

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

La influencia de Luigi Groto en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo

Alessandra Ceribelli

(Universidade de Santiago de Compostela, España)

Abstract Francisco de Quevedo's relationship with the Italian literary tradition is a prolific research area. In some poems from *Erato*, the imitation of Groto's works is evident, but Quevedo uses this source as a point of departure to completely recreate it according to Baroque and *conceptista* sensibilities. Through a comparison of the source with the reworked version, I intend to mark the improvements of Quevedo's poetry in terms of versification, meaning and how the poet transforms Petrarchan imagery.

Keywords Love poetry. Luigi Groto. Francisco de Quevedo. Baroque poetry.

En la formación del canon literario italiano, la tríada Dante-Petrarca-Boccaccio domina hasta nuestros días, dejando en la sombra a muchos autores que, en cambio, adquirieron preeminencia en los siglos contiguos. Este es el caso de Luigi Groto, considerado hoy en día como un poeta de segunda categoría por la crítica literaria pero que en la época renacentista y barroca influyó en grandes autores, como por ejemplo William Shakespeare¹ y – en nuestro caso –, Francisco de Quevedo.

Ya en el octavo poema de la parte primera de *Erato*, «Si el abismo, en diluvios desatado» (Rey, Alonso Veloso 2011, p. 35), vemos una reelaboración de «Se'l diluvio da Giove in terra steso» (Groto 1610, 1: 18r). Lo primero que notamos es una estructura similar de las estrofas, que empiezan con la anáfora «si». Además, aparecen los mismos personajes mitológicos, es decir Faetón, Ulises y Orfeo, pero no Júpiter, nombrado en cambio por el italiano. El tono sigue siendo hiperbólico con respecto a la relación amorosa, pero los dos poetas se refieren a dos elementos diferentes: de un lado, Quevedo nombra las venas y la sangre (vv. 3 y 5), aludiendo a algo que circula por todo el cuerpo y que le mantiene en vida; del otro, Groto habla del pecho (v. 3), como algo en general, pero que nos hace pensar en el corazón, órgano por antonomasia donde residen todos los sentimientos. El resto de la composición es bastante parecida, pero en

1 Para profundizar este tema, ver entre otros Spaggiari (2009) y Muir (2005).

el terceto final notamos otra diferencia. Quevedo otorga a la música de Orfeo un poder simplemente aliviador de los tormentos infernales (vv. 12-13), mientras que para Groto este aspecto no existe, sino que querría cancelar el mismo infierno. También los sufrimientos tienen connotaciones diferentes: en el primer caso, aunque Orfeo lograra suspenderlos, otras personas podrían volver a inventarlos; en el segundo, se habla más bien de una supervivencia de las penas amorosas frente a su cancelación. En el soneto español se hace alusión a una interrupción del dolor sentimental, mientras que en el italiano hay una posición más dura, utilizando el verbo «spegnere» (v. 12), ‘apagar’, que alude al campo semántico del fuego y a la vez sugiere una solución definitiva de los tormentos amorosos.

Unos cuantos madrigales de Quevedo tienen en alguna medida como fuente de inspiración otros de Groto. El primero que analizamos es «Está la ave en el aire con sosiego» (Rey, Alonso Veloso 2011, p. 197) que parece inspirarse en otros dos del ‘Cieco’ d’Adria, «Nell’acqua i pesci stanno» (Groto 1610, 2: f. 53r) y «Gli elementi, ond’ha vita ognun di noi» (1610, 1: f. 22r), aunque el más similar es el primero. En ambos, el poeta empieza glosando el tópico de los cuatro elementos que forman el universo – aire, agua, fuego y tierra –, aunque en orden diferente. Quevedo reflexiona sobre la concepción del hombre como microcosmos, típica del Renacimiento, que en cambio no encontramos en su fuente, dado que Groto agrupa el hombre a los animales. Otro cambio sustancial está en el elemento que reside en la tierra: en el caso del español es el cuerpo como peregrino, otro tema que a menudo recurre en su poesía, mientras que el poeta de Adria habla sólo del intelecto, volviendo al amor petrarquista y stilnovista del amor como experiencia puramente intelectual, aunque en el verso siguiente añade que su afecto es terreno. Se subraya así la dicotomía entre dos concepciones y experiencias amorosas diferentes: de un lado, la mente que se eleva y, del otro, el cuerpo consumido por el fuego de las pasiones. Siguiendo con la descripción de un amor tormentando, Groto cuenta de su situación de inapetencia, con su boca que ya no acepta comida terrena, sino que se alimenta de lo que está en el aire. En el madrigal de Quevedo, los tormentos pasan a través de la imagen de la boca suspirando, pero no encontramos imágenes cotidianas como es la falta de hambre por motivos sentimentales. El último verso, muy parecido, se extiende en el poema del madrileño: el corazón del amante está lleno de fuego, de pasión, pero en este caso el sentimiento es tan fuerte que hasta se inflama el alma, característica que no encontramos en Groto. Así que, aunque las descripciones del italiano son más amplias y detalladas, en el caso de la imitación nos encontramos con una reelaboración más conceptual y conceptista que abarca otros niveles de la descripción de la experiencia amorosa, uniendo cuerpo e intelecto.

El madrigal 3, «Si fueras tú mi Eurídice, oh señora» (Rey, Alonso Veloso 2011, p. 201), puede considerarse una reelaboración de «Se’l dotto Orfeo, die gran segno d’amore» (Groto 1610, 1: f. 52v). Aquí los dos

poetas aprovechan el mito de Orfeo y de su extremo amor por Eurídice. En el caso de Quevedo hay una completa personificación del poeta con el dios de los Infiernos, afirmando «soy el Orfeo que te adora» (v. 2), sugiriendo un panegírico de sí mismo a través del uso de esta metáfora. El planteamiento inicial bajo la forma de una hipótesis introducida por el «si» se vuelca a partir del v. 7 con la introducción del «mas», afirmando que la amada nunca podría ser Eurídice dado que con su sola presencia alumbraría a cualquier sitio, hasta la misma oscuridad. Así que, el mismo poeta-Orfeo tampoco puede seguir en esta personificación porque, triste por perder a su amada, no podría seguir componiendo y cantando. En el texto de Groto encontramos la misma personificación del hablante que se ensalza en su posición afirmando que en realidad, en la misma situación, él daría una señal de amor mayor a la del dios, rebajando de esta manera la divinidad. La adversativa aquí no derrumba el planteamiento inicial sino que añade fuerza al razonamiento del poeta, acabando la composición en fuerte desacuerdo con la actitud de Orfeo, dado que él, por no perder a la amada, se quedaría hasta en el infierno. En este caso, el pensamiento de Groto carece de las antítesis y de las manipulaciones del mito, dado que por ejemplo falta la asociación del poeta al mismo Orfeo-cantor. Al mismo tiempo vemos un uso diferente de la semántica: Groto privilegia los adjetivos para describir la situación, mientras que Quevedo predilige los sustantivos para poder crear más figuras retóricas de contraposición. En este caso, la reelaboración permite al poeta español ahondar en la experimentación conceptista, creando antítesis que subrayan el dolor y la contradicción de la experiencia amorosa sufrida.

El tema mitológico vuelve en «Júpiter, si venganza tan severa» (Rey, Alonso Veloso 2011, p. 259), amplificación de «Giove, se tal vendetta» (Groto 1610, 2: f. 18v). Aquí aparece otro motivo petrarquista, es decir, el fuego de los ojos de la amada, comparados a los rayos del dios. En el caso del poeta de Adria, las imágenes siguen sin muchas variaciones la tradición poética, mientras que Quevedo reelabora todo esto a partir de la mayor consideración de la amada, más poderosa que Júpiter dado que ella misma fulmina a todos los seres de cielo y tierra. Otra vez, el «mas» niega el poder divino y afirma que tampoco él puede resistirle y a su vez es víctima de la mujer. Los dos últimos versos hacen que el poeta se transforme en un consejero. Eso sugiere que la mejor solución es ya olvidarse de esos ojos y conformarse sólo con destruir la parte que no ha sido ya arrasada por la mujer, desacralizando o relativizando otra vez el mito de Júpiter, y al mismo tiempo humanizando su figura y humillándola.

Otro motivo de inspiración para Quevedo fueron las canciones de Groto. En «Quien nueva sciencia y arte» (Rey, Alonso Veloso 2011, pp. 227-229) podemos encontrar muchos parecidos con «S'alcun nou'arte vuole» (Groto 1610, 1: ff. 23v-25v), que comparte la misma métrica. La primera estrofa parece una traducción de la versión italiana, aunque Quevedo usa el

término ciencia asociado al arte, concepto que en cambio no encontramos en Groto. Además, para éste la filosofía a la que se alude en el epígrafe tiene una relación estricta con la tradición griega, porque menciona las escuelas de Atenas, mientras que en el otro poema se alude a la cátedra de Prima, una de las más codiciadas en la Universidad de la época. Se transfiere así la enseñanza de la asignatura a otro nivel, compatible con los estudios humanistas del tiempo, aunque Quevedo amplifica esta primera estrofa con las dos siguientes, donde en cambio sí encontramos referencias a Aristóteles y Platón. Otras dos estrofas que coinciden son la séptima y la penúltima. La anáfora «non é ver, che» del poeta de Adria ha sido utilizada solo en estos dos casos por el español traduciéndola con «no es verdad que», respectivamente en los vv. 37 y 79, y siguiendo el mismo planteamiento de Groto. En el primer caso, ambos autores coinciden en el hecho de que la vida no acaba cuando el alma deja el cuerpo, porque él la ha perdido y sigue vivo. El 'Ciego' afirma que su alma se fue junto a los «bei pensier, che son sua vita» (v. 46), así que ya no puede pensar en su amada, acción que era el centro fundamental de la vida del amante y al mismo tiempo esto le permite seguir viviendo por estar liberado. En cambio, según don Francisco, habiendo perdido su alma, recupera su vida en quien le mata, es decir la amada. Esto demuestra que sin el alma, él vive con su muerte. Aquí, nos encontramos precisamente en la subversión de los términos del amor después de la muerte: no es ella, sino él, quien fallece.² En la otra estrofa imitada, se postula la asimilación total del poeta por parte de la mujer y viceversa, explicando que el todo no tiene por qué ser mayor que la parte que contiene, ya que el amante está en Inarda/Madonna, y ésta, a su vez, habita en su corazón, sin que un poeta se aleje del otro. En el caso de la estrofa cuarta, aunque Quevedo no sigue el esquema anafórico de Groto, sí podemos encontrar un parecido en el contenido con la estrofa correspondiente, donde el poeta reitera la idea de la llama amorosa como algo tan poderoso que, aunque el poeta llora día y noche un río de lágrimas, aquella no se apaga. Llama la atención que, en la versión italiana, el amante se sienta de alguna manera como un muñeco en manos del sentimiento, «ch'amor vuol che io sostenga» (v. 22), planteando cierta pasividad por su parte, característica que no encontramos en la otra composición. También la estrofa siguiente fue reelaborada por Quevedo en los vv. 25-30, donde reaparece el tópico de nieve-hielo en la figura de la amada. Aquí, el hielo no se derrite al sol, que tampoco deshace la nieve, porque ella, que es nieve y hielo, no le ha derretido con el sol de sus ojos y el fuego de su corazón, imagen que a menudo se reitera a lo largo de toda la tradición de la lírica amorosa y que también encontramos en muchos poemas de Groto. Más

2 Según Rey, este pensamiento se va encaminando a partir de «Cerrar podrá mis ojos la postrera sombra», donde «la constancia amorosa del amante se localiza en las cenizas que siguen ardiendo» (2013, p. 330), subrayando que éste sigue en vida a pesar de la muerte.

adelante, el español recrea el concepto de causalidad, tema ya tocado por Groto en la estrofa décimoprimera. Los poetas afirman que este concepto en sus situaciones ya no funciona, porque el alejamiento de la causa de sus sufrimientos no corresponde al terminar de estos. Las palabras de Quevedo son más tajantes, llegando a afirmar que «la misma causa me persigue y mata» (v. 48), mientras que para Groto su estado es más una molestia que una amenaza, «una stessa cagion m'accende, e punge» (v. 72). Siguiendo en el análisis, nos encontramos ante a la reflexión sobre la naturaleza del amor: remontándose a Platón, se consideraba que este sentimiento solo se daba entre semejantes, pero la experiencia de los poetas desmiente esta teoría, dado que aman a una fiera cruel y «che lo sbrana» (v. 78), es decir que se come al mismo amante. Otra vez encontramos pasividad, dado que el poeta se ve como una presa sacrificial, porque «lieto s'offre a una fiera» (v. 78), sugiriendo además que esta acción no le va suponer ninguna molestia ni dolor, en contraposición al comportamiento de la fiera que le va a hacer pedazos. Los autores continúan reflexionando sobre la experiencia amorosa, donde los opuestos pueden estar juntos, como juntos están para ellos el placer y el tormento, «gioia, e martoro» (v. 81). En la reelaboración quevedesca, el conceptismo está más presente que en la fuente italiana. Donde Groto afirma simplemente que, mirando a su bien, «godo, e sospiro» (v. 84), Quevedo introduce el juego conceptista afirmando en la sinécdoque que «lágrimas canto y música suspiro» (v. 60). En la estrofa sucesiva, se reitera la oposición a la teoría de la discordia de los elementos, dado que el poeta es el ejemplo de la falsedad de este pensamiento, porque él es y no es, muere y vive al mismo tiempo. La ya nombrada teoría de la causalidad es una «doctrina engañosa» (v. 67) según el español, mientras que para el 'Cieco' es simple falsedad. Aun siendo fría, la amada puede crear y transmitir el fuego del amor, en plena contradicción con la teoría ya mencionada. Los poetas vuelven a reflexionar sobre la dureza del sufrimiento amoroso, que, a pesar de su duración y reiteración, no disminuye en crueldad y pena. Sin embargo, Groto no solamente sigue sufriendo como el primer día, sino que este dolor se renueva cada hora, «e ogn'hor piú fresco il sento» (v. 100), mientras que Quevedo, utilizando el adverbio «más» en los vv. 76-77, añade sufrimiento al que ya está padeciendo, en un clímax que va acompañado términos de la misma familia semántica: tormento, dureza y pena, culminantes en el verbo «siento», subrayando los sentimientos ásperos que está viviendo. También la última estrofa es una traducción del modelo del poeta de Adria, aunque con variaciones sustanciales. Ambos poetas coinciden en que, para entender lo qué es el amor, lo primero es experimentarlo. Quevedo introduce la figura del «hombre bruto» (v. 86), es decir irracional y grosero, incapaz de entender esta experiencia por ser incapaz de amar, pero para Groto esto le puede pasar a todos, «ciacuno che non ami» (v. 112), sin diferencias de estado o de capacidad intelectual. Además, lo que no se entiende, para

él podría pasar por «scemi di fede» (v. 114), disminuciones o faltas de la fe, añadiendo una característica religiosa a esta nueva filosofía, aspecto que en cambio no encontramos en la reelaboración, donde el poeta habla de sofisterías, refiriéndose a simples falsedades. La canción de Quevedo es un poco más corta con respecto a su fuente italiana y las estrofas no tienen la misma estructura,³ pero lleva concentradas las reflexiones de su inspirador, haciendo hincapié en las penas del amante, en su incapacidad de reaccionar, en lo erróneo de las teorías filosóficas y teológicas del tiempo que nada pueden hacer en el campo amoroso, que todo derrumba con su fuerza. La amada sigue siendo retratada con severidad, como un animal salvaje y sin piedad, frío, sin corazón, pero sin el cual el poeta moriría.

Pasamos ahora a la segunda parte de *Erato*, es decir *Canta sola a Lisi*, con esporádicas referencias a composiciones del 'Ciego'. Si empezamos por el soneto 26, «Alimenté tu saña con la vida» (Rey, Alonso Veloso 2013, p. 107), notamos pasajes paralelos en «S'io de l'inferno a la tomba acre, ed atra» (Groto 1610, 1: f. 22v). En ambos casos, el poeta se presenta como idólatra, respectivamente en los versos 4 y 2, por haber amado en la tierra «cosa mortale» (v. 3), subrayando el tópico de la divinización de la dama. El campo semántico pertenece a la esfera religiosa, con referencias al infierno, nombrado por el poeta de Adria cinco veces, mientras que el madrileño hace una única referencia en el v. 9. Sin embargo, Quevedo anuncia el infierno de su corazón, mientras que Groto afirma que este estado de condena se encuentra tanto en su pecho como en sus ojos y que sus sufrimientos nunca acabarán, sino que se renovarán a cada hora. Además, vuelve a subrayar esa lucha interior del amante, que, mirando a la cara de la amada, se siente tanto en el infierno como en el paraíso, aspecto que no encontramos en el poema español. El poeta de Adria combina la amenaza del infierno real, castigo de la crueldad de la dama, y él de los ojos del amantes; como contrapunto, el amante desengañado gozará del paraíso representado por la belleza femenina. En ambos poemas, ya estamos lejos de la visión salvífica de la mujer, sino que al revés pone en peligro el alma del amante, sobre todo en el caso italiano, donde el contenido infernal se reitera a lo largo de los versos. Además, hace hincapié en la figura femenina y en su apariencia como causa de perdición, refiriéndose a «beltà caduca, e frale» (v. 4), mientras que en Quevedo se habla de «enojos» (v. 10), aludiendo de manera general a las injurias padecidas, pero sin describir la figura de la amada.

Volviendo a los madrigales, podemos constatar que «Un famoso escultor, Lisis esquivá» (Rey, Alonso Veloso 2013, p. 191) es imitación bastante fiel de «Un nobile scoltore ha di te fatto» (Groto 1610, 1: f. 29v). El tema de la reproducción de la hermosura femenina a través de las artes plásticas

3 La canción de Quevedo se compone de 15 estrofas y la de Groto de 19 estrofas.

es bastante frecuente en la poética italiana de Renacimiento y Barroco, pero en este caso ya nos estamos alejando de los cánones, porque aquí se está cuestionando no ya la imposibilidad del retrato por la belleza excelsa de la dama, sino la fidelidad de éste a causa de la dureza de la dama. En el primer verso encontramos una diferencia en la calificación del escultor: según Groto éste es «nobile», es decir ‘noble’ tanto con sentido heráldico como moral, pero posiblemente Quevedo utilizó su sentido etimológico derivado del latín *noscere*, es decir ‘conocer’, y por traslación, el «famoso» utilizado por el español. En el verso siguiente, los dos autores conciben de manera diferente la escultura. Si para el italiano «viva» califica la piedra utilizada, es decir, «te ha retratado en peña viva», para el madrileño ese adjetivo se refiere a la exacta imitación, tanto que parece adquirir vida y otorgando de alguna manera una función de demiurgo al escultor, capaz de crear estatuas tan fieles a la realidad que parecerían estar en vida. Al mismo tiempo, subraya la dureza de la amada, que, aunque viva, por su ingratitud parece tener el corazón de piedra. De hecho, Quevedo habla en el v. 5 de un «pecho helado», aspecto que no encontramos en Groto, el cual hace referencia simplemente a su blancura (v. 5). Los vv. 7-11 son una traducción casi perfecta de los respectivos versos, mientras que la parte final le sirve a don Francisco para establecer un más acusado contraste, donde la piedad, la blandura y la suavidad femeninas, que la aproximaban a las flores más bellas, se transforman en dureza e ingratitud pétreas. El italiano propone una contraposición entre la naturaleza y el artista, que se podría asociar otra vez a la función creadora y perfeccionadora del arte: en la primera consideró «pietosa» (v. 9), equivocándose, a la mujer, pero el escultor supo ver más allá, considerándole por eso «più saggio di lei» (v. 11), concluyendo tajantemente en el último verso afirmando que la hizo de piedra porque ella es así, como también el poeta le ve. En el caso de Quevedo, en cambio, no hay esta contraposición naturaleza-artista, sino que la atención se centra en la figura de la amada, recalcando su dureza en los vv. 13-14, afirmando doblemente que se ha vuelto en «piedra ingrata», porque es en lo que ella se había convertido, aquí subrayando en cambio la voluntad de la dama, dado que fue ella misma a cambiar su natural suavidad por la dureza descrita.

En conclusión, para el investigador que se acerca a la poesía barroca es difícil discernir entre influencia e imitación, término este último que hoy en día puede adquirir una connotación negativa en el ámbito de la producción literaria. Sin embargo, en los casos presentados, pese al riesgo de que hoy se identifique la imitación como mera copia exenta de originalidad, en realidad esto no puede valer para la poesía de Quevedo. En muchos casos, éste traduce literalmente versos de Groto, pero siempre añade aunque solo sea una palabra que le permite alejarse de una interpretación renacentista y petrarquista del amor y de la vida. El madrileño amplía la concepción amorosa y dolorosa del poeta, los personajes mitológicos, la función

misma del poeta, adentrándose en el conceptismo barroco. Manipula a su placer los versos y el orden de las palabras del poeta de Adria para crear nuevas imágenes más directas y evocativas. En muchos casos, la influencia parece referirse simplemente al tema y a los motivos tratados, mientras que el significado profundo de los términos utilizados y de las figuras representadas se alejan de manera exponencial de su fuente. Podríamos así afirmar que Groto es para Quevedo un punto de partida importante para reelaborar tópicos y conceptos, pero Quevedo siempre añade algo más, superando el modelo del que se inspira. El poeta de Adria no simplemente influye, sino que inspira en Quevedo nuevos moldes y nuevas reflexiones, permitiéndole adentrarse en una visión postpetrarquista de la producción poética amorosa.

Bibliografía

- Fucilla, Joseph (1960). *Estudios sobre el petrarquismo en España*. Madrid: CSIC.
- Groto, Luigi (1610). *Rime*. 2 voll. Venezia: Ambrosio Dei.
- Muir, Kenneth (2005). *Shakespeare's Sources: Comedies and Tragedies*. Oxon: Routledge Library Editions.
- Rey, Alfonso; Alonso Veloso, María José (eds.) (2011). *Francisco de Quevedo: Poesía amorosa (Erato, sección primera)*. Pamplona: Eunsa.
- Rey, Alfonso; Alonso Veloso, María José (eds.) (2013). *Francisco de Quevedo: Poesía amorosa: Canta sola a Lisi (Erato, sección segunda)*. Pamplona: Eunsa.
- Rey, Alfonso (2013). «Sobre el pensamiento amoroso de Quevedo». *La Perinola*, 17, pp. 301-334.
- Sbriziolo, Carola (2013). «La presencia de Groto en la poesía amorosa de Quevedo: tres poemas de argumento mitológico». *Acta literaria*, 47, pp. 117-133.
- Spaggiari, Barbara (2009). «La presenza di Luigi Groto in Shakespeare e negli autori elisabettiani». *Italique*, 12, pp. 173-202.