



PABLO LOMBÓ MULLIERT¹

Università degli Studi di Torino - pablo.lombomulliert@unito.it

Artículo recibido: 26/11/2010 - aceptado: 23/03/2011

LECTURA Y TRADUCCIÓN EN QUEVEDO: EL «ORLANDO» DE HERNANDO DE ACUÑA

RESUMEN

La intención del autor de este trabajo es demostrar que Francisco de Quevedo, al escribir su gran parodia «Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado» (1631), puso en práctica sus propias ideas acerca de la traducción cotejando y comparando distintos textos –sin duda, el texto original italiano y la traducción de Hernando de Acuña– para lograr su muy particular y original versión del *Innamorato* de Matteo Maria Boiardo.

PALABRAS CLAVE: Quevedo, traducción, parodia, Hernando de Acuña

ABSTRACT

In this article, the author demonstrates that, when writing his great parody (the *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*, from 1631), Quevedo put in practice his own ideas about translation collating and comparing different texts (at least the original italian text and the spanish translation that of it made Hernando de Acuña at the end of his life) to obtain his very particular and original version of Matteo Maria Boiardo's *Innamorato*.

KEYWORDS: Quevedo, translation, parody, Hernando de Acuña

La labor del traductor es y ha sido desde siempre una de las más enriquecedoras tanto para el pensamiento como para la creación literaria de una lengua pero, lamentablemente, «la importancia intelectual de la traducción salta de tal modo a la vista, que se la suele pasar por alto» (Highet 1954: I 171). Esto sucede con los

¹ Pablo Lombó Mulliert estudió Lengua y Literatura Hispánicas en la UNAM y obtuvo el doctorado en Literatura Hispánica en el Colegio de México. Ha publicado diversos artículos, reseñas y antologías. Actualmente da clases en las facultades de Lingue e Letterature Straniere y Scienze Politiche de la Universidad de Turín.

comentarios y breves estudios que críticos y lectores han dedicado al «Orlando» de Quevedo, en los que se da por hecho que el poema es una traducción y una relectura del *Orlando innamorato* de Matteo Maria Boiardo volcada hacia el universo burlesco del Barroco español. Ignacio de Luzán opinaba que Quevedo quiso seguir las huellas del *Orlando innamorato* rifatto de Berni (1789: II 303-304); George Ticknor dijo, sin reflexionarlo mucho, que Quevedo escribió su poema sobre el asunto del *Orlando furioso* de Ariosto (1849: II 242); Merimée, en cambio, incluyó el fragmento de Quevedo dentro de la tradición heroico-cómica que desencadenaron Boiardo, Ariosto y Berni (1886: 405-406). Para Emilio Alarcos (1946), la única fuente del poema de Quevedo era el *Orlando innamorato* de Boiardo, opinión que compartía Giovanni Caravaggi: «il Quevedo derivò la sua opera direttamente dall'*Innamorato* del Boiardo, *senza la mediazione di traduttori spagnoli o di rifacitori italiani*» (1961: 465, énfasis mío).

Ninguno de los trabajos o comentarios que existen hasta ahora sobre el poema ha tomado en cuenta la importancia de ese hecho que salta a la vista: al leer una de las grandes manifestaciones de la poesía burlesca española de los Siglos de Oro, estamos leyendo lo que fue, a la vez que composición cómica, una traducción, y que como tal habría que empezar a estudiar, precisando las circunstancias que le dieron origen, o, dicho de otra manera, precisando, hasta donde sea posible, el método que Quevedo siguió para llevarla a cabo². Por ello, al plantear desde esta perspectiva el estudio del poema, no es difícil imaginar a Quevedo poniendo en práctica sus ideas acerca de la traducción, de las que dejó constancia en diversas ocasiones.

En la dedicatoria que precede la traducción del «Manual de Epicteto», Quevedo reconoció que no fue el primero en trasladarlo al español, y, acabada la dedicatoria, incluyó una nota breve describiendo el proceso que siguió para llevarla a cabo:

Con deseo de acertar en lección tan importante, y con el recato de quien trata joyas, he visto el original griego, la versión latina, la francesa, la italiana que acompañó el Manual con el comento de Simplicio, la que en castellano hizo el maestro Sánchez de las Brozas, con argumentos y notas; la última, que hizo el maestro Gonzalo Correas (Quevedo, IV 489).

² Entiendo traducción como proceso de reescritura. Existen, según Rabadán, distintos tipos de traducción y el resultado de uno de ellos es justamente: «una alternativa al texto original y ambos coexisten en el tiempo y en el espacio. Puede tener la misma función o, con mayor frecuencia, tener otro objetivo» (1994: 129).

Hay, por supuesto, enunciadas otras cuestiones sobre su traducción de Epicteto, pero, por ahora me interesa destacar tan sólo el primer paso fundamental para cualquier ejercicio de traducción humanista: «reunir el mayor número posible de versiones del texto y, después de confrontarlas, proponer una nueva lectura/versión basada en un examen y evaluación de toda la evidencia obtenida» (Sigler 1994: 46).

En el caso del «Manual de Epicteto» Quevedo dejó claro que cotejó y comparó (además del «original griego») cinco testimonios diferentes; por ello, al estudiar el «Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado» surge la misma pregunta: ¿cuántos y cuáles fueron los testimonios que comparó para escribir su nueva versión del *Orlando innamorato*? En primer lugar estaría el texto italiano original, del que Quevedo manejó, evidentemente, un ejemplar; de ser así, se podría tratar de la edición que Girolamo Scotto imprimió en Venecia entre 1548 y 1549³. En segundo lugar, estaría la versión del *Innamorato* de Francesco Berni, como mostró Malfatti en su pequeño estudio sobre las influencias en el «Orlando» de Quevedo: «la fuente directa del poema de Quevedo es el *Innamorato* de Boiardo, pero trataré de poner de relieve unos versos de otros poemas caballerescos italianos con los cuales se podría relacionar algún que otro paso del Orlando castellano» (1968: 15). Mencionaré sólo uno de los ejemplos que incluyó Malfatti en su estudio para no repetir lo ya dicho.

En la corte parisina de Carlomagno se desarrolla un banquete entre caballeros y reyes europeos y africanos; hacia el final del banquete irrumpen en la sala cuatro gigantes, la hermosísima Angélica y, «detrás de la doncella, de rodillas, / se mostró bien armado un caballero / de buen semblante, por entrambas sillas / con promesa de fuerte y de ligero» (I, 505-508)⁴. El caballero, Argalía, es hermano de la princesa del Catay y lleva, además de sus armas y un caballo excepcionalmente rápido, una lanza dorada, que Boiardo apenas describió: «Ma sopra tutto una lancia dorata, / d'alta ricchezza e pregio fabricata» (I, 38). La idea de los versos es destacar la importancia y el valor de la lanza; llevado por el énfasis de los versos de Boiardo, Berni añadió toda una estrofa describiendo el encantamiento que la hacía invulnerable:

³ Como indica el «Catálogo de la «Biblioteca imaginaria de Quevedo» de Pérez Cuenca (2003: 309-329).

⁴ En las referencias a los poemas españoles se indican el número de canto (en romano) y los versos (en arábigo); para el poema de Boiardo indico el canto y las octavas.

[...] ed una lancia d'oro
fatta con arte e con sottil lavoro.

È quella lancia di natura tale,
che resister non puossi alla sua spinta;
forza o destrezza contra lei non vale:
convien che l'una e l'altra resti vinta.
Incanto, a cui non è nel mondo eguale,
l'ha di tanta possanza intorno cinta,
che né il conte di Brava, né Rinaldo,
né il mondo al colpo suo starebbe saldo.
(I, 43-44.)

Comparando los versos de Boiardo, Berni y Quevedo, Malfatti concluyó que Quevedo siguió el texto de Berni al escribir su también breve descripción de la lanza encantada: «y porque a todos venza en la carrera / aunque se armen el arzón con trabas, / una lanza le dio que, cuando choca, / derriba las montañas si las toca» (I, 693-696). Con respecto a los ejemplos que da Malfatti, conviene hacer una aclaración: la cercanía del poema de Quevedo y los de Berni, Folengo, Tasso, Pulci, etc. se debe a una mera influencia, relación diferente a la que se establece con el *Innamorato* de Boiardo, que es el texto base.

Otro testimonio tan importante como el texto italiano que Quevedo debió consultar y cotejar para su traducción es la que hizo Hernando de Acuña. Aunque algunos pasajes del *Innamorato* ya habían aparecido insertos en los dos primeros libros del *Espejo de caballerías* de Pedro López de Santa Catalina, el primer intento por traducir de manera consciente –y en verso– el poema de Boiardo fue de Francisco Garrido de Villena, que publicó su traducción completa en 1555. Treinta y seis años más tarde, en 1591, salieron póstumamente las *Poesías varias* de Hernando de Acuña, entre las que destacan, además de su «Fábula de Narciso», «algunos cantos que comenzó a traducir el autor de la obra del Boiardo de *Orlando enamorado*»; lamentablemente, «en este trabajo le sorprendió la muerte. La parte terminada, vertida con facilidad, lozanía y rica vena, hace sentir la falta de lo restante. Esta traducción cierra el tomo de *Poesías* de Acuña»⁵. Menos de cincuenta años separan la traducción de Garrido de Villena de la que hizo Acuña, pero durante ese período la asimilación de las formas, ritmos y temas italianos se perfeccionó notablemente gracias a los esfuerzos de los traductores / imitado-

⁵ Para la traducción del *Innamorato* de Acuña utilizo la edición de las *Poesías varias de Catena de Vindel* (1954: 31-329).

res españoles. Mientras que Garrido de Villena pudo sólo trasladar con mucho esfuerzo la obra de Boiardo al español, Acuña se deleitó reescribiéndola; para entender mejor la diferencia entre estas traducciones se podría usar la distinción que hizo Italo Calvino entre el *Innamorato* de Boiardo y el *Furioso* de Ariosto:

[...] *l'Innamorato* fu oscurato dal *Furioso* cioè dalla continuazione che Ludovico Ariosto intraprese a scrivere una decina d'anni dopo la morte del Boiardo, una continuazione che fu subito tutt'altra cosa: dalla ruvida scorza quattrocentesca il Cinquecento esplode come una lussureggiante vegetazione carica di fiori e di frutti (Calvino, 2006: 15).

Tal como hizo Acuña, Quevedo tomó en cuenta varios testimonios para escribir su parodia del *Innamorato* de Boiardo: por lo menos, revisó el original y, muy probablemente, los dos textos españoles ya citados. A pesar de que no es posible afirmar con certeza física que entre los libros que alojaba la biblioteca de Quevedo se encontraban las *Poesías varias* de Acuña, hay rasgos en ambas traducciones del *Innamorato* que parecen confirmar que Quevedo tuvo en sus manos un ejemplar de aquellas al escribir su «Orlando». Es más difícil demostrar que también poseyera un ejemplar de la traducción de Garrido de Villena, por lo que ahora me ceñiré estrictamente a las coincidencias entre los textos de Acuña y Quevedo.

Las relaciones entre los tres poemas (de Boiardo, Acuña y Quevedo) presentan distintas características y ejemplifican diversos grados de proximidad, por lo que se pueden agrupar en tres grandes conjuntos:

- 1) Las que muestran que Quevedo prefirió el poema de Boiardo.
 - a) Lo que modifica Acuña y no modifica Quevedo.
 - b) Lo que quita Acuña pero conserva Quevedo.
- 2) Las que muestran que Quevedo prefirió la traducción de Acuña.
 - a) Lo que ambos modifican del original.
 - b) Repeticiones casi exactas de la traducción de Acuña en Quevedo.
- 3) Las que muestran la mezcla que Quevedo llevó a cabo de ambos.

Usaré cuatro ejemplos para ilustrar el primer conjunto (el que agrupa los casos en los que Quevedo siguió el original frente a la traducción de Acuña).

El primero de ellos muestra, además, que Acuña tuvo en consideración la traducción de Garrido de Villena. La situación en la narración es la siguiente: ante

los caballeros reunidos en la corte de Carlo Magno, Angélica desafía a todos los paladines a que sostengan un combate con su hermano; aquel que logre vencerlo la obtendrá como premio, pero todos los que sean derribados del caballo quedarán hechos prisioneros. Absolutamente ninguno de los paladines quiere perder una oportunidad semejante, por lo que se organiza un sorteo para decidir democráticamente el orden en el que los caballeros combatirán contra el extranjero. El primer afortunado es Astolfo, que, en su intento, quedará inconsciente y prisionero en la tienda de Angélica. El segundo, Ferragut, tras haber descuartizado a los cuatro gigantes que escoltan a la princesa, cae del caballo, derribado por la lanza mágica, mientras combate; monta en cólera y se opone a las normas establecidas del encuentro. Comienza entonces la encendida discusión entre los paladines que despertará al hasta ese momento inconsciente Astolfo. Boiardo escribió:

A quel rumore Astolfo se è levato,
che sino allora ancor forte dormia,
né il crido de'giganti l'ha svegliato
che tutta fe' tremar la prataria.
(I, 84.)

Acuña se confundió en este punto debido a un pequeño error de la traducción de Garrido de Villena:

A aquel rumor Astolfo se despierta,
que aun hasta allí con gran sabor dormía,
la grita de gigantes y rehierta
lo despertó, que el prado estremecía.

El error está en los dos últimos versos y consiste en haber escrito que el rumor de la disputa entre los caballeros había despertado a Astolfo y afirmar inmediatamente después que lo había despertado el estruendo de los gigantes. Por ello, Acuña, ante dos opiniones encontradas, se sintió en la necesidad de enmendar la confusión de su compatriota de la siguiente manera:

Astolfo al gran rumor se ha levantado,
que aunque estaba en el lecho no dormía,
que fue del fiero grito despertado,
con el que el llano tembló y la pradería.
(I, 681-685.)

Quevedo observó esta «anomalía narrativa» en la traducción de Acuña y prefirió conservar la versión del original, dando a entender que fue la discusión la que despertó al caballero inglés: «Astolfo, a quien la grita alborotada / pudo del sueño en su razón tornallo...» (II, 309-310).

En un pasaje anterior de la narración, el mago Malgesí, por medio de encantos y conjuros, hizo que los gigantes, todavía vivos, cayeran en un profundo sueño, que Boiardo comparó con la muerte (pues cada gigante «nel sonno era sepolto», I, 44). Acuña no hizo ninguna comparación, pero el autor de los *Sueños* no podía dejar pasar desapercibido el símil del original:

[...] El hermanillo de la muerte luego
se apoderó de todos sus sentidos,
y soñoliento y plácido sosiego
los dejó sepultados y tendidos.
(I, 865-869.)

Otro de los ejemplos que he seleccionado para mostrar cómo Quevedo prefirió seguir a Boiardo en lugar de las modificaciones de Acuña se encuentra en la descripción del caballo de Argalía que aparece cuando Malgesí, por medio de conjuros mágicos, descubre la verdadera identidad y los verdaderos propósitos de Angélica y Argalía. Al describir la montura del guerrero chino, Acuña fue el único que no especificó el color del animal: «Al hijo dio un caballo poderoso, / de que el mozo se halla muy contento, / llámase Rabicán, fuerte, animoso, / y no le pasa en ligereza el viento» (I, 305-308). Quevedo, siguiendo la descripción de Boiardo («al giovenetto avea dato un destrieri / negro quanto un carbon quando egli è spento», I, 37), incluyó numerosos elementos (típicos de su arsenal burlesco) poniendo particular énfasis en el color negro:

[...] una endrina parece con guedejás;
tiene por pies y manos volatines,
de barba de letrado las cernejas,
de cola de canónigo las clines [...]
breve de cuello, el ojo alegre y negro.
(I, 681-84 y 687.)

Más adelante sucede lo mismo con la descripción del moro Ferragut, quién, según Boiardo, es negro como un carbón y no cuida mucho la higiene personal.

Esta descripción aparece para justificar por qué Angélica se niega a aceptarlo como esposo:

[...] Mai di lavarse non ebbe diletto,
ma polvoroso ha la faccia feroce:
il capo acuto aveva quel Barone,
tutto ricciuto e ner come un carbone.
(II, o. 10.)

Acuña describe la fiereza del aspecto de Ferragut pero, tal vez por no usar el tópico «políticamente incorrecto» de la suciedad de los moros, no menciona la poca higiene de Ferragut y cambia el adjetivo «negro», atenuándolo, «por moreno» (II, vv. 97-104). En la descripción de Boiardo se advierte ya una caricaturización del personaje, que, evidentemente, Quevedo aprovecha y amplía para llevar a cabo su propia representación grotesca de Ferragut, llegando incluso a insinuar su poca higiene sexual:

[...] «¿Cómo, siendo mi hermano y caballero,
siendo Angélica yo, siendo Argalía,
una fantasma fondos en tintero
por marido me ofreces este día,
un hombre tentación carantamaula
que no puede enseñarse sino en jaula? [...]

Blancos los labios son, negros y acedos
los dientes, entoldados con harapos
de pan mascado, y la color que espanta
con sombras de estantigua y marimanta.

¿Este había de emboscar en mis cabellos
el jabalí que miras erizado?
¿Este, con sus ronquidos y resuellos,
mi sueño bramará puesto a mi lado?
¿Han de pringarse aquestos brazos bellos
en la cochambre de ese endemoniado?
¿Este postema de soberbia y saña
en mí descansará su guadramaña?»
(II, vv. 435-456.)

Paso ahora al segundo gran conjunto de analogías entre los textos, es decir, el que agrupa las coincidencias entre la traducción de Acuña y la parodia de Quevedo frente al original italiano. Mostraré seis ejemplos que, creo, son bastante representativos. Al describir el avance del ejército indio del rey Gradaso, Boiardo escribió que el rey gigante «cento cinquanta millia cavallieri / elesse di sua gente tutta quanta» (I, 7), para pelear contra Carlomagno. Acuña, en los versos correspondientes, mantuvo el mismo número de guerreros pero añadió un adverbio de cantidad, haciéndolo crecer: «Más de ciento cincuenta mil guerreros / entre toda su gente había escogido» (I, 57-58). Quevedo, seguramente entusiasmado por la hipérbole de la versión española, hizo crecer la cifra, retomó el adverbio de Acuña y lo repitió cuatro versos más abajo:

Más lleva de ochocientos mil guerreros,
 escogidos a moco de candiles;
 por el calor los más vienen en cueros,
 tapados de medio ojo con mandiles;
 más de los treinta mil son viñaderos
 con hondas en lugar de cenojiles [...]
 (I, 113-118.)

También se puede ver que el chiste quevediano sobre el procedimiento para seleccionar a los guerreros de esta estrofa («escogidos a moco de candiles») se basa en el comentario que añade Acuña frente al original, que no desarrolla este particular: «Más de ciento cincuenta mil guerreros / entre toda su gente avía escogido, / y los más conocidos los primeros».

Ya alejado del ejército indio de Gradaso, Boiardo comenzó a describir las fiestas que había convocado Carlomagno en París, como preludio del combate:

Erano in corte tutti i paladini
 per onorar quella festa gradita,
 e da ogni parte, da tutti i confini
 era in Parigi una gente infinita.
 Eranvi ancora molti Saracini,
 perché corte reale era bandita,
 ed era ciascaduno assicurato,
 che non sia traditore o rinegato.
 (I, 9.)

Hay varias diferencias y semejanzas entre las tres octavas, así que mostraré juntas las españolas (Acuña: I, 73-80; Quevedo: I, 137-144):

Ninguno falta de los paladines
porque fuera la fiesta más cumplida,
y de fuera de Francia y sus confines
vino gente a París nunca venida:
y muchos moros con honrados fines
de ver su nombre y fama más crecida;
que allí todo hombre vino asegurado
si no fuese traidor o renegado.

No quedó paladín que no viniese,
a puto el postre, a celebrar el día,
ni moro que ambición no le trujese
de mostrar con valor su valentía.
¡Fue cosa extraña que en París cupiese
tanta canalla y tanta picardía!
Que todo andante vino asegurado
si no fuese traidor u renegado.

Acuña, en vez de introducir la estrofa con una afirmación como Boiardo, lo hizo con una negación y lo mismo Quevedo. Otra coincidencia radica en que tanto Acuña como Quevedo insertaron un motivo novedoso respecto al original italiano: la noble intención que tenían los moros para participar en el combate (Acuña, seriamente) y la sustitución de los honrados fines de los caballeros moros por intenciones ambiciosas (Quevedo, con burla). Al final de la misma octava, se podría ver cierta semejanza entre el poema de Acuña y el de Quevedo, aunque las palabras del original sean muy parecidas. Puesto que ambos traductores habían añadido un elemento que no estaba en la octava de Boiardo, el final de la estrofa varió sensiblemente: en el original, los versos que la cierran son una oración coordinada con la oración de los dos versos anteriores, pero en los textos españoles hay una pausa mayor. Quevedo utilizó casi las mismas palabras que Acuña en esos últimos dos versos pero sobre todo, prefirió seguir la misma construcción, usando el adjetivo «todo», en vez del pronombre «cada» de Boiardo, el verbo intransitivo «venir», frente al verbo copulativo «era» del original, y la conjunción condicional del segundo verso, en vez de la oración adjetiva del italiano.

En un fragmento del discurso que Angélica pronuncia ante la corte de Carlomagno también se aprecia la influencia de Acuña en el poema de Quevedo, porque éste empleó la estructura de otros versos de la traducción de Acuña para insistir en la condición principal del combate:

[...] que el que en la justa pierda los arzones,
no pretenda probar más su fortuna:
y todos los caídos sean prisiones
sin que desto se quiebre cosa alguna,
y el que bastare a echar a Uberto en tierra
me gane a mí por premio de esta guerra.
(I, 227-232.)

Hay pequeñas reminiscencias de los versos de Acuña, como los sustantivos «fortuna» y «premio», que en el original no figuraban, o la estructura de los versos finales de la estrofa que en Boiardo corresponden a «ma chi potesse Uberto scavalcare / colui guadagni la persona mia»:

[...] que, en perdiendo la silla y los arzones,
quien los perdió no pruebe más fortuna;
el que cayere quedará en prisiones,
sin poder alegar excusa alguna,
y el que a mi hermano derribare en tierra
me ganará por premio de la guerra.
(I, 555-558.)

En otra ocasión, tanto Acuña como Quevedo introdujeron una comparación que no estaba en el poema italiano. La octava correspondiente de Acuña amplía el efecto («esso per questo più divenne fiero, / come colui che fu senza paura», I, 79) que causó el golpe de uno de los gigantes en el ánimo de Ferragut:

Como vemos salir viva centella
del pedernal, con eslabón tocado,
que da luego en la yesca, y (dando en ella)
se aviva y crece el fuego comenzado:
y junto un seco material con ella,
salta llama y ardor demasiado,
así al pagano fue el gran golpe luego

eslabón a la piedra y yesca al fuego.
(I, 633-640.)

Quevedo invirtió esta comparación hacia el universo caricaturesco entre los versos 273 y 276 de su segundo canto: «La boca, como olla que se sale / hirviendo espumas derramó rabiosas; / y como el rayo de la nube sale / en culebras de fuego sinüosas». Las claves para encontrar similitudes entre ambos pasajes son el verbo salir que comparten las versiones españolas y la novedad del motivo del fuego que se encendió en el ánimo de Ferragut, como «viva centella» o «culebras de fuego sinüosas».

Hay otros versos en los que los españoles modifican, sin añadir nada nuevo, los motivos e imágenes del original italiano. Para describir el combate entre Ferragut y Argalía, Boiardo recurrió al símil de los leones enfrentados («Chi vedesse nel bosco duo leoni / turbati ed a battaglia insieme appresi», II, 2), pero Acuña y Quevedo prefirieron un motivo taurino, más cercano a su propia experiencia: «jamás dos toros bravos se toparon / en apartada selva o pradería» (Acuña, II, 21-22); «Muy poco es lo de un toro contra un toro / para comparación de aquesta guerra» (Quevedo, I, 209-210).

El último de los pasajes que he seleccionado para ejemplificar cómo Quevedo siguió el texto de Acuña, muestra que la parodia quevediana toma como base y reescribe también las particularidades de la traducción de Acuña, burlándose de ella. La octava correspondiente del original italiano narra cómo Angélica, tras haber hecho prisionero al mago Malgesí, rompe el hechizo que había sumergido en el sueño a sus cuatro gigantes:

Al fin delle parole, o in quello instante,
fu Malagise per laere portato,
e, presentato a Galafrone avante,
sotto il mar dentro a un scoglio impregonato.
Angelica col libro a ogni gigante
discaccia il sonno ed ha ciascun svegliato.
ogn'om strenghe la bocca ed alcia il ciglio,
forte ammirando il passato periglio.
(I, 53.)

Acuña cambia notablemente el pasaje. La primera diferencia es que no habla de la prisión submarina del mago, pero, sobre todo, en cuanto a la reacción de

los recién despertados gigantes al final de la octava; la forma en la que la describe, sin embargo, tiene alguna semejanza con la estructura bimembre de uno de los versos de Boiardo («strenge la bocca ed alcia ciglio»):

Dichas estas palabras (al instante)
Malgesí por el aire desaparece,
y presentado a Galafrón delante,
presente de importancia le parece:
ella fue con el libro al un gigante,
y uno tras otro los desadormece;
ellos se levantaron, y despiertos,
ni saben si son vivos, ni si muertos.
(I, vv. 425-432.)

Quevedo, por su parte, prefiere y reescribe la octava de la traducción de Acuña:

Dijo; y, dando crujidos, al instante,
Malgesí por el aire desaparece;
llegó al Catay, y, viéndole delante,
Galafrón le recibe y agradece;
con el librillo Angélica al gigante
que más dormido está desadormece.
Ya deshecho el encanto, ya despiertos,
se desperezan con los cuellos tuertos.
(I, vv. 973-976.)

Además de que Quevedo tampoco hace ninguna referencia a la prisión submarina del mago, la primera semejanza que se nota son las ocho palabras que marcan la rima de la estrofa, idénticas en Quevedo, a excepción de la cuarta («agradece») y la última «tuertos», que reproduce como un eco burlesco el «muertos» de Acuña. Otra coincidencia es que, seguramente los verbos «desparecer» y «desadormecer» habrán sonado un poco bufos a los oídos de Quevedo, que añade otros dos verbos con el prefijo «des-» como para acentuar, con la repetición, el efecto cómico («deshacer», «desperezar»). También se puede observar una correspondencia entre la estructura bimembre del penúltimo verso de Acuña (que, en cierta medida, reproduce la que se encuentra en el poema italiano) y la que aparece en el mismo penúltimo verso de Quevedo.

El tercer gran conjunto de semejanzas y coincidencias entre los tres textos es el que engloba las mezclas que Quevedo llevó a cabo entre el *Innamorato* y

la traducción de Acuña. En la enumeración de los comensales que asistieron al banquete de Carlomagno, Boiardo especificó una cifra exacta, para resaltar la verosimilitud de la magnificencia parisina: «e fôrno in quel convito li assettati / ventiduo millia e trenta annumerati» (I, 12). Acuña no dio ninguna cifra y escribió que los asentados fueron «tantos que no pudieron ser contados» (I, 104). En cambio, Quevedo sí introdujo una cifra (no desmesuradamente mayor que la de Boiardo), pero mezclándola con el adverbio comparativo generador de hipérboles que ya había tomado de la traducción de Acuña al principio de la narración: «fueron los mascadores a porfía / (según Turpín en su verdad confiesa) / más de cuarenta mil en una sala, / que llegó desde París hasta Bengala» (I, 221-224).

Otro ejemplo de la mezcla quevediana de ambos textos tiene una complicación añadida. Se trata de la descripción de la belleza de Angélica, basada en una amplia tradición de tópicos a los que tanto Quevedo como Acuña pudieron recurrir. Cuando la entrada de Angélica y Argalía, con su escolta de gigantes, interrumpe el banquete de Carlomagno, Boiardo utilizó el símil de la «matutina stella» del amanecer para describir a la bella princesa del Catay, pero también la comparó con «giglio d'orto e rosa de verzieri» (I, 21); una octava más abajo, para contrastar la belleza de Angélica con la de las damas de la corte francesa, Boiardo siguió desarrollando el motivo de las flores: «non era giunto in sala ancor quel fiore, / che a l'altri di beltà tolse l'onore». Acuña no utilizó ninguno de los dos símiles en la primera octava de su descripción y recurrió a otro motivo del tópico, el de la evasión: «en contar la beldad y gracia della, / no doy principio, porque el fin espero; / mas digo que el que allí vio su figura / el último poder vio de natura» (I, 173-176); sin embargo, en la siguiente estrofa, retomó tan sólo el motivo luminoso, pasando de «matutina estrella» a «sol», para mostrar la diferencia entre Angélica y las demás damas: «no había llegado el sol, que hizo dellas / lo que süele hacer de las estrellas» (I, 183-184).

Quevedo, pues, al llevar a cabo su traducción, utilizó los elementos tanto del original italiano como de la traducción española. Para describir la llegada de Angélica a la corte de Carlomagno, usó, degradándolo con su «prosa fregona», el tópico petrarquista del amanecer: «cuando detrás inmensa luz se vía: / tal al nacer le apunta el bozo al día. // Empezó a chorrear amaneceres / y prólogos de luz que el cielo dora» (I, 431-434). Después, al contraponer su hermosura con la de las damas de la corte, Quevedo llevó el motivo de las flores de Boiardo hacia el terreno de las estaciones del año: «púsose en arma en ellas el otoño / contra la primavera soberana» (I, 445-446); y para terminar el pasaje, Quevedo retomó la idea de Acuña sobre la reacción de las estrellas cuando sale el sol: «antes que los

mirasen los dos hornos / que en las mismas estrellas hacen riza / y chamuscan las nieves en ceniza» (I, 454-456). Además de los anteriores, hay otros ejemplos menos significativos que muestran la filiación entre las traducciones del *Innamorato* y que contribuyen a considerar desde una perspectiva nueva el poema de Quevedo: primero y antes que nada, como traducción de una lengua a otra y, después y sólo después, como una reescritura y adaptación del universo épico caballeresco de Boiardo al burlesco y degradado del Barroco español.

Los versos del «Orlando» muestran la conciencia poética humanista y a la vez barroca de Quevedo desplegada en toda su amplitud, porque conjugan un ejercicio muy serio de traducción y una imitación originalísima que parodia el género épico-caballeresco. Quevedo conocía tan bien como Cervantes el mundo de la caballería, pero la idea que tenía de él era muy diferente; es por ello que, si como dice José María Micó, «cada época necesita su propia traducción», la doble traducción que hizo Quevedo del *Innamorato* representa gran parte del imaginario de su propia época, o sea, 20 años después de la segunda parte del *Quijote*. El objetivo de Quevedo era hacer su muy particular reescritura de toda la historia de Orlando, enamorado y furioso, en un solo poema, tal como indican el título completo («Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado») y las primeras tres octavas (I, 1-24) que comienzan desarrollando la exposición de la materia propia del género. Aquello que promete narrar el poema son las locuras del conde, tras su enamoramiento, y lo uno sucede a lo otro, como sucede Ariosto a Boiardo (además, en estas tres primeras estrofas aparece una mención clara a un personaje propio del *Furioso*, que es Medoro); sin embargo, lo que narran los 1,712 endecasílabos del poema corresponde sólo al comienzo del *Innamorato*. Esta discrepancia entre la exposición de la historia y lo que realmente se narra revela que la intención primera de Quevedo era, no ya escribir el poema más extenso de su obra en verso, sino la traducción paródica más ambiciosa del Barroco. La crítica ha resaltado el afán de Quevedo por destacar en la literatura de su época, aunque los primeros puestos de la novela, el teatro y la lírica estuvieran ya tomados por Cervantes, Lope y Góngora; sin embargo, ninguno de ellos, ni de los escritores contemporáneos, había llevado a cabo un proyecto tan amplio en el ámbito de la poesía burlesca o paródica.

El cariño que tenía por sus octavas del «Orlando» se nota claramente en el epistolario; a finales de 1639, tras casi un año de pesquisas, Quevedo escribió la última de ocho cartas con las que procuraba recobrar el «Orlando» y el *Marco bruto* manuscritos de entre los papeles de su recién fallecido copista. A partir de ese mismo año, permanecería otros cuatro encarcelado en el convento de San

Marcos de León y no es de extrañar que, al obtener la libertad, acosado por la enfermedad y la falta de aliento, prefiriera, antes que continuar con su enorme proyecto de traducción paródica, terminar de trabajar obras de mayor interés, como el *Marco Bruto* o *La caída para levantarse*, publicadas ese mismo año, y preparar con su amigo y editor, González de Salas, la que sería la antología definitiva de su poesía, publicada póstumamente. Por ello creo que en alguna biblioteca pública o privada esperan ser descubiertos los ejemplares de los *Orlandos* italianos y de sus respectivas traducciones (la de Acuña, para el de Boiardo; la de Jiménez de Urrea, para el de Ariosto) que Quevedo utilizó con el objetivo de llevar a cabo, reescribiéndola, su particular versión de la historia de Orlando. Y tal vez, como en el caso de su *Rethorica*, tengan anotaciones y, por qué no, entre ellas, algunos versos inéditos. De cualquier manera, el «Orlando» muestra a Quevedo en una de sus actividades favoritas y materializando el mismo goce que le producía la lectura al escribir; y es en ese goce, en el goce de la lectura, en el que se gesta la distancia con respecto a cualquier registro cortés o satírico y que provoca la libertad de la inversión burlesca.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- ACUÑA, HERNANDO DE. (1954), *Poesías varias*, ed. Elena Catena de Vindel. CSIC, Madrid.
- ALARCOS, EMILIO. «El «Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado», *Mediterráneo*, 4 (1946): 25-63.
- CALVINO, ITALO. (2006), «*Orlando Furioso*» di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino, Mondadori, Milano.
- CARAVAGGI, GIOVANNI. «Il Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado di Quevedo», *Letterature Moderne*, 11 (1961): 325-342, 461-474.
- GARRIDO DE VILLENA, FRANCISCO. (1577), *Historia de Orlando el enamorado, traducido del italiano*. Alcalá [s.p.d.i.].
- HIGHET, GILBERT. (1954), *La tradición clásica*. trad. Antonio Alatorre. FCE, México.
- LUZÁN, IGNACIO DE. (1789), *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Antonio de Sancha, Madrid.
- MERIMÈE, ERNST. (1886), *Essai sur la vie et les oeuvres de Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Alphonse Picard, Paris.
- PÉREZ CUENCA, ISABEL. «Catálogo de la «Biblioteca imaginaria de Quevedo», *La Perinola*, 7 (2003): 309-329.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE. (1964), *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*. ed. M. E. Malfatti. Sociedad Alianza de Artes Gráficas, Barcelona.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE. (1968-81), *Obra poética*. ed. José Manuel Blecua. Castalia, Madrid.
- RABADÁN, ROSA. «Traducción, intertextualidad, manipulación». *Estudis sobre la traducció*, ed. Amparo Hurtado Albir. Castelló: Universitat Jaume I, 1994. 129-138.
- SIGLER, MARÍA DEL CARMEN. «Traducción, imitación y apologética: Quevedo y el concepto humanista de la traducción». *Salina*, 8 (1994): 42-48.
- TICKNOR, GEORGE. (1849), *History of Spanish Literature*. John Murray, London.