

LAS VISIONES DE PETRARCA EN EL BARROCO ESPAÑOL (I)

(QUEVEDO, LÓPEZ DE VEGA, GÓNGORA)

A la memoria de Raimundo Lida

De entre las canciones de Petrarca la llamada *delle Visioni* (CCCXXIII) tuvo en el Siglo de Oro español suerte singular. Poema dedicado a la muerte de Laura, cada una de sus seis estrofas encierra una visión que es figura de la amada y su lamentado fin. Su primera imitación en nuestras letras y, a mi parecer, la más hermosa, la escribió Fray Luis de León; imitación que abriría una serie de otras de naturaleza y propósito radicalmente ajenos a los de la *canzone*¹. De tono e intención moral, el poema de Fray Luis fue bien llamado por Gracián "Canción real al desengaño"²; así también será otra canción atribuida a Mira de Amescua, aunque de dudosa autoría, y muy probablemente un soneto de don Luis de Góngora³. De tal modo que la primera imitación que conocemos de la *canzone* establece una línea temática independiente de la del original. Por otra parte, el lamento de Petrarca se perpetuó en una serie de poemas de diversísima calidad pero fieles a su esencia: las imitaciones de don Francisco de Quevedo, de Antonio López de Vega y de Diego Dávalos y Figueroa son canciones fúnebres y, de ser imitación, también es lamento fúnebre el soneto de Góngora a la muerte de don Rodrigo Calderón, del conde de Villamediana y del conde de Lemos.

Decir que alguien imitó la *canzone* de Petrarca —tantos la imitaron— no aclara en mucho el sentido del quehacer del poeta ni el de su logro, justamente por lo amplio del concepto mismo. En la poética de la época, *imitatio* era la regla de oro; en palabras de El

¹ Para un análisis del poema de fray Luis véase mi artículo "La visión evocada: la canción de Petrarca en el verso de fray Luis", *ALM*, 14 (1976), 155-173.

² Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Madrid, 1968, t. 1, p. 81. (*Clás. Castalia*, 14).

³ Estudio estos poemas en un artículo que tengo en preparación.

Brocense: "digo, y afirmo, que no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos", y por antiguos entendamos todos los poetas antiguos y modernos que hacia ese entonces eran ya modelos clásicos. En el proceso de imitación y en la concepción misma de la *imitatio* cabían muchas gamas. Quevedo, Fray Luis, López de Vega, partieron del mismo texto para escribir sus poemas, y solamente en ese sentido lo imitaron; pero el alcance de la *imitatio* es totalmente diferente en cada caso, porque la imitación de un modelo clásico entraña infinitas posibilidades creadoras.

DIEGO DÁVALOS Y FIGUEROA

Aunque de mérito poético harto escaso, justo es mencionar la primera de esta serie de canciones fúnebres aparecida en 1608 en el Perú (*Miscelánea austral*)⁴. Diego Dávalos y Figueroa la escribió en ocasión de la muerte de una hermana; si bien el poema no nos resulta de particular interés en esta oportunidad, el comentario en prosa que lo precede es iluminador:

Luego que esta nueva tuve [la de la muerte de su hermana], lleno de forçosa y justa pena, tracé unas octavas valiéndome del elegantísimo y singular poeta Petrarca, en aquella Canción que compuso a la muerte de Madonna Laura, cuyo principio es *Standomi*, etc. Porque el dolor no me dio licencia para formar concepto mío que aprovechase (como efecto propio de excessiva pena) ni para ponerme a traduzir de intento tales versos con la elegancia a tal autor debida.

Iluminadoras palabras, decía, porque Dávalos se confronta con el nudo mismo de la poética de la *imitatio*: los polos de lo original y lo traducido.

Las estrofas que abren y cierran su poema son "originales"⁵, mientras que las cuatro centrales resultan casi traducción del italiano, con arreglos mínimos, exigidos por la estrofa elegida (ocho versos para abarcar doce) y por pobreza de gusto y habilidad. Sirva de ejemplo la estrofa siguiente, donde subrayo lo agregado por Dávalos:

De allí por alta mar *formé* una nave
Con la xarcia de seda, velas de oro,

⁴ JOSEPH G. FUCILLA, *Estudios sobre el petrarquismo español*, Madrid, 1960, pp. 223-224. (*RFE*, anejo 72).

⁵ Estas estrofas presentan las visiones como anticipatorias de la muerte de la hermana, estando el poeta separado de ella. Estos motivos se dan también en el soneto CCL del *Canzoniere* y, particularmente, en el CCLI, "O misera et orribil visione", en el cual Petrarca, separado de Laura, la ve muerta.

Tranquilo el *alto* mar, viento suave,
 Llena de honestidad por gran thesoro,
 Sereno el cielo (*como puede y sabe*
Hazerle el padre del superno choro)
 Estava; pero luego embravecida
 El agua fue, y la nave sumergida.

Compárese con el texto de Petrarca:

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

Debía conocer Dávalos la traducción, meramente adecuada, de Enrique Garcés, publicada en 1591⁶, la cual comparada a sus versos resulta incomparablemente airosa. Acaso estuviese de acuerdo con Fray Luis de León en "qué cosa es traducir poesías elegantes de una lengua extraña a la suya, sin añadir ni quitar sentencia y guardar cuanto es posible las figuras de su original y su donaire, y hacer que hablen en castellano y no como extranjeras y advenedizas, sino como nacidas en él y naturales"⁷.

Por lo que suprimió y mucho más aún por lo que añadió, Dávalos guardó las figuras del original, no su donaire. Bien dice él mismo que no considera traducción estos versos, que parece haber juzgado traducir empresa más ardua que lo posible en tales circunstancias. Su intento resulta así híbrido curioso entre traducción desmañada y, sin recreación de forma o pensamiento, pobre imitación.

DON FRANCISCO DE QUEVEDO

Quizá coetánea al poema de Dávalos fuese la canción fúnebre de Quevedo a la muerte de cierto desconocido, de nombre don Juan. En 1610 la rehizo en ocasión de la de don Luis Carrillo y Sotomayor para la cual había compuesto también el soneto "Si los trofeos

⁶ Para Enrique Garcés véase LUIS MONGUIÓ, *Sobre un escritor elogiado por Cervantes. Los versos del perulero Enrique Garcés y sus amigos (1591)*, Berkeley, 1960. (UCPMPH, 58).

⁷ *Poesías de Fray Luis de León*, ed. A. Custodio Vega, Madrid, 1955, p. 435.

al túmulo debidos”⁸. Este soneto es apenas retocada elaboración de uno fechado hacia 1604 en oportunidad del fallecimiento de don Bernardino de Mendoza. De donde es muy probable que la canción dedicada a don Juan fuese también varios años anterior a su reelaboración, tanto más cuanto que entre ambas versiones se ve en proceso una recreación poética madura y consciente⁹.

La canción fúnebre a don Juan sigue con muy pocas variantes las imágenes de la de Petrarca, y como resultado se encuentran comparaciones tan curiosas como torpes: la gentil fiera de la primera versión y aun más la *leggiadra et bella donna* de la última son imágenes alegóricas tan sobradamente inadecuadas para representar a un hombre como hermosamente justas para la evocación de Laura. Pareciera que Quevedo se limitó a traducir muy libremente la canción italiana, y no sin cierto descuido, ya que sobran versos frívolos y falta recreación auténtica. Atendamos primero a estas dos estrofas, puesto que en la canción fúnebre a Luis Carrillo, Quevedo las suprime, seguramente por lo infaustas. La primera estancia apenas si agrega a la de Petrarca elementos más superfluos que decorativos, perdiéndose en cambio las sutiles indicaciones alegóricas del italiano a la virtud del muerto (que aparece *de man destra*, o sea por la vía de la virtud), a los dos lebreles asesinos (posiblemente el tiempo, la noche y el día), al confinamiento final en una roca —la tumba— que se hace en Quevedo simple proximidad a una peña:

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,

⁸ Todos los textos de Quevedo se han tomado de la ed. de José Manuel Blecua, *Obra poética*, Madrid, 1969; véase el núm. 271, p. 463.

⁹ *Obra poética*, ed. cit., pp. xvii-xxxii; también en la introducción del mismo Blecua a su ed. de Francisco de Quevedo, *Obras completas*, t. 1: *Poesía original*, Barcelona, 1963, pp. lxi-lxxxviii, donde con abundancia de ejemplos demuestra “objetivamente que don Francisco corrigió y castigó sus versos con una habilidad extrema” (p. lxxviii). Para los textos de las dos canciones véase *Obra poética* núm. 279, pp. 470-474; la canción fúnebre a don Juan, pp. 471-474, no está numerada.

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.

Standomi un giorno solo a la fenestra,
onde cose vedefa 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 menaro al passo
ove chiusa in un sasso
vinse molta bellezza acerba morte;
e mi fe' sospirar sua dura sorte.

Resulta así que los diecisiete versos de Quevedo amplifican sin enriquecerse en nada los doce ceñidos endecasílabos de Petrarca, y eluden tres elementos que parecerían particularmente adecuados a un lamento fúnebre: la virtud de quien se llora, la labor destructora del tiempo y por último, su fin irrevocable, la frígida piedra del sepulcro. Menos afortunada aún es la última estrofa, no porque sea más desmañada en sí que la primera —lo es mucho menos— pero por lo obviamente ridículo del símbolo, un caballero metamorfoseado en pudorosa Euridice de nevado pie:

Una ninfa hermosa
vi, como el sol, por entre ramos bellos,
honesta y vergonzosa;
vestida estaba de oro en sus cabellos,
y su vista amorosa
lo seco florecía, y lo florido
dejaba enriquecido.
Por primavera el campo la tenía,
el sol por clara aurora,
la tierra por señora
y la noche por día;
mas pisando unas yerbas por el prado,
un áspid fiero y duro,
que en la sombra escondido y en lo obscuro
estaba, la picó del pie nevado;
cayó: que hay poco trecho, si se advierte,
del bien al mal y de la vida a muerte.

Como demuestra sobradamente José Manuel Blecua en su edición y en el prólogo a la misma, era Quevedo corrector esmerado de

sus versos. Tal es el caso en esta canción, improvisación presurosa que somete a inspirada lima en 1610. No es de sorprender que haya usado el poeta una canción dedicada a otro para celebrar a Carrillo; no es cuestión de prisa circunstancial ni de frigidéz emotiva. Había mostrado literariamente su afecto a don Luis en vida de este poeta —tan joven, tan culto, tan delicado— con un soneto estupendo al nuevo hijo de Thetis, pues “don Luis la sirve, honrando largos mares / ya de Aquiles valiente, ya de Febo”¹⁰. Por otra parte, Quevedo ha aprovechado poemas anteriores de modo más que ocasional. He mencionado antes que también a Carrillo dedica en 1610 un soneto que había escrito a Bernardino de Mendoza bastantes años antes, y del cual cambia solamente tres versos. No es de sorprendernos, digo, puesto que es idéntico el procedimiento nada menos que con respecto al duque de Osuna, tan cercano al poeta. Uno de sus epitafios al sepulcro de don Pedro Téllez Girón proviene con muy pocas enmiendas del “Túmulo a Viriato”¹¹. ¿Quién podría olvidar ese supremo homenaje a su protector “Faltar pudo a su patria el gran Osuna”? Pues los dos primeros versos son casi calco del soneto que pone en boca del desterrado Scipión. Ni indiferencia ni descuido ocasional, entonces. ¿Por qué ha de resultarnos extraño en Quevedo lo que hemos aceptado en Dávalos? La brecha que media entre el ingenio del uno y del otro no debe turbar la evidente realidad de que ambos escribían dentro de una concepción poética común a todo nuestro Siglo de Oro. Tomar versos ajenos o tomar los propios, al fin de cuentas, siguen siendo naturales avatares de esta poética de la imitación que, por ajenos que sean a nuestra sensibilidad afectiva de hoy no dejan de ser, en la que les es propia, perfectamente respetables. Lo que importa es en ambos casos lo mismo, ¿cuál fue a lo largo de su recorrido la metamorfosis del verso inicial?, ¿cómo se acrisoló?, ¿en qué redoma nueva?

Libre de la primera y de la última estrofa del poema a don Juan, la canción de Carrillo comienza muy afortunadamente:

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,

¹⁰ *Obra poética*, núm. 231, pp. 429-430: “Ansí, sagrado mar, nunca te oprima”.

¹¹ *Ibid.*, núm. 244, pp. 445-446: “Memoria soy del más glorioso pecho”.

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.

Confróntese con la estrofa correspondiente en la canción a don Juan:

Después miré una nave
 que, con alas de lienzo, en presto vuelo,
 por el aire süave
 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 sus espumas,
 cuando, en furor iguales,
 los vientos, de repente, la hirieron,
 [y] dando en un peñasco
 con la máquina inmensa de su casco,
 en menudos pedazos la rompieron,
 escondiéndose, al fin, riquezas tales,
 en montes de agua y campos de cristales.

No podía resultar más acertado el símbolo del navío como figura de don Luis Carrillo y Sotomayor, cuatralbo de las galeras de España. Cumplidamente se ajusta la figura a lo figurado. Comparada la estrofa de Petrarca, las amplificaciones resaltan por su naturaleza decorativa, peculiarmente colorística. Al simple cielo sin nubes de un solo verso en el italiano corresponden cuatro en ambas canciones de Quevedo. Lo que variará de su primera versión es el puro clisé del mar, espejo calmo que refleja al sol. Lo torna de estático en dinámica imagen cromática; el sol ya no se retrata, en las aguas que dora, nada y tiembla. Al verso siguiente de la *canzone* "ella carica di ricca merce onesta" lo amplifica en tres, nuevamente colorísticos y decorativos: el mar se argenta. La plata y el oro yuxtapuestos, mejor dicho, el dorarse y el argentarse, porque es éste contraste de colores en acción. Sin embargo, tanto cromatismo dinámico nada nos dice de la naturaleza de la nave, de lo que la nave figura. Petrarca en dos versos (vv. 2-3) nos da alegórica descripción física de Laura, y en otro (v. 6) esbozo rápido pero suficiente de su calidad espiri-

tual. Todo esto ha suprimido Quevedo. Parece que la imagen de un velero cortando las aguas en un día de sol le ha hecho olvidar que la sustancia del navio es puramente simbólica. Es como si el símbolo, en la amplificación, se hubiese independizado. Y poéticamente hasta aquí lo ha hecho. Luego viene la funesta tempestad. La primera versión es mucho más fiel a la italiana, mucho más bella la segunda. Ahora los vientos ya no hieren; si bien idénticamente asesinos, se entregan; la nave ya no da en un peñasco sino en un bajío, imagen igualmente fatal pero no igualmente desgarradora; y lo que es más, el velero no es despedazado, lo rompe su propio brío. Es una muerte que llega aunque en desastre no menos súbito, mucho más en sordina. Interesa notar cómo ha corregido Quevedo los últimos versos de canción a canción. En sonora bimetración barroca los "montes de agua y campos de cristales" tragan para siempre toda la nave y su riqueza. En la segunda versión, sobre las aguas quedan restos que perdurarán para el recuerdo. Hábil corrección: jarcias rotas por la fatalidad hablarán de la historia de un cuatralbo de España.

Ha omitido Quevedo la descripción alegórica del muerto, lo cual en una canción fúnebre es inesperado; pero cuánto más lo es que omite también el lamento. Nada resta aquí de ese *grave cordoglio* de Petrarca y en la estancia siguiente nada queda del *onde mia vita è trista*. Quevedo ha objetivizado los símbolos, los ha cosificado justamente por ser amplificaciones meramente descriptivas, y, al hacerlo, en lo recamado de la decoración, lo figurado se nos aleja. Además casi se anula el yo poético; en esta canción fúnebre hay alguien que mira pero que no gime. Es natural que si se esfuma en un panorama de palabras sonoras pero no alusivas a lo lamentado, desaparezca también quién se lamenta. En una canción fúnebre, cuando casi no hay un tú difícil es que haya un yo.

Las dos estrofas siguientes presentan el típico lugar deleitoso:

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 invidiosa cueva de repente;
enmudeció el arroyo,
creció la obscuridad del negro hoyo,
y sepultó recién nacida fuente,
cuya corriente breve restauraron
ojos que de piadosos la lloraron.

In un boschetto novo i rami santi
fiorian d'un lauro giovenetto e schietto,
ch'un delli arbor para di paradiso;
e di sua sombra uscian sì dolci canti,
di vari augelli, e tant'altro diletto,
che dal mondo m'avean tutto diviso:
e mirandol io fiso,
cangiossi 'l cielo intorno, e tinto in vista,
folgorando 'l percosse, e da radice
quella pianta felice
sùbito svelse: onde mia vita è trista,
ché simile ombra mai non si racquista.

Chiara fontana, in questo medesimo bosco,
sorgea d'un sasso, et acque fresche e dolci
spargea, soavemente mormorando:
al bel seggio, riposto, ombroso, e fosco,
né pastori appressavan né bifolci,
ma ninfe e muse, a quel tenor cantando:
ivi m'assisi; e quando
più dolcèzza prendea di tan contento,
e di tal vista, aprir vidi uno speco,
e portarsene seco
la fonte, e 'l loco: ond'ancor doglia sento,
e sol de la memoria mi sgomento.

He aquí el *locus amoenus* en sus elementos más característicos¹². Si bien ambas estancias siguen las respectivas estrofas de Petrarca, es

¹² ERNEST ROBERT CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1955, t. 1, p. 280: "...constituye el *locus amoenus* desde los tiempos del

de notar que Quevedo acentúa el prado tradicional en casi una enumeración de sus motivos. Como en el caso de la nave, encontró en el italiano otro símbolo que se prestaba espléndidamente a la loa del muerto: el laurel. Así, en las dos primeras estrofas de esta canción don Luis Carrillo queda figurado en lo que fue para el mundo, la nave por el cuatralbo, por el poeta el laurel. En esta estrofa se esfuma una vez más cuanto nos remite a la calidad espiritual del muerto. De *i rami santi* de un árbol que *parea di paradiso* a este verde laurel que reina presumido media un abismo espiritual, que no ha de ser distinto del que se abre entre el amante en trance, del mundo *tutto diviso*, suspendido y extático, y ese robar el sentido del alusivo pero hartamente impersonal "Argos del cuidado"¹³. Idéntica despersonalización se da en la estrofa siguiente entre los versos 7 y 8 del italiano, inmerso en dulzura contemplativa, y ese yo que mira pero no contempla, que describe pero no alude; una vez más la imagen colorista anula el símbolo. La fuente umbrosa que se recata de todo lo vulgar para, señera, sólo oír armonías de ninfas y de musas, es en Quevedo, como lo sería cualquier otra fuente, "espejo guarnecido de esmeraldas", simplemente lo verde del prado que rodea las aguas en calma¹⁴.

Tal como se deleitó amplificando el recorrido de la nave, se expande ahora en el de las aguas, y nuevamente su *amplificatio* es descriptiva, dinámica, colorista. Lo simbolizado se restringe a lo mínimo necesario, muerto = fuente; pero 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. De compararse

Imperio romano hasta el siglo xvi, el motivo central de todas las descripciones de la naturaleza. Ya vimos que el *locus amoenus* es un paraje hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo; a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el soplo de la brisa".

¹³ Compárese con la "Canción a Don Juan"; *variantes*: v. 2, estaba un lauro verde florecido; v. 5: *del Argos*...; v. 6: de verse *con sus hojas*...; v. 8: y yo de ver sus ramas muy contento; v. 12: y arrojando *furiosa*...; v. 13: *hirió*...; vs. 16-17: cayó abrasada encima de una roca, / y en mucha llama fue ceniza poca. Es significativa la eliminación de elementos violentos en los vs. 12 y 13. Naturalmente, tanto el v. 8 como el final de la canción a Carrillo son mucho más afortunados poéticamente.

¹⁴ Compárese con la "Canción a Don Juan"; *variantes*: v. 1: Con clara y fértil vena; v. 2: de *liquido*...; v. 4: enamoraba con su risa el cielo; v. 5: y...; v. 6: ...; otra *riendo*; v. 10: el prado, su guirnalda; v. 12: una *espantosa*...; vv. 15-17: y en sus tinieblas escondió la fuente, / la fuente y el lugar, con cuya historia / me atormentan de nuevo la memoria. El v. 10 repite la misma idea de "espejo guarnecido de esmeralda", o sea, el prado rodea al agua como guirnalda. Debió notar Quevedo la falta de necesidad de la repetición y varió el verso, haciendo de la fuente el supremo adorno del prado. Al cambiar *espantosa* del v. 12 por *invidiosa* evita, como en las dos estrofas anteriores, elementos violentos. Una vez más la corrección de los versos finales es afortunada.

en los versos correspondientes en Petrarca, "...ond'ancor doglia sento, / e sol de la memoria mi sgomento", el yo que se lamenta en la canción a Carrillo apenas está implícito en la tercera persona, "ojos que de piadosos la lloraron".

Un pintado jilguero
 más ramillete que ave parecía;
 con pico lisonjero,
 cantor de la 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.

Con el pintado jilguero hallamos por primera vez en esta canción una imagen que no copia la italiana. Con todas las connotaciones cristológicas que la impregnan, en la canción a Laura la excelstitud del fénix, su riqueza alegórica misma, deben haber hecho imposible la traducción directa del símbolo. Quevedo vuelve el ave a lo profano; el fénix hecho jilguero ya no se destruye en augusto sacrificio de sí mismo, simplemente muere enredado, lloroso, lamentable. Al no poder emularla, Quevedo humilla al ave alegórica en jilguero más o menos trivial. A estas alturas la comparación ya no es posible.

El jilguero sigue viviendo en la poesía quevediana como símbolo del poeta; así "y es Orfeo que vuela"¹⁵. De tal manera que la variante —que ya se da en la estrofa correspondiente en la canción a don Juan¹⁶— debe ser una forma de acomodación a la naturaleza

¹⁵ *Obra poética*, núm. 202, p. 393: "Éste de los demás sitios Narciso".

¹⁶ Compárese con la "Canción a Don Juan"; *variantes*: vs. 3-5: en vuelo muy ligero / himnos cantando al inventor del día / con pico lisongero; v. 9: sentándose a la sombra; v. 10: que sobre *verde*...; v. 12: ...*vio* sus galas; v. 14: ...*trabados* lazos; vs. 16-17: sin poderse escapar; más ¿quién se escapa / destas prisiones, desde el pobre al Papa? El final de esta estancia parece haber exigido particular esfuerzo. De los desventurados versos finales de la Canción a Don Juan, Quevedo pasó a una versión muy mejorada, "mudando el dulce, no aprendido, canto / bien que contra razón en triste llanto"; de ahí a la versión aun superior del último verso, "en lastimero son, en triste llanto". El símbolo del jilguero en el poema a don Juan hace muy probable que éste fuera poeta, como lo fue Carrillo.

del muerto. El pájaro ramillete —que tanta fortuna tendrá en nuestra lírica¹⁷— aparece también en una letrilla más tardía unido, como en esta canción, al laurel:

flor que cantas, flor que vuelas,
y tienes por facistol
al laurel¹⁸.

Es curioso cómo una imagen (por cierto la única original) de un poema indudablemente temprano como debe ser la canción a don Juan, persistirá en la poesía de Quevedo con suerte tan variada como dichosa.

Las visiones terminan y en la canción fúnebre casi no se ha oído una queja. Acaso el final nos dé la clave de su silencio:

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;
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
tiene en el Cielo, donde fue escogido,
flores, y curso largo, y puerto, y nido¹⁹.

En felicísima enumeración se cierra el poema, trasplantando cada figura desde el recinto de sus destrucciones al de la permanente morada trascendental. No en este valle de lágrimas, "aqueste desierto" de desgracias, escollos y redes, sino en los prados de un Cielo sin nube y sin tormenta, en el solar de la paz y el júbilo, es donde cada

¹⁷ Ver JOSEPH G. FUCILLA, "Riflessi dell' *Adone* di G. B. Marino nelle poesie di Quevedo", *HFP: Scritti offerti a Francesco Piccolo nel suo LXX compleanno*, Napoli, 1963, pp. 279-287. En la poesía de Quevedo el motivo del jilguero se repite: véase la enumeración de casos en el artículo de HANS FRANKEL, "Quevedo's *Letrilla*, «Flor que cantas, flor que vuelas...»", *RPh*, 6 (1953), p. 263, nota 14.

¹⁸ *Obra poética*, núm. 206, p. 407.

¹⁹ Final de la canción a Don Juan:

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.

una de las imágenes de don Luis halla para siempre refugio y “flores, y curso largo, y puerto, y nido”. Cada y nos va dando la respuesta en la sugestión misma de últimas acumulaciones: quien sabe de tantas riquezas como de las que goza don Luis, por qué ha de llorar tan dichosa, en verdad, la más dichosa suerte. No, la canción de Quevedo no es frío remedo de la italiana. El poeta ha tomado cada figura y la ha acomodado a una realidad muy distinta a la de Laura. Después de lo que en la visión del jilguero hasta parece pedestre trivialización, cada símbolo cobra alas, y cristianísimas, para encontrar su lugar justo en una concepción del mundo y del destino humano donde el duelo sobra, porque la realidad es una eternidad de júbilo. De ahí que en la canción fúnebre no se oiga un lamento; quien la escribe sabe que, por todas sus destrucciones, no es la suerte del cristiano el terminar “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”, su destino no yace en *hic vale lacrimorum* sino en la Luz.

Imitación de Petrarca, como todos estos poemas, y, como todos ellos, qué distinto a ese trampolín para ingenios que fue su canción. Lo hubiera aplaudido el italiano que bien había dicho del imitador: *curandum imitatori ut quod scribit simile, non idem sit*²⁰.

ANTONIO LÓPEZ DE VEGA

En Madrid se publica en 1620 la *Lírica poesía* del hispanoportugués Antonio López de Vega, y ahí se encuentra una muy fina imitación, la única de esta serie que continúa el intento de la *canzone*: loa a la amada cuya muerte se lamenta. Hecho esencial éste, pues determina que el espíritu del poema, al margen de sus muchas divergencias, coincidirá fundamentalmente con el de la *canzone*. Quevedo había cambiado solamente un símbolo y sin embargo sus canciones son esencialmente diferentes de la italiana. López de Vega varía casi todos, pero su poema, al continuar el lloro fúnebre por la amada, es eco del lamento original por Laura, la amada arquetípica:

Cansado del dolor, que el alma siente,
 Pudo vencerme el sueño i figurado
 Soñando vi, lo que despierto lloro.
 Purpureava, en un florido prado,
 Fresca rosa, a sus flores eminente,
 Sobre cuyo esmalte su tesoro
 El Aurora lloviendo
 Por venturoso cambio, recibía
 El roxo color della.
 I alegrándome en vella,

²⁰ REMIGIO SABBADINI, *Il metodo degli Umanisti*, Firenze, 1920, p. 63, nota 3.

De entre flores salía
Breve serpiente, que crüel mordiendo
Su tierno tronco, la secó en un punto;
Y así tuve el plazer, i el dolor junto.

Luego una palma vi tan levantada
Que penetrar las nubes parecía,
Llevándome la vista al alto cielo.
Frutos de oro, entre ramas descubría;
Altiua con su peso, no agravada,
Cantavan en sus braços sin recelo
Avecillas suaves;
Teniéndome del mundo dividido
Tan dulce i blando acento.
Mas, ay, que vi al momento
Del cielo oscurecido
Rayos baxar, que al árbol i las aves
Derribaron por tierra i dieron muerte;
I a mí, pena mortal, su dura suerte.

Una cándida cierva atravessava
El largo campo que mis ojos vían,
con passo ayroso i grave mansedumbre.
Las yerbas que pisava florecían,
La fiera más crüel se le inclinava
Olvidando el rigor de su costumbre.
Mas una caçadora,
No qual Diana hermosa, no agradable,
Disforme en apariencia,
Llegó (¡dura inclemencia!),
I fiera, inexorable,
Flecha despide; siempre vencedora
Venció la crüeldad a la belleza.
Yo su fin celebré con mi tristeza ²¹.

Desde la primera estrofa se yuxtaponen símbolos implícitos en la *canzone*: el *locus amoenus* donde ahora florece una rosa que, recordando la última estrofa de la italiana, muere, si no ninfa, flor Euridice. En la segunda estrofa se reemplaza la figura del laurel por la de la palma victoriosa; la tercera recuerda a la primera de la *canzone*. Si bien la fiera gentil es ahora cándida cierva, López de Vega perpetúa a simbología de Petrarca. Debe haber recordado otro poema del *Canzoniere*, el soneto CXC: "Una candida cerva sopra l'erva /

²¹ Antonio López de Vega, *Lirica poesia*, Madrid, 1620, 2ª parte. Sigo el texto del libro que se encuentra en la Hispanic Society of America, New York.

verde m'apparve..."; pues no debe ser casual que se repita hasta el adjetivo "cándida"²².

La cuarta estrofa conserva la figura del fénix, la única que variara Quevedo y que también había cambiado Fray Luis; y sin embargo es, de todas, aquélla en la cual el destino de lo figurado difiere de la de Petrarca de manera tan significativa como sustancial:

De un espessa floresta, al verde prado,
Fénix vi que salía tan extraña
Que inmortal forma parecer pudiera.
Un desnudo garzón en la campaña
Durmiendo estava, de arco ocioso armado;
I mirándole assi llegó ligera,
Y de sus plumas de oro
Alas le hazía i flechas le prestava.
Despierto en alto buelo
Se levantó i al suelo
Sus armas disparava.
Ella, reconociendo el común lloro
Con el pico venganza hizo en su seno;
Y quedé tal que aun en memoria peno.

Una strana fenice, ambedue l'ale
di porpora vestita, e 'l capo d'oro,
vedendo per la selva altèra e 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;
che mirando le frondi a terra sparse,
e 'l troncon rotto, e quel vivo umor secco,
volse in se stessa il becco,
quasi sdegnando, e 'n un punto disparse:
onde 'l cor de pietate, e d'amor m'arse.

A mi juicio, es ésta variante felicísima: la amada hace de sí misma las alas y las flechas del Amor, ingenua magnanimidad que la llevará a castigarse por la crueldad que sin querer creara.

Las dos últimas estancias no tienen paralelo alguno en la *canzone*; la primera debe referirse al rostro de la amada, la segunda, indudablemente, a sus ojos:

Después, por entre rosas y açucenas,
Llamas subían de un hermoso fuego
Que su fresca belleza acrecentavan.
De ardor i luz, aunque abrasado y ciego,

²² Ya Clément Marot había traducido "Si m'apparut une bische à main dextre", *Oeuvres complètes de Clément Marot*, Paris, 1824, t. 3, p. 400.

Vi su extrañeza, i mis ardientes penas
 En ver su nacimiento descansavan.
 Buscando fin dichoso
 Ivan en torno alegres mariposas,
 Ciegas de enamoradas;
 [i yo las abrasadas]
 Tenía por dichosas.
 Mas dexándome triste, el fuego hermoso
 En superior esfera se hizo estrella;
 Y aun de allá me abrasavan rayos della.

Al fin, en un sereno i claro cielo
 Dos soles vi, a cuyos resplandores,
 Fecunda en partos, se alegró la tierra.
 En los valles abrían nuevas flores,
 I haziendo humor del obstinado yelo
 Fertilizaban la más dura sierra.
 Esto mirando atento,
 Entre la tierra y ellos a oponerse
 Vino una nube oscura;
 I su luz clara i pura
 de modo a oscurecerse,
 Que en triste confusión quedé al momento
 I dixé a voces: ¡ciego el que en luz fía,
 Si está sujeto a noche el mejor día!

Bien descubre, canción, lo que refieres,
 Que el descanso común de los mortales
 Es sólo en mí continuación de males.

Bien puede ser que una vez más haya recordado López de Vega otro soneto del *Canzoniere*, el CCCXXI —que debía estar impreso solamente una o dos páginas antes de la canción CCCXXIII—, cuyos cuartetos nos llevan del ave fénix a la luz de su hermoso rostro y de allí a sus ojos que hacen arder al enamorado:

È questo 'l nido, in che la mia fenice
 mise l'aurate e le purpuree penne?
 che sotto le sue ali il mio cor tenne,
 e parole e sospiri anco ne elice?

O del dolce mio mal prima radice,
 ov'è il bel viso, onde quel lume venne
 che vivo e lieto, ardendo, mi mantenne?
 Sol' eri in terra; or se' nel ciel felice.

La concatenación de motivos es idéntica, y la inspiración debe haber fluido muy espontáneamente. En la canción de López de Vega,

la figura de la estrofa inmediata, el fénix, llevó naturalmente a la del fuego de su muerte, y de ahí a recordar los motivos que se congregan en el soneto tan próximo a la *canzone*, para amplificarlos siguiendo el modelo de las otras estancias.

DON LUIS DE GÓNGORA

Hasta ahora, todas estas imitaciones, no importa cuáles sean sus variantes en contenido, estilo o alcance han seguido en lo esencial la forma de la *canzone*. En 1622, cuando en la vida de Góngora se acumulan y traban las muertes de tres hombres que debía sentir ceñidos a su destino como pocos otros, el poeta toma la esencia de la canción de Petrarca, los lamparazos visionarios autónomos en figuras independientes y los une en un soneto de excepción:

*De las muertes de D. Rodrigo Calderón, del Conde
de Villamediana y Conde de Lemos.*

Al tronco descansaba de una encina,
que invidia de los bosques fue lozana,
cuando segur legal una mañana
alto honor me dejó con su ruina.

Laurel que de sus ramas hizo dina
mi lira, ruda sí, mas castellana,
hierro luego fatal su pompa vana
(culpa tuya, Calíope) fulmina.

En verdes hojas cano el de Minerva
árbol culto del Sol yace abrasado,
aljófara, sus cenizas, de la yerba.

¡Cuánta esperanza miente a un desdichado!
¿A qué más desengaños me reserva,
a qué escarmientos me vincula el hado?²³

Sin duda el soneto ha nacido de ocurrencias históricas bien determinadas que, también indudablemente, incidieron en las circunstancias específicas del poeta²⁴. En este sentido, su fuente directa es histórica y autobiográfica; el que así lo sea no tiene por qué implicar que la inspiración poética se haya desnudado de reminiscencias lite-

²³ Luis de Góngora, *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, 1969, p. 221. (*Clás. Castalia*, 1).

²⁴ Véanse los comentarios de DÁMASO ALONSO, *Góngora y el Polifemo*, 5ª ed., Madrid, 1967, t. 2, pp. 184-192.

rarias, que la imitación —en su sentido más amplio— se haya suspendido para que se desbordase una emoción sin ecos. Al fin de cuentas imitar montaba a poetizar. Lo cual no quiere decir que la imitación —la poetización— no surgiese espontánea; que el eco no repitiese en la antigua imagen la verdad nueva; que la sombra lejana —las varias sombras yuxtapuestas en la memoria, en el verso— no ciñeran palabra prístina. No es por cierto este soneto una imitación directa, ni podría serlo ya desde la forma misma. Imita de la *canzone* la idea de representar en cada estrofa distintas figuras alegóricas de un ser confrontado con su muerte, con una variante: cada figura representa ahora a un individuo distinto. De todos los símbolos de la *canzone* Góngora preserva solamente uno, el laurel. El recuerdo se vislumbra en un detalle curioso. Se decía que el laurel no era planta susceptible al rayo, de modo que hacer que un laurel muera fulminado es harto peculiar. Posiblemente para subrayar lo súbito de la muerte de Laura, Petrarca hace que su laurel caiga abrasado: “folgorando 'l percosse, e da radice / quella pianta felice / sùbito svelse”. En Góngora hallamos el hierro histórico que acaba con el conde de Villamediana, pero es un hierro-rayo, pues como el rayo este hierro “fulmina”. A Salcedo Coronel le extraña que Góngora haya usado “fulminar” al tratarse de árbol exento al rayo. Recordando la *canzone* no debe sorprendernos: al recuerdo del laurel de Petrarca en una canción fúnebre que poetiza muertes súbitas se yuxtapuso espontáneamente el del hierro asesino.

Así, la *canzone* bien pudo haber inspirado a Góngora la idea general de las destrucciones sucesivas, probablemente arrancando como imagen primigenia del laurel. De ahí, volver a los otros dos en árboles es ocurrencia afortunada, pero no difícil: al árbol de Apolo se asocian naturalmente el de Júpiter y el de Minerva. Pero al llegar a la encina debe haber intervenido otra reminiscencia literaria, el famoso soneto de Luigi Tansillo, muy imitado en nuestro Siglo de Oro²⁵.

Come quercia talora alta ed annosa,
Mentre dal ceppo suo ruvida e grande
Quinci e quindi superba i rami spande,
E drizza al ciel la cima alta e frondosa,

Di cui la chioma sì verde ed ombrosa,
I rami alteri e le spicate ghiande,
Improvvisa poi vien che a terra mande
Ira di Dio ch'è tra le nubi ascosa;

²⁵ Luigi Tansillo, *Poesie liriche*, Napoli, 1882, p. 76. El soneto de Tansillo está inspirado en la estrofa del laurel de la *canzone* CCCXXIII, posiblemente también en el soneto CCCXVIII de Petrarca, “Al cader d'una pianta che si svelse”, el cual es muy posible haya recordado Góngora.

Così dal petto mio ne svelse Amore
L'arbore che nudria de la speranza,
In un momento, frutto, fronde, e fiore.

Nè rimase altro, oh fiera rimembranza!
Che 'l fulminato tronco in mezzo al core,
Dove dipinse Amor vostra sembianza.

Si de la *canzone* surgió la configuración general del soneto y específicamente el cuarteto del laurel, el poema de Tansillo, recordado seguramente por la imagen de la encina, impregna el terceto final. También para Góngora, lo que cae en ruinas es "l'arbore che nudria de la speranza". Árbol que en el soneto se despliega en tres avatares simbólicos para así ceñirse a una realidad vital, y que al caer, en sucesivas destrucciones, destruye en el poeta la esperanza. Estos catorce versos nos confrontan con una taracea magistral de posibles imitaciones directas o indirectas: de una estrofa de la *canzone*, de la *canzone* en sí, acaso de la *canzone* a través de Tansillo, tal vez de la *canzone* a través del soneto CCCVIII del mismo Petrarca, y finalmente de un soneto de Tansillo nacido de la misma *canzone*. Catorce versos tan rezumantes de literatura como preñados de historia.

Desde la sencilla y hasta torpe imitación de Diego Dávalos y Figueroa a la complicada urdimbre de imitaciones en el soneto de don Luis de Góngora, nuestra trayectoria nos ha llevado por las variadas fortunas de la *imitatio* de la canción CCCXXIII de Petrarca: todas tan distintas en alcance, sentido y logro. ¡Qué poco se dice si sólo decimos que imitó el poeta! Las gamas del imitar son infinitas, porque son infinitas gamas las del poetizar.

Alicia de Colombí

Bennigton College, Vermont.