre cinco poemas amorosos de Quevedo con otros tantos de Groto, al que define "a rather mediocre Italian writer who was quite popular at the turn of the sixteenth century" (1930: 229)¹¹. En 1960, indicando en Groto

⁹ La Segunda Parte la había prometido en vida el mismo autor, pero no la tercera, que quizás sea una subdivisión de Dei, al que le pareció muy voluminosa la Segunda Parte y decidió dividirla en dos. Giuseppe Groto sospecha que Dei añadió algunas rimas rechazadas por el autor, porque la tesis de Dei sobre la excesiva cantidad de poemas de la segunda parte no le parece razonable (G. Groto, 1777: 120). Por lo que me consta, Barbara Spaggiari está preparando una edición crítica y comentada de la obra: es evidente que hay que esperar una edición moderna para aclarar su historia editorial.

¹⁰ De la misma manera, en el siglo XVIII otros autores juzgaron las poesías de Groto corruptoras y depravadoras, definiéndolas caprichosas locuras, extravagancias, etc. (Groto, 1777: 49).

¹¹ Sobre el conocimiento directo de uno de los poemas de Groto por parte de Quevedo, Fucilla no está muy seguro: se trata de "Antes alegre andaba, agora apenas" y de "Donna da Dio discesa, don divino", unidos por la original técnica del uso de la misma inicial, la del nombre de la amada, para todas las palabras del poema.

“el poeta predilecto de Quevedo” (201)¹², añade otros tres, entre los cuales se encuentra el soneto “Exageraciones de su fuego, de su llanto, de sus suspiros y de sus penas”, según el epígrafe que le puso González Salas, imitación del soneto de Groto “L’Amante martire”.

“Exageraciones de su fuego, de su llanto,
de sus suspiros y de sus penas”
(Quevedo, 2012: 35, soneto 8)

“L’Amante martire” (Groto, 1610, 1: fol. 18)

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 llanto que he vertido,
las hubieran mis ojos renovado.
Si las legiones todas de los vientos
guardar Ulises en prisión pudiera,
mis suspiros sin fin otros formarían.
Si del infierno todos los tormentos,
con su música, Orfeo suspendiera,
otros mis penas nuevos inventarían.

Se’l diluuiò da Gioue in terra steso,
Spento il seme del foco hauesse al mondo,
Io con le fiamme, che nel petto ascondo
L’haurei in ogni parte homai rcesso.
Se l’alto incendio da Fetonte acceso
Tutte asciugato l’acque hauesse a tondo,
Io col pianto, che ogn’hor da gli occhi fondo,
Le haurei a mari, a fonti, a fiumi reso.
Se tutti hauesse chiuso Vlisse i venti
Ne l’aure, e quel sepolto in parte ignota,
Rinouati gli hauriano i miei sospiri.
Se tutti hauesse Orfeo spento i tormenti
D’inferno, nè la forma fosse nota:
Gli haurebbon rimostrato i miei martiri.

Aunque es verdad que, como notó Fucilla, el soneto de Groto viene reproducido por Quevedo sin modificaciones profundas, creo que merece la pena detenerse a analizar los dos poemas. En ambos, el yo lírico declara que su amor podría volver a encender el fuego apagado por el diluvio (provocado por Júpiter); sus lágrimas podrían llenar otra vez las aguas del planeta evaporadas por Faetón, cuando cayó con el carro del sol al río; sus suspiros serían capaces de crear nuevos vientos, si Ulises los aprisionase; y sus penas generarían nuevos tormentos, si Orfeo con su noble canto hiciese parar los del infierno. Ahora bien, me parece que se aprecia en el soneto quevediano un ejemplo concreto de aquel tono, si no irónico, por lo menos ‘mixto’, tal

¹² Como ya notó Martinengo (1992: 131), la afirmación parece un poco exagerada, así como inverosímil la teoría avanzada por Fucilla que, basándose en la equivocada cronología de la poesía de Quevedo proporcionada por Astrana Marín, afirma que el poeta hizo imitaciones de Groto desde el 1603 al 1631.

como lo hemos definido antes: Quevedo, tal como Groto, no parece ceñirse totalmente a la tradición que proporcionaba unos modelos de dioses invencibles y todopoderosos: al compararse a sí mismo con Júpiter, Faetón, Ulises y Orfeo, el poeta demuestra una actitud irreverente frente al mito. Es verdad que los personajes mitológicos, que se toman como ejemplo para cifrar su amor, resultan fuertes y poderosos; pero también hay que considerar que el poeta, al compararse con ellos, les desvalora y les quita inevitablemente toda la unicidad que él mismo les ha concedido. En suma, la utilización de las figuras mitológicas podría verse no tanto como un recurso para elevar el amor del poeta hacia su dama, sino, al revés, como una manera para rebajar el mito. En su poema, Quevedo se aleja por tanto del tratamiento serio del mito, no manejándolo de manera tradicional como afirma, por ejemplo, Martinengo (1967: 84). Así como en Groto, se representa un cosmos relacionado con la dama y que casi depende de ella: es el amor el que puede ahora moverlo y revolucionarlo todo, y el poeta es ahora un nuevo dios capaz de regular el fuego (primer cuarteto), el agua (segundo cuarteto), el aire (primer terceto) y la tierra (segundo cuarteto). La naturaleza no se representa aquí ni es ésta partícipe del sufrimiento del sujeto lírico, sino que está, digamos, 'al servicio' de su estado de ánimo. Asimismo, la estructura del soneto de Quevedo recalca la de Groto en su estructura particular que, en vez de desarrollar una idea a lo largo de los dos cuartetos y los dos tercetos, expresa el mismo concepto, de manera diferente, en los cuatro bloques. Es un recurso que se aleja de la tradición y que el poeta español acepta de Groto, quien, si por lo que respecta a los motivos seguía aprovechando en parte la tradición petrarquista, por otro lado solía aportar técnicas novedosas en sus poemas; desmoronando las lineales simetrías tradicionales, sus versos conseguían entablar un continuo juego de múltiples correspondencias, refracciones, rebotes, ingeniosidades, etc. Con Groto estamos ya en el petrarquismo de fin de siglo, cuando habiéndose agotado el aliento fresco de sus predecesores, se busca la novedad en herramientas retóricas que, si todavía no pueden definirse barrocas, sí se enfrentan a la tradición con una actitud casi conceptista. En este contexto hay que considerar la estructura poco habitual del soneto quevediano, heredero de Groto, que a Walters le pareció "curiosa" (2005: 230). Quevedo no hace otra cosa que admirar su modelo y reproducirlo, porque responde a su filosofía estética, a la exigencia que él mismo sentía: reelaborar la tradición, innovar lo que había heredado. Sin embargo, a su vez, Quevedo supera a Groto y demuestra que nos situamos ya en pleno barroco. Lo que en el poeta italiano se sentía todavía *in nuce*, en Quevedo encuentra su plenitud. Quevedo va más allá, reforzando,

añadiendo metáforas, condensando, o actualizando el sentir del poeta.

Los dos sonetos se construyen sobre una serie de *adynatos* regidos por una base común, la hipérbole ya sugerida por el epígrafe de González de Salas al poema de Quevedo con la palabra “Exageraciones”. Contribuyen a esta construcción hiperbólica los adjetivos indefinidos “todo” (v. 2 y v. 6), “todas” (v. 9) y “todos” (v. 12), que insinúan además esa idea de totalidad cósmica que se ha comentado antes. Es una especie de ritmo binario el que permite el desarrollo de los cuartetos y los tercetos, ya que en cada uno se proponen dos situaciones igualmente irrealizables. El “se” hipotético de Groto se reitera en Quevedo con el correspondiente castellano “si” y refuerza la serie de situaciones imposibles establecidas por el modelo, con un mecanismo parecido al que Romojaró define “símil mítico múltiple” (2007: 359), empleado aquí para hiperbolizar el estado de pena del sujeto amante.

Las figuras retóricas abundan en el soneto español, mientras en Groto encontramos muy pocas muestras de ellas. En el v. 5 Quevedo sustituye “l’alto incendio” de Groto (v. 5) con “el día”, metáfora de ‘sol’, aludiendo también al carro del sol que se precipitó al río conducido por Faetón, y que por tanto remite en última instancia al mismo Faetón, recurso que recuerda cierto tipo de personificación. En el v. 10 encontramos otra metáfora significativa de cierta adhesión a la tradición: la expresión “Si las legiones todas de los vientos / guardar Ulises en prisión pudiera,”, que en Groto era “Se tutti hauesse Vlisse chiuso i venti / Ne l’aure...” transforma el verbo “chiudere”, ‘encerrar’, en ‘aprisionar’; por tanto recuerda el motivo del amor como prisión amorosa y atestigua la filiación a una tradición petrarquista que, como recuerda también Schwartz (1993: 214), provenía a su vez de la tradición elegíaca.

Ya desde el principio del soneto, Quevedo parece preferir la condensación al dejar de citar la figura de Júpiter (“Giove” está presente en el primer verso de Groto), seguro de que los lectores del Siglo de Oro compartirían con él el conocimiento de la historia mitológica sugerida. En el v. 6 vuelve a condensar “l’acque” (v. 6) y la enumeración “a mari, a fonti, a fiumi” (v. 8) de Groto en “mar y aguas”, reuniendo los cuatro elementos en dos porque prefiere insertar en su lugar el indefinido “todo” con su función hiperbólica.

Es curioso que, mientras en los dos cuartetos siga a Groto en el uso del pretérito pluscuamperfecto, en cambio en los dos tercetos sustituye el *condizionale passato* italiano con el pretérito imperfecto, como si quisiera actualizar el sentir del yo lírico y afirmar que su amor no es algo pasado, sino que todavía sigue vivo y sus suspiros pueden seguir formando otros, así como sus penas pueden seguir inventando otros nuevos tormentos. Además, en el

primer cuarteto manipula Quevedo a su modelo enfrentándose, en cierto modo, a la práctica petrarquista que todavía guarda Groto: “le fiamme” que el poeta esconde “nel petto” se convierten en “fuego” que enjuga sus “venas”, mantenido de “su sangre”. Se está describiendo un estado interior, pero al intensificar la esfera física más que la espiritual, se suprime la palabra “petto”, que en la tradición petrarquista era el *locus* del sufrimiento del amante. De este modo, las últimas huellas de una visión neoplatónica y cristiana patentes en Groto (nótese el epígrafe del soneto, “L’amante martire”) quedan definitivamente descartadas. Una vez más Quevedo se ha enfrentado con la tradición, recreando su propio sistema.

Si en el soneto hasta ahora considerado se tomaba como ejemplo la figura del ‘Orfeo músico’, poeta por excelencia, en el madrigal “Contraposición amorosa” se representa el ‘Orfeo que baja al infierno’¹³. Tal como señaló Fucilla (1960: 206-207), la pieza es una reelaboración del madrigal de Groto “Orfeo immitato”, por tanto el homenaje a las letras italianas es patente ya en la selección de la forma métrica, dado que el madrigal es una composición de origen italiano, formada por endecasílabos y heptasílabos rimados en consonante.

“Contraposición amorosa”
(Quevedo, 2012: 201, madrigal 3)

Si fueras tú mi Eurídice, oh señora,
ya que soy yo 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.

“Orfeo immitato”
(Groto, 1610, 1: fol. 52v.)

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 ritrouarui se immatura morte
Ve ne portasse innanzi a me per sorte
Ma s’io impetrassi poi
Con quella legge irreuocabil voi,
Ne’l bramoso frenar potessi sguardo,
Che’n dietro si volgesse al foco, ou’ ardo
E voi dal ferreo patto tratta dentro
Foste astretta a restar giù nel profondo
Senza voi da quel fondo,

¹³ Schwartz, al analizar la figura de Orfeo en la poesía amorosa de Quevedo, ha evidenciado las diversas caras con las que se le representa en los repertorios mitográficos y en los textos clásicos conocidos en el Renacimiento (Schwartz, 1993).

Ni yo, según mis sentimientos veo, Io non ritornerai, com'egli al Mondo.
 fuera músico Orfeo;
 pues de amor y tristeza el alma llena,
 no pudiera cantar, viéndote en pena.

A pesar de la falta de enlaces verbales, en 1960 Fucilla señaló el madrigal italiano como fuente de Quevedo, afirmando que “Si la versión de Groto no es original es, por lo menos, rara” (1960: 207). En efecto, la historia de Orfeo que baja al infierno para rescatar a su mujer Eurídice era un motivo muy difundido en la época, procedente de los textos clásicos y después de los italianos, y que se puso de moda en la poesía como recurso para cifrar los sentimientos del poeta amante. En el madrigal de Quevedo, así como en el soneto antes analizado, el mito parecería responder a la función que Guerrero Salazar denomina “intimista”¹⁴, es decir, la que tiene como objetivo transmitir el sentir del poeta. La estudiosa considera las dos composiciones que aquí estudiamos poemas serios de tema amoroso y ve en Orfeo un medio para exaltar el sufrimiento del poeta. Sin embargo, me parece que, tal como en el caso del soneto “Si el abismo, en diluvios desatado”, también en este madrigal la figura mítica tiene un papel secundario y el poeta la rebaja hasta ponerse él en primer plano. Desde el comienzo se declara “soy yo el Orfeo que te adora”: dado que, como se ha dicho, en la mitología Orfeo era ‘el poeta’ por antonomasia, al compararse con él, inevitablemente el yo lírico hace un panegírico de sí mismo. Nótese que en Groto subsistía la comparación entre el “dotto Orfeo” y el poeta, superior a Orfeo, mientras Quevedo va más allá empleando una metáfora *in praesentia*¹⁵, gracias a la cual no hay dos términos sino que el poeta directamente ‘es’ Orfeo¹⁶. Es decir, el poeta, con una actitud casi irónica, se erige a sí mismo como personaje del mito y además de enfatizar el amor por su amada y su irrefrenable deseo de verla, quiere dejar claro cuán digna es su poesía.

El madrigal de Quevedo está basado en un sistema de antítesis y contraposiciones (tal como indica el mismo título, “Contraposición amorosa”) logradas a través de procedimientos retóricos que, si por un lado provienen del típico juego de los opuestos petrarquista, por otro lado son reveladores de una ampliación y revitalización de estos signos evocadores tradicionales.

¹⁴ Guerrero Salazar sigue el planteamiento de Romojaro (1998 y 2007) y la clasificación de las funciones del signo mítico; sin embargo, se aleja de Romojaro al no considerar la re-creativa e incluir, en cambio, la “intimista” (Guerrero Salazar, 2002).

¹⁵ Aprovecho una vez más una definición de Romojaro (2007: 360-361).

¹⁶ Sin embargo, como indica Bleuca (en Quevedo, 1969: 584), en el ms. de Nápoles (f. 163v) el v. 2 presenta la variante “si yo fuera el”.

En este sentido, Quevedo aprovecha las tendencias conceptistas de Groto pero las intensifica. El madrigal italiano presenta ya en su conjunto una estructura lineal y afirmativa: el poeta amante declara que si tuviese que ir al infierno a rescatar a su amada y se volviese atrás, por lo que la dama estaría condenada a quedarse allí (como ocurrió a Orfeo y Eurídice), él se quedaría con ella. En cambio Quevedo va otra vez más allá, siguiendo el juego de contraposiciones antes señalado. En los primeros seis versos del poema el yo lírico nos dice: si su amada muriese y él tuviese que ir a rescatarla al infierno, seguramente se volvería atrás y la condenaría a quedarse allí. A partir del v. 7, con la conjunción adversativa “Mas”, empieza a negar la posibilidad de que pase lo que se acaba de plantear: ella no podría quedarse en las sombras infernales porque con su luz acabaría con iluminar todo el infierno, y él no podría ser ya Orfeo porque el dolor por la muerte de su dama le impediría cantar. Por tanto, si al principio se establece la correspondencia Tú-Eurídice y la equivalencia Yo-Orfeo, al final ese Tú ya no puede ser Eurídice y el Yo ya no puede ser Orfeo.

También a nivel semántico se aprecia una continua oscilación entre “tierra”/“cielo”, “firmamento”/“suelo”, “infierno”/“alumbra”, “auroras”/“noche”, “amor”/“tristeza”. La estructura antitética del madrigal quevediano, basada en el juego afirmación-negación, es evidente además en el uso de procedimientos retóricos que intensifican este mecanismo. Si en Groto proliferan los adjetivos (“dotto”, “amata”, “immatura”, “irreucabil”, “bramoso”, “ferreo”), Quevedo en cambio intensifica el papel de los sustantivos, con los cuales logra crear figuras retóricas ‘de contraposición’: es el caso de los vv. 7-8 –precisamente los que constituyen el paso del bloque ‘afirmativo’ al bloque ‘negativo’– donde en tan solo dos versos se construye un quiasmo con los dos oxímoron “tierra” y “cielo” (v. 7) y “firmamento” y “suelo” (v. 8).

Otro oxímoron lo encontramos en el v. 14, donde al juntarse las “auroras” y la “noche” para apuntar a la claridad que emana de la figura femenina, capaz de introducir la luz del día en las tinieblas de la noche infernal, parece insertarse otro signo mítico, el de Aurora –la diosa encargada de abrir las puertas del cielo al carro del sol– sugerido por los versos anteriores: “y tu divina cara, / como el sol en su coche”, constituyéndose esta última como perífrasis para indicar a Faetón¹⁷. También, se aprovechan sustantivos y formas verbales para ayudar al desarrollo de este juego barroco, que no tiene correspondencia en el modelo: en el v. 10 “sombra” forma anadiplosis con “sombras” y a partir del v. 3 se desencadena una serie de figuras de repeti-

¹⁷ Utilizo el término perífrasis con la función que le atribuye Romojaro (2007: 348-350).

ción: paronomasia entre “pudiera” (v. 3) y “perdiera” (v. 4), anadiplosis entre “perdiera” (v. 4) y “perdiera” (v. 5), y poliptoton entre “perdiera” (v. 5) y “perderte” (v. 6). Al plasmar el lineal modelo italiano, Quevedo pasa por alto algunos elementos que en Groto atestiguaban cierta filiación a la tradición petrarquista. Es el caso del motivo de la “immatura morte” (v. 6), que en Quevedo desaparece, o del “foco, ou’ ardo” (v. 11), expresión que recuerda el motivo del ardor de amor y del fuego que abrasa el poeta: motivos que no parecen interesarle ahora a Quevedo, que en su lugar prefiere tejer este complejo sistema retórico desautomatizador del sistema establecido por Groto.

El motivo del fuego es presente en el madrigal quevediano “Exclama a Júpiter contra unos ojos a quien el mismo Júpiter teme”, que recientemente han indicado Rey y Alonso Veloso (2012: 259) como posible imitación del madrigal de Groto “A Gioue per li occhi della sua D.”. Al aceptar que esta es la fuente directa de Quevedo, es decir, que el autor leyó el madrigal italiano, podemos afirmar por consiguiente que la edición de Groto que manejó Quevedo para sus reelaboraciones fue la que en 1610 se publicó póstuma en Venecia, en tres partes. En efecto, el madrigal “Gioue, se tal vendetta” se encuentra en la Segunda Parte, mientras que los demás poemas que Fucilla identificó como fuentes de otros poemas de Quevedo están todos incluidos en la Primera Parte. Es fácil imaginar cómo el libro llegó al alcance de Quevedo: basta con recordar que entre 1613 y 1618 el poeta estuvo en Sicilia, en Nápoles y en el Véneto¹⁸, es decir, en las áreas que en esos años representaban las ‘capitales’ italianas del *ars artificialiter scribendi*.

“Exclama a Júpiter contra unos ojos
a quien el mismo Júpiter teme”
(Quevedo, 2012: 259, madrigal 7)

“A Gioue per li occhi della sua D.”
(Groto, 1610, 2: fol. 18v.)

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,

Gioue, se tal vendetta
Faceste di Fetonte,
Perche con la solar Lampa mal retta
Accendeua quel fiume, e questo monte
Fa vendetta de gli occhi di costei
Che accendon terra, cielo, huomini, e Dei,

¹⁸ Como se sabe, Quevedo estuvo en Sicilia del 1613 al 1616 y en Nápoles del 1616 al 1618. Por lo que respecta a la controvertida cuestión de su presencia en Venecia, basándose en una serie de datos históricos Jauralde Pou (1999: 383) concluye que “Quevedo anduvo por tierras venecianas, pero no en la capital y, desde luego, no en las fechas de la famosa conjuración”.

que la tomen 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,
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.

Che infiamano ogni core
A ogni donna d'inuidia, a ogn'huomo d'amore.

En Quevedo, así como en su modelo, el motivo del fuego se aplica a los ojos de la amada, comparándolos con los rayos del dios Júpiter, con la conclusión que los de la dama son más poderosos porque consiguen fulminar todos los seres de la tierra y del cielo (“hombres y dioses, mar y tierra y cielo”, v. 10). Ahora bien, el enamoramiento ‘por los ojos’ pertenecía al código petrarquista y provenía de la tradición neoplatónica, así como la figura de la dama que con sus ojos fulmina, enciende, hiere y traspasa el corazón del poeta. Otra vez Quevedo sigue aquí a Groto, pero alejándose de él e incluso amplificando el modelo. Si en Groto el sujeto amante pide ayuda al dios dominador del cielo y de la luz para castigar los ojos de la dama que tanto le hacen sufrir, en Quevedo se pide auxilio a Júpiter, pero casi desafiándole con actitud cínica e irreverente: “si tu brazo el valor antiguo tiene,” (v. 6). Tal como ocurría en el madrigal “Contraposición amorosa”, enseguida el poeta se da cuenta de que lo que está proponiendo es imposible, y a través de la conjunción “Mas” (v. 11) revuelve y niega todo lo afirmado hasta ahora: el dios no podrá fulminar los ojos de la amada, porque él también está afectado por ellos. A través de la condicional “si” en posición anafórica en los vv. 12, 13 y 14, que genera una serie de interrogativas retóricas, se crea el clímax final, que acabará con la exhortación –casi un consejo al dios– a olvidarse de los ojos de la dama porque cualquier intento de luchar contra ellos sería inútil.

Quevedo por tanto amplifica el modelo y le añade un matiz irónico que no tenía el poema de Groto. De este modo asistimos, una vez más, a una desacralización, o por lo menos, una relativización del mito. También se aleja Quevedo del modelo al suprimir la imagen de los ojos “che infiamano ogni core”, que en Groto reflejaba todavía una adhesión al código petrarquista siendo los ojos que, llegando al *core*, al *petto* del poeta provocaban el fuego de amor. Destruyendo la retórica petrarquista y quitándole coheren-

cia, Quevedo parece aquí mantenerse en un plano ‘exterior’ y adopta solo parcialmente el motivo del enamoramiento ‘por la vista’. Así, consigue que encaje perfectamente el signo mítico en su poema amoroso, y que la comparación Júpiter-dama sea más real. Aplicando el recurso que Romojaro define “actualización” (y que a menudo va unido a la función burlesca del mito) o sea la “atribución de acciones o cualidades no míticas a los actantes míticos”, se humaniza la figura del dios y se le rebaja hasta casi humillarlo. Una vez más, el poeta español parte de la tradición pero la intensifica: “Desmitologizando un mitema, Quevedo regenera en forma lo decaído a fórmula. Desautomatiza, desfamiliariza, enciende lo apagado por desgaste” (Sobejano, 1992: 267).

Si por un lado parece seguir a Groto en algunos elementos formales, por ejemplo en la apelación inicial al dios, por otra parte demuestra otra vez su originalidad y su ingenio en la manipulación del material italiano. Por ejemplo, el carro del sol que Faetón estrelló contra el suelo, que Groto indica con la unión de adjetivo y sustantivo “solar Lampa”, en Quevedo se convierte en la proteica expresión “descaminando el sol al día”, es decir, en dos sustantivos con función sinonímica. Se trata de una especie de condensación, mejor dicho, de concentración significativa, que elimina los adjetivos en favor de unos recursos que demuestran que ya estamos en pleno barroco. Asimismo, intensifica la oposición semántica tierra/cielo, presente en Groto, a través de unas referencias, aunque poco perceptibles, a los elementos cósmicos, tal como ha indicado Martinengo (1992: 132). Así, los ojos de la dama son “divinos ojos”, insinuando la idea de dos soles, o dos rayos (v. 11) que en Groto eran simplemente “occhi di costei”. De la misma manera, contribuyen a la construcción de una visión cósmica los elementos que Quevedo acumula en el v. 4 “encendió el río, el mar, el llano, el monte,” y que, dispuestos en asín-deton, se enfrentan a la estructura especular y binaria del correspondiente verso de Groto “Accendeua quel fiume, e questo monte” (v. 4), donde los dos elementos, en polisíndeton, reflejan solo una parte del cosmos. Lo mismo ocurre más adelante en el v. 10, donde Quevedo transforma “terra, cielo, huomini, e Dei,” en “hombres y dioses, mar y tierra, y cielo”, ampliando esta vez el universo afectado por el poder de la mujer a través de la acumulación de elementos en polisíndeton.

Pozuelo Yvancos ve a Quevedo como un escritor metido en una continuidad que va desde el Renacimiento al Barroco, evidenciando una prolongación más que una contradicción entre las dos épocas¹⁹. Tras comparar los

¹⁹ Es este el planteamiento común del estudio de Pozuelo Yvancos, 1979.

tres poemas de tema mitológico de Groto con los de Quevedo se ha comprobado que Quevedo supera las fronteras renacentistas e incluso las mismas formulaciones auriseculares, manipulando la tradición “por insistencia en una imaginiería que, tomada aisladamente, recuerda el tópico, pero que, leída en el sistema de significación del soneto, verso tras verso, acumula unos sentidos que hacen olvidar el tópico, lo desautomatizan” (Schwartz, 1993: 205). En este sentido, Quevedo es un poeta de su tiempo, conocedor de las letras españolas y de fuera de España e imitador de las mismas, pero que al mismo tiempo imprime una personalísima huella a su obra. Incluso cuando imita o se ciñe más o menos profundamente a su modelo, como en el caso de los poemas analizados, consigue reelaborar y mezclar códigos e inspiraciones. Luigi Groto le sirve como base para reelaborar motivos, temas, *topoi* e inventar nuevas agudezas gracias al uso de juegos verbales y figuras retóricas. Por lo que respecta al tratamiento del mito, si en la poesía del siglo XVI éste suponía una actitud respetuosa y objetiva, en el Siglo de Oro se ve los personajes mitológicos sin distanciamiento, sea en los poemas serios, sea en los burlescos. Quevedo, poeta poliédrico y versátil, consigue fácilmente ese tono ‘mixto’ o ‘intermedio’ de lo burlesco incluso en contextos serios como en el caso de la poesía amorosa. Como ha afirmado Arellano (2000: 3) “En Quevedo hay de todo [...] Quevedo vive en una época crítica y procesa numerosos datos que reelabora en claves diversas: nada de extraño tiene que haya en su obra elementos muy diversos y hasta contrarios”.

REFERENCIAS

- Arellano, Ignacio. (2000). Quevedo o la pasión por la literatura. *Ínsula*, 648, 3-4.
- Bonito, Vitaniello. (1992). Intertestualità barocche: Quevedo e Ciro di Pers. *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, 45, 3, 231-244.
- Fasquel, Samuel. (2010). Quevedo y las travesuras del mito. *Lectura y Signo*, 5, 129-150.
- Fernández Mosquera, Santiago. (2000). La hora de la reescritura en Quevedo. *Criticón*, 79, 65-86.
- Fucilla, Joseph G. (1930). Some imitations of Quevedo and some poems wrongly attributed to him. *Romanic Review*, XXI, 228-235.
- _____. (1960). *Estudios sobre el petrarquismo en España*. Madrid: CSIC / Revista de Filología Española.

- Gargano, Antonio. (2004). Quevedo y las 'poesías relojerías'. *La Perinola*, 8, 187-199.
- Groto, Giuseppe. (1777). *La vita di Luigi Grotto, cieco d'Adria*. Rovigo: a costa de Gio. Jacopo Miazzi.
- Groto, Luigi. (1610). *Rime*. Venecia: a costa de Ambrosio Dei (ejemplar de la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, signatura 6.23.E.35.1/2).
- Guerrero Salazar, Susana. (2002). *La parodia quevediana de los mitos. Mecanismos léxicos*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Jauralde Pou, Pablo. (1999). *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Madrid: Castalia.
- Maldonado Araque, Francisco Javier. (2010). Apolo y dafne en los sonetos de Quevedo: el antimito y su lógica productiva. *Florentia iliberritana. Revista de estudios de antigüedad clásica*, 21, 215-226.
- Martinengo, Alessandro. (1967). La mitología classica come repertorio stilistico dei concettisti ispanoamericani. *Studi di letteratura ispano-americana*, 1, 77-109.
- _____. (1992). *La astrología en la obra de Quevedo: una clave de lectura*. Pamplona: Eunsa, Anejos de *RILCE* 10.
- Pinna, Mario. (1965). Quevedo e Ciro di Pers. *Filología Moderna*, 4, 211-21.
- Pozuelo Yvancos, José María. (1979). *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*. Murcia: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Quevedo, Francisco de. (1969). *Obra poética*. Edición de J. M. Bleuca. Madrid: Castalia, vol. I.
- _____. (2012). *Poesía amorosa (Erato, sección primera)*. Edición de A. Rey y M. J. Alonso Veloso. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Anejos de *La Perinola*, 22.
- Rey, Alfonso y Alonso Veloso, María José. (2012). Estudio Preliminar a F. de Quevedo. En *Poesía amorosa (Erato, sección primera)* (pp. IX-LXXXVI). Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Anejos de *La Perinola*, 22.
- Romero, Rosa. (1998). *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega y Quevedo*. Barcelona: Anthropos.
- _____. (2007). Funciones del mito clásico en Quevedo. Antología de ejemplos poéticos. En *Sobre Quevedo y su época. Actas de las Jornadas (1997-2004)* (pp. 343-384). Edición de F. B. Pedraza Jiménez y E. Marcello. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sobejano, Gonzalo. (1992). 'Reinos del espanto': Garcilaso, Góngora, Que-

- vedo y otros. En *Busquemos otros montes y otros ríos. Estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elías L. Rivers* (pp. 253-267). Edición de B. Dutton y V. Roncero López. Madrid: Castalia.
- Schwartz, Lía. (1993). Versiones de Orfeo en la poesía amorosa de Quevedo. *Filología*, XXVI, 1-2, 205-221.
- Walters, David Gareth. (2005). Formulaciones del mito en la poesía amorosa de Quevedo. *La Perinola*, 9, 227-240.