



“Cuando me vuelvo atrás a ver los años”.
Intertextualidad petrarquiana
en Garcilaso, Lope de Vega y Quevedo

Andrés González Sánchez

Villanova University
andres.gonzalezsanchez@villanova.edu

Resumen: La estela dejada por el verso de Francesco Petrarca en la península ibérica es importante y caudalosa (y estudiada). “Quand’io mi volgo indietro a mirar gli anni” fue remedado y copiado

por poetas como Garcilaso de la Vega, que establece el paradigma en España, Lope de Vega y Francisco de Quevedo, como miembros destacados de un flujo abundante de emuladores, entre los que trato en este trabajo también a Santiago de Córdoba. Mi intención es revisar cómo se plasmó en esos casos la intertextualidad respecto al verso de Petrarca, así como observar el quiebre emprendido por Quevedo, que vino acompañado en el tiempo (ambos provienen de 1613) por la sátira del *Viaje del Parnaso*, de Cervantes.

Palabras clave: Petrarca, intertextualidad, Garcilaso, Lope, Quevedo.

El petrarquismo fue la fuerza motriz de la poesía lírica española, pues poetas y teóricos desde Juan de la Encina hasta Francisco de Quevedo reflexionaron sobre las ramificaciones genéricas, temáticas, estilísticas e incluso éticas de la imitación de un poeta italiano que había muerto hacía más de 150 años, así como llevaron a la práctica tal imitación (Navarrete 1997: 9).

La “combinación del dominio político hispano sobre Italia y un sentimiento continuo de inferioridad cultural” llevó a los poetas españoles a seguir la estela de Francesco Petrarca (Navarrete 1997: 9). Lo hacen primero a través de la imitación. Admirador de Dante, el Marqués de Santillana (1398-1458), en los primeros balbuceos de esta tendencia, traslada esquemas e ideas del petrarquismo en sus *42 sonetos fechos al itálico modo*:

Lejos de vos y cerca de cuidado;
 pobre de gozo y rico de tristeza,
 fallido de reposo y abastado
 de mortal pena, congoja y braveza,

El propio Petrarca, tomándolo prestado de Cicerón, da un consejo de cómo llevar a cabo esa mimesis: “Que el imitador sea como una abeja que prueba de varias flores pero transforma el néctar en miel por sí sola” (Navarrete 1997: 21). Cosa que probablemente el marqués no logró con éxito. Sin embargo, tres cuartos de siglo después, esta tradición poética y el humanismo de Petrarca llaman la atención de Juan Boscán (1490-1542) y Garcilaso (1501-1536) que “transformaron la naturaleza de la lírica española en el segundo cuarto del siglo XVI, en parte con el ejemplo de sus propias obras poéticas y también con su labor de difusión y apropiación de la estética cortesana de Italia”. Boscán, animado por Garcilaso, hace una versión de *Il libro del Cortegiano*, de Baltasar de Castiglione. La obra “establece los términos de la poesía petrarquista en España”, que se distancia de esa manera de lo cancioneril o la mera observancia de reglas prosódicas (Navarrete 1997: 60). La retroalimentación cultural tiene derivaciones políticas: “Boscán usa los principios de Castiglione para identificar su propia poesía petrarquista como una forma cultural cosmopolita más que añadir al imperio transnacional de Carlos V” (Navarrete 1997: 61).

Los versos iniciales del soneto I de Garcilaso, dice Lapesa, “recuerdan el extravío de Dante por la selva oscura” (Lapesa 1985: 77). Hay resonancias, añade, de

cosí l'animo mio, che ancor fuggiva
 si volse indietro a remirar lo passo,
 che non lasciò giammai persona viva. (Dante 1716: 4)

que deja huellas en el primer cuarteto del poema de Garcilaso:

Cuando me paro a contemplar mi 'stado
 y a ver mis pasos por do dó me han traído,
 hallo, según por do anduve perdido,
 que a mayor mal pudiera haber llegado; (Garcilaso de la Vega 2001: 37)

Es razonable la vinculación que establece Lapesa con Dante (1265-1321), más si tenemos en cuenta que el comienzo del *Inferno* en *La divina commedia* marca el sentido inicial del poema de Garcilaso, el de un caminante de la vida que se ve inmerso en una oscuridad que le ha llevado a perder el camino recto:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
 mi ritrovai per una selva oscura,
 che la diritta via era amarrita. (Dante 1716: 2)

Además, la delicadeza del amor de Garcilaso por su *ella* recuerda más al expresado por Dante con el *dolce stil nuovo* que a la pasión más terrenal a la que evoluciona Petrarca siguiendo ese patrón. Lapesa piensa, junto con Mele, que la influencia de Petrarca (1304-1374) se limita a un solo verso del soneto 298. El estudioso

encuentra “más puntos de contacto” con el *Madrigal II* de Petrarca y “algo parecido” en los *Trionfi*. Señala que “fuera de la consideración retrospectiva inicial, los dos sonetos divergen” y que “el recuerdo de la *Commedia* basta para explicar el pasaje garcilasiano” (Lapesa 1985: 77). Sin embargo, Rivers considera “más verosímil” la vinculación del soneto I de Garcilaso con el primer verso de Petrarca, “señalado por Herrera y aceptado por el Brocense” (Garcilaso de la Vega 2001: 65). La repercusión del soneto 298 no pudo ser aislada, dada la presencia anterior y definitiva de Dante. Pero sea directa o indirecta, combinada o pura, la influencia del verso de Petrarca es de gran fecundidad en la poesía renacentista y del Siglo de Oro.

El contenido del poema de Petrarca, en su primer cuarteto, yuxtapone fuego y hielo, tranquilidad e intranquilidad, a partir del tormento provocado por el amor por Laura. Cuando mira los años que pasaron y que se le escaparon, sus pensamientos se dispersan y el fuego que antes le agitaba, se apaga y se hiela, y termina con un reposo pleno de afanes. Dice así:

Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni
 ch'hanno fuggendo i mei pensieri sparsi,
 e spento 'l foco ove agghiacciando io arsi,
 e finito il riposo pien d'affanni, (Petrarca 1957: 441)

En 1526 comienza una época en la que Garcilaso sufre la esperanza del amor por Isabel Freire, la Elisa y Galatea de sus églogas. Garcilaso se había casado a la manera cortesana, sin amor, y alternaba el protocolo palaciego con las armas. A finales de 1528 o principios de 1529, doña Isabel se casa con Antonio de Fonseca, para desilusión de Garcilaso. El poeta establece algún tipo de relación con ella, según se deduce de los sonetos escritos en Italia (III, VIII y IX?), pero sigue sintiéndose impaciente. Viaja a Francia e Italia por sus tareas oficiales y a finales de 1531 parte a Viena siguiendo al emperador. En 1532 hay una ruptura con ese primer amor, que se convierte en un punzante recuerdo, y su poesía, a raíz de la expedición militar de los Pirineos a Ratisbon en el invierno de 1531-1532 y la corta campaña de Austria de 1533, incorpora un aire heroico y marcial (Entwistle 1930: 377-381). En la etapa 1526-1532 (aproximadamente), según Lapesa, escribe este soneto descorazonado en el que asegura haber olvidado el camino de su vida. Dice saber que muere, y con él su preocupación amorosa:

mas cuando del camino 'stó olvidado,
 a tanto mal no sé por dó he venido;
 sé que me *acabo*, y más he yo sentido
 ver *acabar* conmigo mi cuidado [2].

Comenta Lapesa: “el recuerdo del pasado se borra ante la fuerza del mal presente; y surge, dominadora, la certeza de la propia perdición, aceptada resueltamente: sólo se duele el poeta de que su pasión no pueda sobrevivirle inmortalizada” (Lapesa 1985: 77). En este sentido, la forma está al servicio del fondo. Es destacable, como herencia de los cancioneros castellanos, la aceptación de la suerte adversa y la “reiteración conceptista” en juegos de palabras o poliptoton (Lapesa 1985: 50). A ello se une la “repetición anafórica” (Snell 1973: 177). El uso repetido de verbos en diferentes formas acrecienta la angustia que el poeta transmite.

Yo *acabaré*, que me entregué sin arte
 a quien sabrá perderme y *acabarme*
 si *quisiere*, y aún sabrá *querello*;
 que pues mi voluntad *puede* matarme,
 la *suya*, que no es tanto de mi parte,
pudiendo, ¿qué hará sino hacello?

Snell reflexiona que el amante cortés del soneto, como en el cancionero, experimenta “la pasión sin esperanza, que ve la muerte como único término y se goza sin embargo en su propio tormento”. Y respecto a las repeticiones, agrega: “El único movimiento es el de la psique del amante reflexionando sobre el estado en que se encuentra” (Snell 1973: 180).

Glaser está de acuerdo con que el soneto trata de “la sabrosa pena que el autor experimenta en sus relaciones con doña Isabel Freyre”. A pesar del aparente consenso, otros críticos han sugerido que “constituye una profesión de fe mística”, según Maturo, o que describe sus preocupaciones políticas: “El único individuo a quien el verdadero Garcilaso se entregó *sin arte* era el Emperador Carlos V. Y Carlos era el único individuo capaz de *perderlo y acabarlo*”, asegura Goodwyn (Strother 1993: 64).

Más de un siglo después de Boscán y Garcilaso, durante el reinado de Felipe III (1598-1621), que estuvo marcado por el declive del imperio tras el desastre de la Armada Invencible (1588), se ha entrado plenamente en el Barroco. De esa época, resume Navarrete, Maravall “recalca aspectos como la conciencia de la crisis y del desengaño como temas cruciales, la teatralidad, que indica una cultura de masas con elementos de *kistch*, la representación de la vida como *cuidado* y laberinto, y una poesía que satiriza el mundo que antaño alabara” (Navarrete 1997: 245). En palabras del propio Maravall,

suscita una visión del mundo en la que halla expresión el desorden íntimo bajo el que las mentes de esa época se sienten anegadas. Son unos hombres tristes, como alguna vez los llamó Lucien Lefevre, esos que empiezan a ser vistos sobre el suelo de Europa (Maravall 1990: 309).

Strother compara ese poema de Garcilaso con sonetos similares de Sebastián de Córdoba (1575) y Lope de Vega (el soneto primero de las *Rimas sacras*, de 1614). Con el fin de probar la existencia de un hipotético género que unifique los textos de raíz petrarquiana, llama la atención sobre la apropiación, “casi palabra por palabra”, de los dos primeros versos del Soneto I por parte de esos dos autores posteriores. Según Fowler, esta imitación tiene una particular importancia: “The generic markers that cluster at the beginning of a work have a strategic role in guiding the reader. They help to establish, as soon as possible, an appropriate mental set that allows the work’s generic codes to be read” (Strother 1993: 65).

El caminante a mitad del trayecto se para y reflexiona sobre lo ya andado. Garcilaso concluye “que a mayor mal pudiera haber llegado”; Sebastián de Córdoba, “que hubiera merecido ser juzgado”; y Lope de Vega llega a esta meditación: “que un hombre tan perdido/ a conocer su error haya llegado”. “Su situación presente no refleja las justas consecuencias que tendría que sufrir por sus errores, sino la voluntad misericordiosa de una entidad suprema y fuera de control (la Fortuna, Amor, Dios, etc)”, dice Strother. En el segundo cuarteto, continúa el crítico, el hablante describe ese camino erróneo e incide en el reconocimiento de su error, mostrando arrepentimiento (Strother 1993: 65):

Bajando	de	la	gracia	en	bajo	estado
estaba	de	mis	culpas	tan	herido	
que	quien	me	viera	fuera	conmovido	
a	me	llamar	con	lástima	cuitado.	

Sebastián de Córdoba

Lope de Vega lo hace poniendo a la divinidad por testigo de su culpa. O, más bien, de su no-culpa, ya que el Fénix no muestra arrepentimiento, a diferencia de lo que señala Strother, en ningún momento del poema. Al principio, se espanta de haber reconocido su error y más tarde dice que *no* haberse precipitado al mal ha sido una “piedad del cielo”.

Cuando	miro	los	años	que	he	pasado,
la	divina	razón	puesta	en	olvido,	
conozco	que	piedad	del	cielo	ha	sido
no	haberme	en	tanto	mal	precipitado.	

Lope de Vega

En el primer terceto, opina Strother, “el yo poético describe cómo se había entregado a otro/otra, y cuál era su relación con la fuerza a la cual se entregó” (Strother 1993: 67). Mientras, en el soneto de Garcilaso, el hablante se lamenta por ello, hasta el punto de estar seguro de que significará su fin, el acabamiento de su vida. Sebastián de Córdoba emula a Garcilaso afirmando su entrega “sin arte”, sin engaños. Termina el soneto mirándose al pie de la letra en el espejo de su antecesor pero, en lugar de encumbrar la voluntad de una supuesta amada desdeñosa, introduce una figura divina que puede dar y quitar la vida.

Mas	la	esperanza	me	entregó	sin	arte
a	quien	puede,	mirándome,	sanarme,		
y	cierto	como	puede	es	el	querello:
que	pues	la	vida	puso	por	librarme,
y	él	solo	puede	darla	por	su
pudiendo,	¿qué	hará	sino	parte,	hacello?	

Sebastián de Córdoba

En cambio, Lope sigue con su propio camino emprendido durante el desarrollo del poema. Reconoce haber entrado en un laberinto del que descubrió tarde su engaño, pero finalmente (adoptando, como novedad, la segunda persona) pudo vencer la *escuridad* y al *monstruo* del engaño, regresando a sus cabales:

Entré	por	laberinto	tan	extraño,
fiando	al	débil	de	la
el	tarde	hilo	conocido	vida
mas	de	tu	luz	desengaño;
el	monstruo	muerto	de	mi
vuelve	a	la	patria	la
Lope de Vega				

En 1614, cuando publicó este soneto, Lope contaba con 52 años y su vida amorosa había sido ajetreada. Teniendo en cuenta que su obra puede ser vista sin ambages como su autobiografía, sería posible interpretar estos versos como la asunción de un error amoroso pasado. Pero hay un hecho en su biografía que lleva a otra

interpretación más elocuente. En 1612 había muerto su hijo Carlos, y al año siguiente fallece al dar a luz doña Juana de Guardo, su mujer. Lope se ordena sacerdote. “La huella literaria de esta situación vital, sus crisis y sus arrepentimientos irán a parar a las *Rimas sacras*”, dice Blecua. Estos poemas quedan situados “perfectamente al final de un proceso de ahondamiento espiritual y contienen sin disputa algunos de los más emocionantes y bellos sonetos religiosos de la poesía española. La emoción poética, tan patente, procede de la angustia de sentirse preso en un pasado” (Blecua 1981: 29). Pero “Cuando me paro a contemplar mi estado” no es uno de los poemas más religiosos de Lope. En él se intuye su pesar por los errores cometidos, irremediablemente irresolubles, aunque carentes de culpa, en lo que toca a su hijo y su esposa perdidos: el “débil hilo de la vida” frente al desengaño. Es en ese primer terceto que define ese camino como un laberinto: “and the labyrinth constitutes his world. Instead of finding the expected perdition at the center of the labyrinth, the poet miraculously finds spiritual salvation”, dice Grieve. Hay un fondo de esperanza muy acusado al final de este poema, a pesar de frases como “monstruo muerto de mi ciego engaño”, que hay que leerla como una victoria y no como una derrota: “The poet’s error is vanquished by *tu luz* (which can refer to *desengaño* as God’s tool or to God himself, given that reason is modified by *divina*)” (Grieve 1992: 419). Finalmente, a pesar del sufrimiento por algún error del pasado o por la tragedia familiar vivida, “vuelve a la patria la razón perdida”, verso que transmite la paz milagrosa a la que alude Grieve.

Por su parte, Quevedo, en su salmo IX, regresa a la fuente más remota, la de Petrarca, en lugar de a la de Garcilaso, como hacen los demás imitadores del verso. “Sin dejar por ello de convocar, en contraste afirmado con el étimo elegido, el étimo rechazado”, señala Ly, quien en su estudio presta especial atención al valor fónico del verso de Garcilaso y sus reescrituras. Vale la pena, antes de abordar la versión de Quevedo, recordar una reflexión de la estudiosa, que nos puede conducir al último tramo de este comentario, en el que pretendo acercarme al espíritu del Barroco a través de este poema.

Tres palabras de Glaser, presentes en sus subtítulos, podrían definir una de las modalidades de la rescritura: *huellas, inspirados en, parodias*, que remiten respectivamente a la práctica (consciente o no) de la cita (la intertextualidad), a la rescritura respetuosa o ennobecedora y a la jocosa y denigrante (Ly 1998: 23).

Del salmo IX contamos con dos versiones. Por un lado, la del “manuscrito *Ev.*”, probablemente no definitiva, que menciona Alfonso Rey (Quevedo 1992: 177) [3]. Y por otro, la de *Las tres musas últimas* recopilada por Blecua (Quevedo 1972: 66). Están escritas en silva, metro de versos ilimitados (el primer salmo tiene 28 versos y el segundo, 22), formado por heptasílabos y endecasílabos de rima total o consonante, y algunos versos sueltos (Quilis 1991: 161).

El poema pertenece al grupo del *Heráclito cristiano* y *segunda harpa a imitación de la de David*, que Quevedo publicó antes de marcharse a Sicilia con el duque de Osuna en 1613. Por esas fechas sufrió una crisis ético-religiosa, “aguda y quizá prolongada”, que atestiguan referencias suyas de las que la más extensa es su *Heráclito cristiano* (Quevedo 2005: 97). Se trató de “una crisis espiritual o moral, que le ocasionó un sentimiento profundo y doloroso de arrepentimiento” (Quevedo 2005: 18). El título de la colección *Heráclito cristiano* hace referencia a la imagen tradicional del “filósofo que lloraba”. Octavio Paz ya trabajó sobre la idea que se tuvo de Heráclito en el siglo XVII: es el filósofo que llora, en contraposición a Demócrito, que ríe (Veyra 1990: 1). ¿Por qué lloraba Heráclito, el filósofo conocido por el todo fluye, nada permanece, todo son contrarios, oxímoron y antítesis? ¿Precisamente por eso? El padre Veyra afirmó, en una defensa pública del tema a petición de la reina de Suecia, en 1674, que los motivos de Heráclito para llorar eran todas las miserias humanas: “Él solo tenía toda la materia de llorar y Demócrito ninguna de reír” (Veyra 1990: 3). Quevedo, que en otra versión revisada por él tituló el poemario *Lágrimas de un penitente*, da su propia versión al porqué del llanto en su nota preliminar al lector en ese poemario:

oye ahora, con oído más atento, lo que me hace decir el Sentimiento verdadero y arrepentimiento de todo lo demás que he hecho; que esto lloro porque así me lo dicta el conocimiento y la conciencia, y esotras cosas canté porque me lo persuadió la edad (Quevedo 2005: 99).

Aunque la edad no fuera avanzada, de alguna manera el Quevedo de 33 años se veía a sí mismo como un filósofo cristiano que lloraba: por su dolorosa crisis moral, por la fugacidad de la vida, por el acecho de la muerte (“ni el Tiempo vuelve atrás la anciana cara”) o por un sentimiento de culpa por errores cometidos. En los salmos predomina “el arrepentimiento enfrentado a la inclinación malvada del pecador, que suplica a Dios su ayuda para poder completar su regeneración” (Arellano 1983). El *Heráclito cristiano* significa una “expresión del arrepentimiento y de la devoción cristiana”, además de “una expresión extraordinaria de las pasiones humanas, cuyas múltiples contradicciones las habrá sentido Quevedo con pleno dolor” (Quevedo 2005: 241).

El salmo IX comienza con la *imitatio*. “Cuando me vuelvo atrás a ver los años” es, a diferencia de los versos iniciales de Garcilaso o Lope, una traducción literal del verso petrarquiano. Según Arellano, era “un procedimiento básico de la producción textual en el Siglo de Oro que continuaba prácticas grecolatinas: el principio ciceroniano de la imitación de textos literarios prestigiados” (Arellano 1983). Ya había explicado Quevedo su admiración por sus ancestros literarios:

Retirado en la paz de estos desiertos
con pocos, pero doctos libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos (Quevedo 2005: 178).

El salmo IX se puede incluir dentro del apartado quevediano de la poesía moral, en concreto entre aquellos escritos que “reflexionan sobre el sentido de la existencia humana, la presencia de la muerte, la fugacidad o fragilidad de la vida”. Es decir, los poemas que han sido descritos como poemas metafísicos, que dan preponderancia al tema, dice Arellano, de la “identificación vida/muerte que expresa la vanidad de las glorias mundanas y la debilidad de todo lo terreno”. El caso de Quevedo ha despertado controversia crítica respecto a, explica Arellano, la “ortodoxia de un poeta cuya percepción de la muerte alcanza en ocasiones terribles resonancias y tonalidades de angustia extrema -según algunos críticos incompatible con la esperanza cristiana en una vida eterna y mejor”: algunos ejemplos de ello en el salmo IX pueden ser expresiones como “tumba enlutada” o el verso final “llamarla vida agravio es de la muerte”.

Poeta de contrarios, a pesar de su catolicismo uno de sus temas principales es el tiempo “fugitivo, inaprensible” (Arellano 1983): “Pasa veloz del mundo la figura”; “la vida fugitiva nunca para”. Dámaso Alonso observa una “angustia en la que siempre tiene el poeta la presencia física de su recinto (cuerpo y espíritu) como un espacio por el que el sentimiento se derrama”. Carlos Blanco Aguinaga señala una característica semejante en el famoso soneto *Cerrar podrá mis ojos* en el cual señala un “sistemático, feroz descenso de *alma, a venas, a médulas*” (Levisi 1973: 355).

En los primeros versos de este rezo, en el que se dirige a la vida siempre con la tensa presencia de la muerte, recuerda (llegado a la vida adulta, con el cabello encanecido) los engaños en los que se vio inmerso en el pasado. Es un contenido informativo semejante al de Garcilaso, que habla de un tiempo en que estuvo *perdido* y que “a mayor mal pudiera haber llegado”; al igual que Lope, que reitera la idea del *engaño* y *desengaño* a los que estuvo sometido; u otros, como Lupercio Leonardo de Argensola, que afirma: “Hallo en mi perdición vivo el ejemplo/ Del estrago á que llega el confiado” [1].

Quando me vuelvo atrás a ver los años
Que han nevado la edad florida mía;
Quando miro las redes, los engaños
Donde me vi algún día,
Más me alegre de verme fuera dellos,
Que un tiempo me pesó de padecellos.
Francisco de Quevedo

Sin transición, Quevedo aborda el tema principal del poema, que es la fugacidad de la vida y el acecho inexorable de la muerte. En el caso de Garcilaso, su muerte va unida a la voluntad de la amada, y ese acabamiento le llevaría a una especie de paz agridulce al quedar liberado de sus anhelos. Lope, sin embargo, obvia el tema de la muerte hasta el final del poema, en el que entra con toda su violencia.

Pasa veloz del mundo la figura,
y la muerte los pasos apresura;
la vida nunca para,
ni el Tiempo vuelve atrás la anciana cara.
Francisco de Quevedo

Quevedo, a continuación, dentro del mismo hilo argumental, presenta uno de sus temas más recurridos, que el nacimiento lleva implícita la muerte; que vivir, desde que nacemos, es morir. Garcilaso, por su parte, deja en manos de *ella* su fin, y al mismo tiempo lo desea. Pero Lope lleva el reflejo de Garcilaso (*sin arte*, sin engaños) a su propio *laberinto tan extraño*.

Nace el hombre sujeto a la Fortuna,
Y en naciendo comienza la jornada
desde la la tierna cuna
a la tumba enlutada;
y las más veces suele un breve paso
distar aqieste oriente de su ocaso.
Francisco de Quevedo

Y finaliza Quevedo con un aviso a navegantes, como es frecuente en sus poemas morales, dando un consejo, esta vez sobre la inutilidad del *carpe diem*, teniendo en cuenta que la muerte siempre demuestra la futilidad de luchar por la vida. Garcilaso había, en cambio, vaticinado su muerte, que en este caso se puede interpretar como suicidio, si imaginamos el callejón sin salida que le supone a alguien querer morir sino se es correspondido, sabiendo al mismo tiempo que no lo va a ser.

Sólo el necio mancebo,
que corona de flores la cabeza,
es el que sólo empieza
siempre a vivir de nuevo.
Pues si la vida es tal, si es desta suerte,
llamarla vida agravio es de la muerte. (Quevedo 1972: 66)

Quiero terminar poniendo de relieve (de nuevo) el verso “ni el Tiempo vuelve atrás la anciana cara”, uno de los más gráficos y sobrecogedores del poema. En él utiliza una “técnica deformante”, como la llama Ayala, que agiganta el rostro de la vejez y tal vez de la muerte al girarse y mirarnos de frente. Más tarde, en el romance “Las cañas que jugó su Majestad cuando vino el príncipe de Gales”, Quevedo describió la fiesta del 21 de agosto de 1623 en la plaza Mayor de Madrid. En esa fiesta, los bravucones van “dando la teta a los pomos, / y talón a las conteras”, tal es la desmesura de la visión (Ayala 1974: 202-203). Es la inclinación a lo jocosos y denigrante a que aludía Ly.

La evolución que experimenta la literatura del Renacimiento al Siglo de Oro dio lugar al paso de las dos a las tres dimensiones (“y talón a las conteras”). Permitted descubrir la realidad que hay detrás de las cosas y ver el mundo con un prisma más abierto. El salmo IX de Quevedo es un ejemplo de ello. Simultáneamente, Cervantes ha terminado, en esas fechas de publicación del *Heráclito cristiano*, su *Viage del Parnaso*. Su sátira menipea contiene, inspirada por Séneca, una deformación del mismo calibre cuando, en el capítulo V, convierte las manos de los malos escritores en calabazas (Ayala 1974: 11-12). En ese mismo texto, Cervantes hace una mención sobre el verso que nos ocupa hablando de las múltiples interpretaciones que se han escrito a partir de un solo verso. La elijo para concluir este comentario:

“Quando me paro a contemplar mi estado”
comienza la canción que Apolo pone
en el lugar más noble y levantado.
Todo lo mira, todo lo dispone
con ojos de Argos; manda, quita y veda,
y del contrario a todo ardid se opone.
Tan mezclados están que no ay quien pueda
discernir cuál es malo o cuál es bueno,
cuál es garcilasista o timoneda. (Cervantes 1991: 174)

Notas

- [1] Elías L. Rivers ya hizo un recuento de la dispersión del verso petrarquista en la poesía española: en la “muy admirable” versión a lo divino hecha por Lope de Vega (Soneto I de las *Rimas sacras*); el eco señalado por Herrera en Juan de Mal Lara; Rodríguez Marín en el duque de Sesa; Mele en el primer verso de una canción a lo divino de B. Argensola comentada por Cervantes en *Viage del Parnaso*; o en *Diana enamorada*, de Gaspar Gil Polo. Toda esta tradición ha sido bien estudiada, agrega Rivers, como “la trayectoria de un *Rechenschaftssonett*” por E. Glaser (Garcilaso de la Vega 2001: 65). Nadine Ly también ha estudiado los antecedentes y “múltiples *refacimientos*” del soneto I de Garcilaso: en Luis Camoens, en un soneto atribuido a Fray Luis de León, en otro de Henrique Garcés, Lope de Vega en sus *Rimas*, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, Gregorio de San Martín, Francisco de Quevedo (salmo IX), Miguel de Colodrero Villalobos, Manuel de Faria y Sousa, Miguel Botelho de Carvalho, Fray Paulino de la Estrella, así como tres parodias: una anónima, otra de Gonzalo de Córdoba, duque de Sesa, y la de Antonio de Solís y Rybadeneyra (Ly 1998: 21)

En la obra de Gil Polo, el préstamo de Petrarca queda de la siguiente manera (Gil Polo 62):

BERARDO: Cuando me paro a mirar mi baxo estado
y la alta perfición de mi pastora,
se arriedra el corazón amedentrado,
y un frío yelo en la alma triste mora.
Amor quiere que viva confiado,
y estoilo alguna vez, pero a deshora
al vil temor me vuelvo tan sujeto,
que un hora de salud no te prometo.

Además, adaptó el verso de Petrarca, en la siguiente canción, Lupercio Leonardo de Argensola:

Que Quando me paro á contemplar mi estado,
acaso algunas veces lo contemplo,

Y nunca á persuasión de la prudencia,
Hallo en mi perdición vivo el ejemplo
Del estrago á que llega el confiado,
Que alarga a sus afectos la licencia.
¡Quanto ha que con suave negligencia
Se dispone á lo mismo que rehusa
Esta esperanza á quien la lima fio,
Con que me ha de dar libre el albedrío!
¡Quanto ha que del mortal ocio la acusa
Divino impulso, y sin quedar confusa!

[2] Las cursivas son mías.

[3] El texto del salmo IX del manuscrito *Ev.* escrito por Quevedo es el siguiente:

Cuando me vuelvo atrás a ver los años
que han nevado la edad florida mía;
cuando miro las redes, los engaños
donde me vi algún día,
más me alegre de verme fuera dellos
que un tiempo me pesó de padecellos.
Pasa Veloz del mundo la figura,
y la muerte los pasos apresura;
la vida fugitiva nunca para,
ni el Tiempo vuelve atrás la anciana cara.
A llanto nace el hombre, y entre tanto
nace con el llanto
y todas las miserias una a una,
y sin saberlo empieza la Jornada
desde la la primer cuna
a la postrera cama rehusada;
y las más veces, ¡oh, terrible caso!,
suele juntarlo todo un breve paso
y el necio que imagina que empezaba
el camino, le acaba.
¡Dichoso el que dispuesto ya a pasalle,
le empieza a andar con miedo de acaballe!
Sólo el necio de mancebo,
que corona de flores la cabeza,
es el que solo empieza nuevo.
siempre a vivir de nuevo.
¡Dichoso aquel que Vive de tal suerte
que el sale a recibir su misma muerte!

Obras citadas

Alighieri, Dante (1716): *La divina commedia*. Stamperia di Francesco Laino, Nápoles.

Arellano, Ignacio (1983): *Historia de la Literatura española*. Menéndez Peláez, J. dir. II. Everest, León.

Ayala, Francisco (1974): *Cervantes y Quevedo*. Seix Barral, Barcelona.

Cervantes, Miguel de (1991): *Viage del Parnaso*. Rivers, Elías L. ed. Espasa Calpe, Madrid. 388.

Gil Polo, Gaspar (1973): *Diana enamorada*. Ferreres, Rafael ed. Espasa-Calpe, Madrid.

Grieve, Patricia E: "Point and Counterpoint in Lope de Vega's Rimas and Rimas sacras", *Hispanic Review*, 1992, 60, nº 4, 413-434.

Lapesa, Rafael (1985): *Garcilaso: estudios completos*. Bella Bellatrix, Madrid.

Levisi, Margarita: “La expresión de la interioridad en la poesía de Quevedo”, MLN, 1973, nº 2, 355-365.

Ly, Nadine: “La rescritura del soneto primero de Garcilaso”, 1998, Criticón, 74, 9-29.

Maravall, José Antonio (1990): *La cultura del Barroco*. Ariel, Barcelona.

Navarrete, Ignacio (1997): *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*. Gredos, Madrid.

Petrarca, Francesco (1957): *Rime e Trionfi*. Rizzoli Editore, Milán.

Quevedo, Francisco de (2005): *Poesía varia*. Crosby, James O. Cátedra, Madrid.

— (1972) *Poemas escogidos*. Blecua, José Manuel ed. Castalia, Madrid.

— (1992) *Poesía moral (Polimnia)*. Rey, Alfonso ed. Támesis, Madrid.

Quilis, Antonio (1991): *Métrica española*. Editorial Ariel, Barcelona.

Snell, Ana María: “Tres ejemplos del arte del soneto en Garcilaso”, MLN, 1973, nº 2, 175-189.

Strother, Darci L: “*Cuando me paro a contemplar mi estado*: el concepto de género en tres sonetos del Siglo de Oro español”, Romance notes, 1993, 34 1, 61-69.

Vega, Garcilaso de la (2001). *Obras completas con comentario*. Rivers, Elias L., ed. Editorial Castalia, Madrid.

Vega, Lope de (1981): *Lírica*. Blecua, José Manuel ed. Castalia, Madrid.

Veyra, Antonio de: “Si el mundo es más digno de risa o de llanto”, 1990, Vuelta, 162.

© Andrés González Sánchez 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid



2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

