

# La influencia de los Tasso en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo

ALESSANDRA CERIBELLI  
*Universidad de Santiago de Compostela*

**Resumen:** La poesía amorosa de Francisco de Quevedo está diseminada por influencias de varios poetas italianos postpetrarquistas, entre los cuales encontramos a Bernardo y Torquato Tasso. Sobre todo en el caso de este último, podemos notar una cercanía en la consideración filosófica del amor, cantando a una dama cruel que deja solo al amante y a un sentimiento poderoso que mueve los planetas pero que ya no es motivo de esperanza.

**Palabras clave:** Francisco de Quevedo, Torquato Tasso, Bernardo Tasso, poesía amorosa.

## L'influenza dei Tasso nella poesia amorosa di Francisco de Quevedo

**Riassunto:** La poesia amorosa di Francisco de Quevedo è disseminata d'influenze di vari poeti italiani post petrarchisti, tra i quali ritroviamo Bernardo e Torquato Tasso. Soprattutto per quanto riguarda quest'ultimo, possiamo notare una vicinanza nella considerazione filosofica dell'amore, cantando una dama crudele che lascia solo l'amante e un sentimento potente che riesce a muovere anche i pianeti, ma che non è già più motivo di speranza.

**Parole chiave:** Francisco de Quevedo, Torquato Tasso, Bernardo Tasso, poesia amorosa.

## TORQUATO TASSO

### *La influencia en Erato*



Como ya ha sido subrayado por Consiglio y atisbado por Alonso y Rey (2011: XVI), la sección primera de *Erato* muestra un influjo preponderante de tres poetas barrocos italianos: Luigi Groto<sup>1</sup>, Giambattista Marino y Torquato Tasso. Siempre según los dos estudiosos, «en la mitad de los cincuenta sonetos se pueden encontrar varias imitaciones muy directas de poemas de Groto y Tasso, además de anécdotas, expresiones y situaciones susceptibles de remontarse a alguno de los tres autores mencionados» (2011: XVI).

Lo primero que salta a la vista es un parecido con el entero *Parnaso español* de Quevedo, en la disposición de los títulos y en el comentario a los poemas. Probablemente, el cambio de estructura sintáctica a favor de una más compleja subordinación se debe a la lectura de los *Discorsi del poema eroico* de Torquato, que dice que «la lunghezza de' membri e de' periodi, o de le clause che vogliam dirle, fanno il parlar grande e magnifico non solo ne la prosa, ma nel verso ancora» (1594: 130). Otro aspecto importante es la influencia de ideas filosóficas y sobre el sentimiento amoroso en general, pero sin olvidar la teoría de Bertini, según el cual «il Tasso conta per Quevedo soprattutto come autorità in fatto di lingua» (1957: 671), dejando de un lado los poemas mayores del sorrentino para centrarse en las *Rime*<sup>2</sup>, que según Getto, son «il punto di ricapitolazione della lirica precedente e il punto di partenza della lirica successiva» (1951: 257).

El soneto “Fuego a quien tanto mar ha respetado” (B 292)<sup>3</sup> describe en el último terceto la pérdida del alma por parte del amante, reduciéndole a solo cuerpo errante:

---

<sup>1</sup> Sobre el influjo de este autor ver Ceribelli (2014).

<sup>2</sup> Como ha apuntado Flavia Gherardi, «Después de un larguísimo proceso de elaboración, recogida y revisión de los poemas, en 1591 Tasso consiguió dar a la imprenta de F. Osanna, en Mantua, la *Prima parte* de sus *Rime* (aunque un buen núcleo ya había aparecido en la antología publicada por los Accademici Eterei en 1567); la *Seconda* salió en Brescia, en 1593, en la imprenta de P. M. Marchetti, mientras que la tercera parte, las *Rime spirituali*, fue publicada póstuma en Bergamo, en 1597» (2013: 74).

<sup>3</sup> Para referirse a los poemas de Quevedo se utilizarán el primer verso y la numeración de la edición de *Poesía original completa* de José Manuel Blecua.



Yo dejo la alma atrás; llevo adelante,  
desierto y solo, el cuerpo peregrino,  
y a mí no traigo cosa semejante.

La misma experiencia de alejamiento y consecuente vacío existencial se encuentra en los primeros tres versos de “L’alma con voi mandai” (*Rime*, 3, 1608, p. 105), donde leemos:

L’alma con voi mandai  
ne la vostra partita,  
onde, se vivo pur, senz’alma ho vita (vv. 1-3).

Notamos que aquí el poeta tiene la esperanza de nuevos rayos por parte de la amada, es decir, de nuevas miradas llenas del fuego del amor, así que, mientras el corazón y el amor estén vivos, él, cerca de ella, nunca morirá. Quevedo, en cambio, es un cuerpo vacío, que ya no puede amar y se ha quedado sin confianza con respecto a la vida y a la relación con su amada.

La imagen del volcán Etna aparece en la poesía latina, en la italiana y en la española, como vemos en “Ostentas, de prodigios coronado” (B 293), donde el poeta se centra en la unión en su cumbre de dos realidades antitéticas, el fuego y la nieve (v. 3), pero tal prodigio no es único porque el amante presenta parecida combinación, por lo cual es semejante al volcán (vv. 9-14). Notamos semejanzas con la descripción de «Donna, perch’io le chiome habbia ripiene» (*Rime*, 2, p. 51), con la misma comparación del Etna con un amante viejo, frío exteriormente pero capaz de albergar fuego amoroso en su corazón. Al mismo tiempo, como han recordado Alonso y Rey (2011: 15), en el caso de Tasso, contrariamente a lo que pasa en Quevedo,

el fuego y el hielo pueden ser también indicio de pasión ajena al amor virtuoso del matrimonio [...]: «Ne l’aureo nembo in più soauì tempore / Non stringe, e non infiamma, / E non hà foco Amore, e non hà ghiaccio» (*Rime*, 2, 1593, p. 138, vv. 1-3), explicados así: «cioè l’amor virtuoso del matrimonio non hà le passioni ch’ecedano il mezzo de la virtù» (p. 139)» (2011: 15).

En el soneto “No es artífice, no, la simetría” (B 321), se reflexiona sobre el origen de la belleza, tema de discusión en la historia de la filosofía ya a partir de Platón, pero que en edad renacentista y barroca desbordó en campo literario. Como Quevedo, también Tasso hijo reflexionó sobre sus causas

en varios sonetos. En “Questa rara bellezza opra è de l’alma” (*Rime*, 1, pp. 59-60) leemos en la nota filológica una referencia a las ideas de Plotino, «il quale estimò, che la bellezza non fosse altro, che vittoria de la forma, sopra la materia: perchè vincendo à l’incontro la materia, nascerebbono i mostri» (p. 60). La misma idea la podemos encontrar en el v. 4, donde aparece el término *fábrica*, es decir, *forma*, referido a la propia mujer, tal vez en relación con la oposición entre forma y materia, según las teorías de Plotino que juzgaba la belleza triunfo de la primera sobre la segunda (2011: 122). Al mismo tiempo, se consideraba la hermosura como don de la naturaleza o de los dioses con referencias a la superidad de la belleza no solo corporal, como en “Non più cresco oro, o ombra tersa, e pura” (*Rime*, 1, pp. 160-161), donde el autor señala en el comentario al v. 4<sup>4</sup>:

La beltà è raggio de la Divinità, come dicono i Platonici, imperoche la bellezza de gli animi traluce ne’ corpi, e ne gli occhi particolarmente, ma il Poeta in questo luogo chiama la bellezza corporea, ombra de la bellezza, la qual ombra dura per picciol tempo.

La idea del alma que infunde movimiento al cuerpo, presente en el v. 11, «alma que en movimiento puede verse», es reflejo del epígrafe del soneto “Anima errante, a quel sereno intorno” (*Rime*, 1, p. 105), donde el amante habla con su alma pidiéndole que regrese, porque sin ella su cuerpo es frío e inmóvil.

Según lo sugerido por Fucilla (1960: 195), el soneto “Alma es del mundo Amor; Amor es mente” (B 332) es imitación de “Amore alma è del mondo, Amore è mente” (*Rime*, 1, p. 335). Según Alonso y Rey, en ambos poemas «se recrea el tópico de la cosmología neoplatónica según el cual el amor es alma del mundo, capaz de regir y ordenar el cosmos» (2011: 159). En los cuartetos de Quevedo se describe al amor como alma del universo, como «mente que dirige la luz sagrada del sol infatigable en día esplendoroso, y guía los planetas (*coro ardiente* en el v. 4) dentro de sus círculos»; [es] espíritu fecundo y vehemente, con virtud varonil siempre inflamada, que, mezclada en el universo, desempeña, clemente, función de padre’» (Alonso y Rey, 2011: 160), pero no aparecen los cuatro elementos, aunque se le retrate como fuerza cósmica. En Tasso no encontramos estas cualidades humanas referidas al Dios, sino

---

<sup>4</sup> El v. 4 dice «Ch’ombra de la beltà che poco dura».



que se describen simplemente sus efectos en la tierra (vv. 5-6), junto a todas las emociones que despierta en el hombre (vv. 7-8), usando en ambos casos enumeraciones que infunden en el lector una acumulación de conceptos<sup>5</sup>. El primer cuarteto es bastante parecido, dado que ambos poetas describen la acción universal del sentimiento, retratándolo como el verdadero motor que hace mover el sol, que podríamos entender en su movimiento simplemente cósmico o como lo entendía Dante, es decir “L’amor che move il sole e l’altre stelle” (*Paradiso* XXXIII, 145). Aquí se muestra una clara referencia al Dios cristiano, pero también como símbolo del pasar de los días o incluso como la fuerza que nos hace levantar y actuar todos los días. Además, al referirse a una característica humana, la mente, lo personifica y lo pone en un nivel que no es simplemente sentimental, sino de entendimiento e inteligencia, como podemos leer en el *Diccionario de Autoridades*<sup>6</sup>. En cambio, en las estrofas centrales, los dos poemas se alejan: de un lado, Quevedo describe la naturaleza del Amor pasando del concepto neoplatónico hacia el dios mitológico; del otro, Tasso habla simplemente de los efectos en la tierra y en el hombre, sin referencias a la mitología. Sin embargo, el terceto final vuelve a acercarlos: ambos reconocen que el dios se sienta en los ojos de la amada, siempre según la teoría neoplatónica, y que su verdadera morada, el templo del v. 11, es el pecho del amante. Como ha sugerido Arce (1973: 91-92), notamos en ambos casos una estructura circular del poema, pero con resultados diferentes. En Tasso, *amore* y *core* riman y pertenecen al mismo campo semántico, subrayando de alguna manera un hilo conductor del poema, como si todo lo que estuviera dentro de estas dos palabras contuviera un resumen de conceptos neoplatónicos. En cambio, en Quevedo este escenario se alarga y el círculo está delimitado por *alma* y *aras*, esta vez en rima asonante, centrándose en la esencia del Amor, que es el motor del mundo y finalmente en su referencia mitológica de las *aras*, es decir, del altar, refiriéndose así a la divinidad. Otros puntos de contacto son la rima entre *mente/ ardiente* (vv.1 y 4) y *mente/ ardente* (v.1 y 5), que asocian los elementos en los que influye el sujeto, y volvemos también a encontrar la idea del Amor “mezclado” con el mundo, definido como «en universal máquina mezclada» (v. 7) y «misto al gran corpo» (v. 6). Así que, aunque en conexión a través de unos elementos imprescindibles,

---

<sup>5</sup> En el v. 5 leemos: «L’aria, l’acqua, la terra e ’l foco ardente», mientras que en el v. 8 se introduce la copulativa “e” para intensificar el efecto de acumulación: «e speranza, e diletto, e doglia ei sente».

<sup>6</sup> El *Diccionario de Autoridades* ofrece las siguientes definiciones: «Lo mismo que entendimiento», «Se toma por sentido, inteligencia, u objeto de alguna cosa».

Quevedo hace un paso más en su poema vinculando el amor a la misma acción de Dios, considerándole como un padre, o mejor, como el Padre. Interesante es notar que el nombre Amor aparece solamente en el primer verso, mientras que en Tasso, a mediados del soneto, lo vuelve a introducir. Quevedo no necesita hacerlo porque ya lo ha definido como espíritu (v. 5), burlador (v. 9), artífice (v. 11), describiéndolo en toda su complejidad.

En “¿Aguardas por ventura” (B 384), el poeta cambia de rumbo en la tradición amorosa cuyo deseo predominante era la venganza de la amada desdeñosa envejecida, mientras que aquí leemos:

Pero cuando, obstinada,  
llegues a los umbrales de la muerte,  
si con la voz turbada  
me llames; iré gozoso a verte  
y Fabio gozará en tu paraíso,  
ya que no lo que quiere, lo que quiso (vv. 49-54).

La misma actitud acogedora se encuentra en “Quando havran queste luci, e queste chiome” (*Rime*, 1, p. 119) cuyo argumento es «Dice a la sua Donna, che quando ella sarà vecchia non rimarrà d’amarla». En los vv. 7-8<sup>7</sup> vuelve esta idea, aunque aquí la voz no es la de la mujer, turbada en el soneto de Quevedo, probablemente por la turbación del hipotético deseo amoroso de la amada vieja o también por el temblor debido a la vejez, sino que será Tasso quien le llamará, renovando las palabras llenas de amor y pronunciando su nombre. El poeta, en ambos casos, no ve la apariencia desgarrada y actual sino que se centra en el pasado amoroso, en el cual se apoya la actitud disponible y tierna del hombre.

Sin embargo, en la tradición poética, sobre todo en la pospetrarquista, se recurre a menudo a la imagen de una mujer cruel, de la cual el amante quiere alejarse, pero que al mismo tiempo teme perder el amor y se encuentra así delante de un dilema existencial: ¿recuperar su libertad o seguir sufriendo al lado de la amada? Esta situación ha sido poetizada por Quevedo en “Ya que no puedo l’alma, los dos ojos” (B 300), donde el protagonista pierde y recupera varias veces su libertad, pero al mismo tiempo se siente incapaz

---

<sup>7</sup> Leemos: «e rinnovando gli amorosi accenti/ alzerò questa voce al tuo bel nome», donde por *accenti* tenemos que entender el sentido poético de *parola* (palabra), según el *Dizionario Treccani*.



de querer escapar, porque prefiere estar con su mujer. La misma paradoja de querer y no querer ser libre se encuentra tanto en “Per darci eterna gloria Amore scrisse” (*Rime*, 2, pp. 124-125) y “Livia legando i fiori” (*Rime*, 3, 1608, p. 126). En el primer caso, leemos la glosa «Dimostra come la servitù, e la violenza d’Amore sia quasi volontaria»<sup>8</sup>, mientras que en el segundo poema explica así el deseo de seguir atado a la dama: «Non desidera d’essere dal nodo amoroso sciolto, anzi vorrebbe esser con la D. sua più strettamente legato».

El motivo de la dama que se contempla en un espejo es muy habitual en la poesía italiana, como en “Stavasi il mio bel Sole al Sole assiso” (*Rime*, 2, 1608, p. 173), donde Tasso describe la amada como un sol. La mujer, mirándose, se reconoce tan hermosa que pasa a pensar que ella misma es el astro:

Ed in quel specchio, e ‘n quello  
si rivedea sí bello,  
ch’al mio Sole pareo d’essere il Sole,  
ed al Sole il mio Sol (vv. 5-8).

En el madrigal de Quevedo “Cuando al espejo miras” (B 408), se introduce el elemento del cielo y no solamente del sol, asociado a la transparencia del espejo y sucesivamente a una luna de cristal, pero que también contiene el sol y las estrellas, que simbolizan el rostro y los ojos de la dama:

de espejo le haces cielo;  
pues siendo, como cielo, transparente,  
a su luna, creciente  
ya de esplendor, añades rayos rojos:  
sol con tu cara, estrellas con tus ojos (vv. 4-8).

¡Como en otras ocasiones, el español amplía la visión y la mirada del lector, añadiendo al resplandor de la belleza de la amada, que ilumina con su rostro tanto que se le considera un sol, el concepto de transparencia, que podemos asociar, de un lado, a la blancura típica de las mujeres de la alta sociedad del tiempo; del otro, a la inocencia y a la falta de ambigüedad.

La hermosura de la dama ha sido parangonada al ave fénix en “Aminta, si a tu pecho y a tu cuello” (B 305) por su unicidad, tanto que el animal mitoló-

---

<sup>8</sup> Está asociada a los vv. 9-14: «Ne schiva le catene, e i cari nodi, / Ne la saetta, ne l’ardente face, / Ond’io costringo ad ubedire à forza. / Così l’arme, e le leggi in dolci modi / Amor hà poste insieme, e giunge, e sforza / Qualunque è più guerriero, ò più fugace».

gico, mirándole, se olvida ser algo único. La misma imagen ha sido poetizada en el soneto “Il bel crin d’or che con soavi nodi” (*Rime*, 1, p. 135), donde podemos encontrar elementos en común. Lo primero que resalta es la descripción del pelo rubio, característica fundamental de la poesía petrarquista, para luego bajar a describir el cuello y el pecho, donde en el poema español reside el ave. En la versión de Tasso, este animal es *pellegrino*, peregrino, elemento que podemos también asociar al amante, como vimos anteriormente, en la situación de alejamiento de la amada y de consecuente vacío existencial. Similarmente, el poeta envidia la muerte del animal que, tan osado, se acerca a la mujer, atraído por su belleza, como también el italiano describió en varios sonetos, pero insertando insectos que superan la fortuna del fénix por haber muerto después de haber entrado en contacto con ella, por haberle confundido por una rosa por su extrema belleza o por haberse nutrido de su sangre<sup>9</sup>.

Por la misma razón, el pintor es incapaz de retratarla adecuadamente, como leemos en el soneto “Si quien ha de pintaros ha de veros” (B 307). El mismo motivo ha sido retomado por Tasso en varios poemas, como por ejemplo en “Non potea dotta man ritrar in carte” (*Rime*, 1, p. 88), donde leemos en el epígrafe: «che non puo valente Pittor i raggi de gli occhi della sua D. ne l’oro de capelli, nè il Tesoro delle sue labbra dipingere, nè le statue, o le carte possono rappresentar le sue luci». En “Saggio Pittore, hai colorita in parte” (*Rime*, 2, p. 19), aparece el siguiente comentario: «E’ dunque la sapienza ne l’arti, come ne la filosofia più lodevole, assomigliando una piccola parte d’una esquisita bellezza, che nel rassomigliare intieramente una cosa brutta» (p. 20). El poeta sucesivamente detalla los rasgos difíciles a imitar en “Dipinto havevi l’or de biondi crini” (*Rime*, 2, p. 20),

donde pondera la dificultad de pintar los ojos de la dama, con la anotación que sigue: «dimostra, ch’il Pittore haueua in qualche parte fatte simili l’altre bellezze, mà venendo à gli occhi, era necessario ch’egli per dar loro il lume, volasse al cielo, (pp. 20-21)» (Alonso y Rey, 2011: 66).

La imposibilidad del retrato aparece a menudo asociada al espejo como único reflejo fiel, presente siempre en el mismo soneto del español, pero que en cambio encontramos en “Chiaro cristallo a la mia Donna offersi” (*Rime*, 1, 1608, p. 15), donde «la imagen reflejada en el espejo concuerda exactamente

---

<sup>9</sup> Para mayores referencias ver Alonso y Rey (2011: 59).



con la que el amante forma en su mente» (Alonso y Rey, 2011: 65), introduciendo el concepto de imaginación amorosa. Ya no le preocupa la representación pictórica, sino que es la misma mente del amante que de alguna manera idealiza, mejora, distorsiona y falsifica el rostro de la amada y por consiguiente su consideración de ella y su actitud.

### *La influencia en *Canta sola a Lisi**

En el segundo poema de esta colección, “Crespas hebras sin ley desenlazadas” (B 443), nos enfrentamos a una descripción totalmente petrarquista de la amada, empezando por su cabello dorado, suelto y desordenado. La misma imagen aparece, entre otros, en “Vedrò da gli anni, in mia vendetta, ancora” (*Rime*, 1, pp. 117-118) en el v. 4, que dice «Che la natura, e l’arte increspa e dora». En el comentario leemos: «la Natura attribuisce l’indorare, cioè il far simile à l’oro, à l’arte l’increspare, che volgarmente si dice far i ricci, usanza comune de le Donne d’Italia» (p. 118). Más adelante, Quevedo trae inspiración de otra imagen de Tasso del soneto “Sovra d’un carro di rossore tinto” (*Rime*, 1, p. 139) cuando pinta los ojos de la amada «en nieve estrellas negras encendidas» (v.3), descritas por el sorrentino como «Due nere stelle, c’han virtù possente» (v. 8).

Siguiendo en la antología, encontramos más descripciones de la mujer, como en “Si mis párpados, Lisi, labios fueran” (B 448), donde los ojos de la amada son “cristales” (v. 6), como ya representados en el soneto “Qual da cristallo lampeggiar si vede” (*Rime*, 1, p. 253) donde se explica que «assomiglia il suo amore acceso ne gli occhi de la sua donna al fuoco che s’accende ne lo specchio» (p. 253).

En “Por ser mayor el cerco de oro ardiente” (B 458), en el v. 6<sup>10</sup> encontramos el motivo del eclipse para lamentarse de los obstáculos que se interponen en la relación amorosa pero que no llegan al cielo, su lugar de residencia. En Tasso, los impedimentos son aun más rigurosos, hasta privarle de la amada, citando a tres interposiciones naturales, mientras que en Quevedo el número tres recurre refiriéndose a las caras de la luna, como explicado en el soneto “Non fra parole, e baci invido muro” (*Rime*, 1, p. 61): «Di nube, che ricopra il Cielo, e le stelle; di terra, la quale è cagione de l’Eclipsi de la Luna; di Luna da cui procede l’Eclipsi del Sole» (p. 62), refiriéndose a los vv. 5-8:

---

<sup>10</sup> «Ya en la sombra el eclipse nos la entierra».



O nube ch'a noi renda il ciel men puro  
e la notturna e bianca luce ammanti,  
o terra che le copra i bei sembianti,  
o luna che ne faccia il sole oscuro.

El amor cantado por el poeta es perpetuo y en el epígrafe<sup>11</sup> de “Si hija de mi amor mi muerte fuese” (B 460) se describe la teoría platónica del amor deslizado desde la vista al interior del cuerpo, donde queda grabada para siempre la imagen de la persona amada. Del mismo modo, Tasso afirmó que «Non sarà mai ch'impresa in me non reste/ l'imagin bella» (*Rime*, 1, p. 97, vv. 1-2), comentando que «Conserverò memoria perpetua de la bellezza de la mia Donna. Perochè la memoria si conserva l'immagine de le cose sensibili à guisa di pittura, come dice Aristotele» (pp. 97-98).

En la poesía amorosa de Quevedo aparece a menudo la mujer retratada como una sirena, ser mitológico conocido por su belleza engañosa y por el canto que atrae hacia los peligros. Esta comparación aparece en “Aquí, donde su curso retorciendo” (B 463) y “En una vida de tan larga pena” (B 469). En el primer caso, el amante solitario se acerca al río Henares y el sonido del agua le recuerda el canto engañoso de la sirena que, dulcemente, causó las lágrimas que ahora van a parar a su cauce de sonido risueño:

Aquí, donde su curso retorciendo  
de parlero cristal, Henares santo,  
en la esmeralda de su verde manto  
ya engastándose va y ya escondiendo,  
sentí, molesta soledad viviendo,  
de engañosa sirena docto canto,  
que blanda y lisonjera pudo tanto  
que lo que lloro yo lo está riendo (vv. 1-8).

En cambio, Tasso contrapone este canto al de su amada, en “Aprite gli occhi, o gente egra mortale” (*Rime*, 1, p. 330):

Udite il canto suo, ch'altro pur suona,  
Che voce di Sirena, e'l mortal sonno,  
Sgombra del'alme pigre, e i pensier bassi (vv. 9-11),

---

<sup>11</sup> «Amor impreso en el alma, que dura después de las cenizas».



explicándolo así: «molto diverso da quello de le Sirene, perchè quello ad-dormentava: questo desta gli ingegni dal pigro sonno» (p. 332).

En el segundo soneto, el español se pregunta si la dama, cual sirena, se-guirá haciendo peligrar su vida con su dulzura haciéndole escarmentar sin acceder nunca a su pretensión:

Esa serena frente, esa sirena,  
para mayor peligro más süave,  
¿siempre escarmientos cantará a mi nave?  
¿Nunca propicia aplaudirá a su entena? (vv. 5-8)

En cambio, Tasso relaciona a las sirenas con el placer y las adversidades amorosas en “Ben veggio avinta al lido ornata nave” (*Rime*, 1, pp. 111-112), como leemos en el comentario a los siguientes versos:

Pur se convien, che questo Egeo crudele,  
Per Donna, solchi, almen fra le Sirene,  
Trove la morte, e non fra scogli, e sirti (vv. 12-14).

S'è convenevole ch'egli ami, ò necessario, desidera più tosto di morir fra le Sirene, che significano i piaceri: che fra gli scogli, e le sirti, per le quali s'intendono gli odij, e gli sdegni senza lusinghe, e le nimicitie, e l'altre aversità, & impedimenti che si trovano ne l'amare (p. 112).

Más adelante, en el mismo poema, se encuentra la imagen del amante como navegante y su trayectoria amorosa como travesía marítima, usual en la poesía petrarquista. En el mismo soneto antes citado de Tasso, se construye una alegoría con la nave, el anochecer, el mar y los vientos Austro y Bóreas:

Ben veggio avvinta al lido ornata nave  
E 'l nocchier che m'alletta e 'l mar che giace  
Senz'onda, e 'l freddo Borea e Austro tace,  
e sol dolce l'increspa aura soave (vv. 1-4).

Así como en “Passa la nave mia, che porta il core” (*Rime*, 1, p. 144-145).

Más parecidos se pueden encontrar en “Estas son y serán ya las postreras” (B 473), donde el amante se muestra dichoso por haber encontrado la muerte, que, piadosa, le libra de sus penas y pensamientos, y solo el alma mantendrá su pasión en el firmamento:



hallé muerte piadosa que derriba  
tanto vano edificio de quimeras!  
Espíritu desnudo, puro amante,  
sobre el sol arderé, y el cuerpo frío  
se acordará de amor en polvo y tierra (vv. 7-11).

Expresiones similares referidas a esa sombra están en Tasso en el soneto “Vissi; e la prima etate Amore, e speme” (*Rime*, 1, p. 115):

Deh vien, morte soave a miei lamenti,  
Vieni, ò pietosa, e con pietosa mano  
Copri questi occhi, e queste membra argenti (vv. 12-14).

Aunque aquí el poeta implora que llegue su hora, mientras en Quevedo su deseo ya se ha cumplido. Por lo que concierne los vv. 10-11 referidos a la fluctuación entre la elevación del alma pura y su atadura a la belleza física de la dama, se le relata en “L’alma vaga di luce, e di bellezza” (*Rime*, p. 103), que presenta el epígrafe «Dice, che l’anima sua, vaga di luce, vola al Cielo; ma poi allettata de l’esca de’ piaceri, si torna à pascere nel volto de la sua Donna», mientras los primeros dos versos están comentados así:

La natural forza de l’ali, come dice Platone nel Fedro, è d’innalzar le cose gravi in alto: dove habitano gli Iddij, e dove si veggiono maravigliosi spettacoli de la divinità, è de l’ordine co’l quale essi governano, però chiama ardite l’ale, cioè ardita l’anima, la qual osi di spiegarle, per vedere, & intendere i misteri divini, e celesti (p. 104).

Además, en el v. 10, el español subraya que una de las vías de acercamiento a Dios es el amor; una vez muerto, el amante asciende al cielo y sigue ardiendo, como anotado en “Anima errante, a quel sereno intorno” (pp. 105-106), donde leemos «Accendit Deus lumen in anima», de ahí «l’anima stessa é lume».

Como subrayado por Rey y Alonso (2013: 180), la idea neoplatónica de la ascensión desde la contemplación de la belleza física a la espiritual y a la divina se refleja en la tradición petrarquista. Poetizado por Quevedo en los vv. 9-10<sup>12</sup> de “Puedo estar apartado, mas no ausente” (B 490), tiene puntos en común con “Era de l’età mia nel lieto Aprile”, donde se afirma «Già ricercan-

---

<sup>12</sup> “Yo vi hermosura y penetré la alteza/ de virtud soberana en mortal velo”.



do di beltà, ch'alletta, / Di piacer in piacer spirito gentile» (*Delle rime*, 1, p. 5, vv. 3-4), versos ilustrados con el siguiente comentario:

con ogni beltà è congiunto un piacere. Con la beltà del corpo, il piacer del senso, con la beltà de l'animo, il piacer de l'animo, con quella de la mente il piacer de l'intelletto. Dunque di bellezza in bellezza ascendiamo al Cielo per via di resolutione, come insegna Socrate ne l'amoroso convito. E dopo lui Alcinoo Filosofo Platónico (p. 6).

El soneto “¿Qué buscas, porfiado pensamiento” (B 474) aparece acompañado de un epígrafe que dice «Solicitud de su pensamiento, enamorado y ausente». La misma experiencia retratada por Quevedo aparece ya en Tasso en “Amái vicino, hor ardo, e le faville” (*Rime*, 1, pp. 319-320), donde el poeta señala que

la cagione, per la quale egli lontano da la sua donna non sol conserva: ma accresce l'amore; (...) non è dunque sempre la lontananza certo rimedio à l'amorosa infermità. Ma solo quando l'amante non si dà in preda à l'imaginazione.

## BERNARDO TASSO

Pasamos ahora a estudiar la influencia de Bernardo Tasso. Menos conocido y estudiado que su hijo Torquato, pasa a tener fama por el poema en cien cantos en octavas titulado *Amadigi*, compuesto entre 1543 y 1557 y publicado en 1560, donde reelaboró la materia del *Amadís de Gaula* junto a otros episodios en el intento de ensalzar el poema caballeresco a la dignidad del poema heroico según los preceptos aristotélicos y contrarreformistas. Además, este texto fue dedicado a Felipe II, después de varios viajes a la corte española para tratar asuntos de su señor. Entre los estudiosos, se le reconoce como uno de los más fieles petrarquistas de su tiempo, con estrechas relaciones con Garcilaso y Luis de León. Compuso también 55 *Odas* a imitación de Horacio, 33 *Psalmos*, además de églogas, sonetos, elegías y canciones que aparecieron en las *Rime* en 1560. Lo más destacado de su producción es el tentativo de sustituir a los esquemas utilizados de la canción la estructura estrófica de la oda. Su influencia en España vino disminuyendo por la evolución del petrarquismo, así que a partir de aquel momento empezó a afirmarse la poética de su hijo.



En su poesía amorosa, Quevedo inserta dos motivos retomados de la producción de este autor. Uno es la fábula de Eros y Leandro, de la cual no vamos a tratar aquí. En “Frena el corriente, ¡oh Tajo retorcido!” (B 319), «el amante conmina al Tajo a detener su curso, en tanto no consiga apartar de sí la pena amorosa (vv. 1- 4)» (Alonso y Rey, 2011: 113). Del mismo modo, Bernardo manda al río que se pare en “O puro, o dulce, o fiumicel d’argento” (*Rime*, 1534, XX), donde leemos:

ferma il tuo corso, e tutto in te raccolto  
condensa i liquor tuoi caldi et ardenti,  
per non portar tanta ricchezza al mare (vv. 12-14).

Como ha sido apuntado por Poggi (2004: 364), se debe a él

un cambio fundamental en la transmisión del motivo del río ya no, como en Petrarca, destinatario de la queja con que el enamorado pretende anular la lejanía que lo separa de su amada, sino de una pasión voyerística que, típica de la fase manierista del petrarquismo, llega a fijar en sus cristales los encantos físicos de la mujer.

Sin embargo, notamos también unas diferencias. El italiano manda al río que se pare porque sus aguas puedan absolver mejor la función de espejo, mientras que esta doble función no aparece en Quevedo<sup>13</sup>, sino que recupera el tópico del río como hipérbole de las lágrimas lloradas por el amante dolorido, tanto que, según el poeta, «no es lógico que esté alegre un río cuyo caudal ha sido formado por las lágrimas del amante (vv. 12-14)» (Alonso y Rey, 2011: 113).

## CONCLUSIONES

Para concluir, notamos una influencia preponderante de los motivos de la poética de Torquato Tasso más que los de su padre. Como ya afirmó Bertini,

Nel momento cruciale per la Spagna, in cui si va spegnendo il Rinascimento per dischiudersi il Barocco, il Tasso ha efficacemente operato sulla sen-

---

<sup>13</sup> El mismo tópico aparece también en *Euterpe* en el soneto “Detén tu curso, Henares, tan crecido” (B 362), pero que no nos paramos a analizar aquí por haber elegido poemas que pertenecen a *Erato* y *Canta sola a Lisi*, aunque referencias al tópico, a sus fuentes y reelaboraciones se pueden encontrar en Poggi (2004).



sibilità e fantasia di innumerevoli spiriti del mondo dell'arte e del pensiero spagnolo (1957: 670).

Aunque, como ya subrayado, Quevedo tiende siempre a una amplificación de las imágenes, quizás para alargar la mirada de sus lectores, podemos considerar cercanos estos dos poetas en la consideración filosófica del amor, como se ha sugerido al comienzo, contrariamente a lo que pasa con la imitación poética de Luigi Groto. Siguiendo la corriente neoplatónica y pospetrarquista, cantan una dama cruel que deja solo al amante, afrontando solo su dolor y la ausencia de la amada, dentro de una concepción del amor como una fuerza poderosa, que mueve todo, hasta los planetas, pero frente a la cual el hombre se encuentra desarmado, intentando controlarle y controlar a la naturaleza, pero sin resultados. Tampoco puede controlar la imagen misma de la dama, que no se puede retratar y que ni él puede retener en su mente de manera fiel. Por todo esto, nos encontramos frente a una consideración negativa del sentimiento amoroso, donde lo que queda ya no es la esperanza sino la soledad y el dolor.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, Dante (1999), *Paradiso*, Milano, Edizioni Nuages.
- ARCE, Joaquín (1973), *Tasso y la poesía española*, Barcelona, Editorial Planeta.
- BERTINI, Giovanni Maria (1957), «Torquato Tasso e il rinascimento spagnolo», en *Torquato Tasso*, Milano, Dottor Carlo Marzorati Editore, págs. 607-671.
- CERIBELLI, Alessandra (2014), «La influencia de Luigi Groto en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo», en *Actas del X Congreso AISO 2014*, Venezia, Università Ca' Foscari (en prensa).
- CONSIGLIO, Carlo (1946), «El Poema a Lisi y su petrarquismo», *Mediterráneo*, nº13-15, págs. 76-94.
- Diccionario de Autoridades*, consultado en la versión on line en <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtllle?cmd=Lema&sec=1.1.0.0.0>.
- Diccionario Treccani*, consultado en la versión on line en [http://www.treccani.it/lingua\\_italiana/](http://www.treccani.it/lingua_italiana/).



*Enciclopedia Treccani*, consultada en la versión on line en <http://www.treccani.it/enciclopedia/>.

FUCILLA, Joseph (1960), *Estudios sobre el petrarquismo*, Madrid, Revista española de filología.

GETTO, Giovanni (1951), *Interpretazione del Tasso*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

GHERARDI, Flavia (2013), «Due nere stelle ch'han virtù possente: Tasso, Quevedo y una "evolución" petrarquista», en *Italia en la obra de Quevedo. Roma antigua y moderna*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

POGGI, Giulia (2004), «Quevedo con/ sin Petrarca», *La Perinola*, n° 8, págs. 359-374.

QUEVEDO, Francisco de (1992), *Poesía original completa*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta.

– (2011), *Erato (sección primera)*, ed. de María José Alonso Veloso y Alfonso Rey, Universidad de Navarra, Eunsa.

– (2013) *Canta sola a Lisi*, (edición de María José Alonso Veloso y Alfonso Rey), Universidad de Navarra, Eunsa.

TASSO, Bernardo (1995), *Rime*, ed. de Domenico Chiodo, Torino, Res.

TASSO, Torquato (1592), *Delle rime*, Brescia, a costa de Pietro Maria Marchetti.

– (1594), *Discorsi del poema heroico*, Napoli, nella Stamperia degli Stigliola, a costa de Paolo Venturini.

– (1608), *Rime*, Venezia, Evangelista Deuchino e Giovanni Battista Pulciani.