

LOPE EN LA GALERIA DE MARINO

Es tan vieja como llamativa la historia que denuncia los plagios de Marino a Lope. Empieza, apasionada, con Stigliani; continúa en la *Fama póstuma* y en las *Essequie*; se perfila, con rigor inusitado para la época, en Mennini; y, tras tres siglos de silencio, que rompe Menghini, la concreta y amplía la crítica de nuestros días: Fucilla, Gasparetti, y, sobre todo, Dámaso Alonso¹. Después, Hempel, aunque no preocupado directamente por el problema de las fuentes, ha completado este largo capítulo de literatura comparada, que se va remansando en los estudios marinistas de conjunto².

¹ FUCILLA, *Concerning the Poetry of Lope de Vega*, en *Hispania* (California), 1932, XV, 223-242; *A Classical Theme in Lope de Vega and Marino*, en *Modern Language Notes*, 1944, LX, 289-290; *G. B. Marino and the Conde de Villamediana*, en *Romanic Review*, 1941, XXXII, 141-146. Los dos últimos, traducidos y algo modificados, se recogen en sus *Relaciones hispanoitalianas*, Madrid, CSIC, 1953, pp. 131-134 y 154-162, respectivamente.

GASPARETTI, *La «Galeria» del Cavalier Marino e quella di Dardanio nell «Arcadia» di Lope*, en *Bol. de la Soc. Castellonense de Cultura*, 1935, XVI, 243-266; *Ancora un plagio del Marino, ovvero «Padre Zappata predica bene e razzola male»*, en *id.*, *id.*, 327-337.

ALONSO, *Lope despojado por Marino*, en *RFE*, 1949, XXXIII, 110-143; *Adjunta a «Lope despojado por Marino»*, en *id.*, *id.*, 165-168; *Otras imitaciones de Lope por Marino*, en *id.*, *id.*, 399-408; *Lope y el «Adone» de Marino*, en *id.*, 1951, XXXV, 349-351. Don Dámaso prepara una reimpresión de sus trabajos en la que abordará el problema general de las relaciones entre Lope y Marino. De momento, puede verse en *Otras imitaciones...* un resumen numérico y bibliográfico de la cuestión que me evita trazar la historia de los descubrimientos de estas fuentes en lo anterior a nuestro siglo. Si bien hay que advertir que tres de las traducciones que yo estudio aquí fueron citadas por MENGhini, en el siglo pasado. *La vita e le opere di G. B. Marino*. Roma, Manzoni 1888, pp. 150-153.

² «*In onor della Fenice iberica. Über die Essequie poetiche di Lope de Vega...*» Francfort, Vittorio Klostermann, 1964 (Analecta Romanica, 13). Se hacen eco entre la bibliografía más reciente, de la imitación lopista de Marino: MIROLLO, *The Poet of Marvelous Giambattista Marino*, Columbia University Press, 1963, pp. 175-176; y ENGLER, *A propósito de los sonetos de Marino*, en *Filología Moderna*, 1966, VI, 237-271, quien cita, en lo que respecta a mi tema, a Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Francfort, 1964, obra que no he visto.

Para no hacer fácilmente larga mi introducción bibliográfica, resumo numéricamente el estado de la cuestión, tal como la han dejado los anteriores investigadores. Marino, aparte de otras deudas importantes con la literatura española, ha seguido a Lope:

a) En la *Parte Terza* de *La Lira*: en catorce sonetos, procedentes de catorce de las *Rimas*.

b) En la *Parte Terza* de *La Lira*: en un soneto más, procedente de la *Arcadia*.

c) En *La Galleria*: en dieciocho epigramas, procedentes de dieciséis de la *Arcadia*.

d) En *La Galleria*: en tres epigramas procedentes de las *Rimas*.

Es considerable, es mucho. Pero ¿termina aquí la historia? Al menos por lo que respecta a *La Galleria*, no. Y creo que tampoco por lo que respecta a otros libros, aunque no sea tarea fácil perseguir relaciones en obras de escritores muy fecundos que aun no han logrado el sueño tranquilo de sus obras completas. En este trabajo he acotado *La Galleria*, y a las veintiuna imitaciones anotadas, puedo añadir otras doce:

e) Diez epigramas, procedentes de catorce de las *Rimas*.

f) Un soneto, procedente también de las *Rimas*.

g) Un poema largo, *Ritratto della sua donna*, procedente de la *Arcadia*.

Como demuestra este resumen, hasta ahora, cuatro obras de Marino y Lope se emparejaban señaladamente, dos a dos. *La Arcadia* había actuado sobre *La Galleria* y las *Rimas* sobre *La Lira*. En las nuevas fuentes, estos libros se entrecruzan. Ahora las *Rimas* aparecen con insistencia en *La Galleria*, lo que es rasgo importante desde el punto de vista de la intención, puesto que perfila el sentido del plagio. No es que, dado un libro de sonetos, se traduzca en otro de sonetos, y uno de epigramas en otro del mismo género, sino que se buscan dos lugares de la obra de Lope donde hay epigramas, las dos galerías, la de la *Arcadia* y la de las *Rimas*, para pasarlas a la numerosa *Galleria*. Y las nuevas fuentes son sumando importante para el cómputo de imitaciones, puesto que ahora son treinta y tres los poemas de *La Galleria* que proceden de la lírica de Lope de Vega. Y, en total, cuarenta y ocho los que Marino ha tomado de nuestro dramaturgo.

I. Dos ejemplos "che per me favellaro"

Dos de los epitafios que voy a considerar están dedicados a pintores. Uno de ellos es una prueba evidente de que es Marino el imitador. Dice así en ambos poetas:

Del Mudo, pintor famosísimo

*No quiso el cielo que hablase
 porque con mi entendimiento
 diese mayor sentimiento
 a las cosas que pintase.
 Y tanta vida les di
 con el pincel singular,
 que, como no pude hablar,
 hice que hablasen por mí.*

Il Muto

*Fui muto, il Ciel non volse
 ch'io favellar potessi,
 e la favella a la mia lingua tolse,
 accioche con l'ingegno
 de la mano maestro e del disegno
 senso più vivo a le figure io dessi;
 et io tanto di vita
 diedi lor col pennello unico e raro
 che per me favellaro ¹.*

Marino traduce muy bien y muy literalmente. *No quiso el cielo que hablase* (*il ciel non volse ch'io favellar potessi*); *diese mayor sentimiento a las cosas que pintase* (*senso più vivo a le figure io dessi*); y *tanta vida les di con el pincel singular* (*ed io tanto di vita diedi col pennello unico e raro*); *hice que hablasen por mí* (*che per me favellaro*). Frente a la conceptuosa forma de las redondillas, el traductor debe buscar una mayor libertad —y un mayor ornamento— en la bimetría 7 y 11. Y doblar, de relleno, ciertos adjetivos: *unico e raro* (*singular*), también buscando las nuevas rimas, oxítonas en Lope. La versión es lo suficientemente ceñida como para desechar la posibilidad de una coincidencia, tópico o agudeza, natural ante el binomio *pintor-mudo*. Y no creo que sea Lope el primero en usarla en el Renacimiento, si es que no está ya en los poetas clásicos grecolatinos.

¹ *Rimas*, p. 452; *Galleria*, p. 229. Cito las *Rimas* por la reciente edición de GERARDO DIEGO, Madrid, Taurus, 1963 (*Palabra y Tiempo*, XIV), después de cotejar la parte que me interesa aquí con la de Sevilla de 1604, primera que contiene (se habla de una de 1602) la segunda parte de las *Rimas*, donde están los epitafios. Todos están ya en esta edición sevillana, de la que señalo en nota alguna variante que hay con Diego. A Marino lo cito por *La Galeria del Cavalier Marino. Distinta in pitture & Sculture. Terza impressione ricorretta*. Venecia, Ciotti, 1636. Ciotti hizo la primera edición en Venecia, 1619, y Marino protestó por las erratas abundantes, que fueron corregidas en la segunda de 1620. En *La Galleria* no vario la ortografía salvo en caso de segura errata.

El epitafio demuestra quién era el traductor y quién el traducido. Lope escribe «pintor famosísimo», y lo era en efecto para él y para los españoles de su tiempo, mientras que no creo que lo fuese de fronteras afuera. Y es que se trata de un pintor mudo que, en efecto, existió: Juan Fernández Navarrete (1526-1578), que fue celebrado por numerosos escritores: Alvia de Castro, Jáuregui, Francisco Santos, Saavedra Fajardo, Suárez de Figueroa, y el mismo Lope en otras ocasiones. Con voz muy ceñida a la de nuestro epitafio en *La octava maravilla*:

*aunque ninguno igualó
a un Mudo español, que habla
por sus figuras, en quien
puso sus lenguas la fama*¹.

Queda clara, pues, la procedencia del tema.

El otro epitafio dedicado a un pintor es también interesante desde nuestro punto de vista: por la insistencia en el tema, tema fundamental a la materia de la galería, y por ser buena muestra la réplica de Marino de la intención de plagio.

De Felipe de Liaño

*Yo soy el segundo Apeles
en color, arte y destreza:
matóme naturaleza
porque le hurté los pinceles.
Que le di tanto cuidado
que si hombres no pude hacer,
imitando hice creer
que era vivo lo pintado.*

Federico Barozzi

*Il gran Barozzi è questi.
L'uccidesti, Natura, invida e rea,
perche tolti i pennelli egli t'havea.
Invida l'uccidesti,
che se crear non seppe huomini vivi
benche d'anima privi,
fece a creder altrui con color finti
ch'eran vivi i dipinti*².

¹ *Obras*. N. E. de la Academia, VIII, p. 249. V. HERRERO GARCÍA, *Contribución de la literatura a la historia del arte*. Madrid, CSIC, 1943, pp. 17, 56, 57, 66, 67, 114, 115 y 121. En el Museo del Prado se conserva un cuadro al menos de Navarrete, *El bautismo de Jesús*. V. SÁNCHEZ CANTÓN, *Catálogo...* Madrid, 1952, n. 1012.

² *Rimas*, p. 453; *Galleria*, p. 229. *¿invidia è r.a?*

Cambia la perspectiva. Lope nos enseña un epitafio, una lápida escrita, en este caso, en primera persona, mientras que Marino nos señala un cuadro de su galería que representa la figura de un pintor. Los mismos cambios métricos que en el caso anterior. En lo demás, traduce muy literalmente, con oportunas ampliaciones a causa de la rima, como *benche d'anima privi*. Todo lo esencial del epitafio, su agudeza, ha pasado íntegra al texto italiano. El tópico es bien barroco: *Lo vivo y lo pintado*, y hermano de otros problemas multirrepetidos en estas galerías, la realidad y el sueño, al arte y la naturaleza, la falacia de los sentidos, etc.

Es importante notar el cambio de título y pintor. No se trata, pues, de una traducción en la que se olvidó decir que lo era, sino de un plagio, ya que no se quiso poner en italiano el mismo poema, de Lope a Liaño, sino de hacer uno nuevo a Barozzi, con materiales ajenos. También interesa la cronología. Marino no pudo escribir su epitafio antes del 30 de septiembre de 1612, fecha en que murió Barozzi. Verdaderamente *nudo* fue Marino para con Lope; no tanto sus obras, *che per me favellaro*.

2. Epitafios heroicos

Si los dos poemas estudiados delatan procedencia ibérica, incluso por el tema, más lo denuncian los de tema heroico, reyes, infantes, capitanes. Uno de los héroes que más llamó la atención de Marino fue el rey portugués Don Sebastián. Era natural, ya que su figura desencadenó una bella leyenda que todavía pervive, y que ha dado a la literatura románticas páginas. En *La Galleria* se le evoca en tres poemas distintos. Uno de ellos, *Spada honorata e giusta*, según estudió Gasparetti, es traducción de *Flechas moras, pecho fuerte* de la *Arcadia* de Lope. Otro tiene como origen la galería de las *Rimas*:

Del Rey Sebastián de Portugal

*Dudosa piedra me encierra,
si no es arena africana,
siendo mi muerte temprana
de mi reino eterna guerra.
Mi vida parece llama,
mi muerte parece enima;
pero tierra o mar me oprima,
yo estoy donde está mi fama.*

Il medesimo [D. Sebastiano Rè di Portogallo]

*Fu' la mia morte, acerba & immatura,
del mio regno agitato eterna guerra;
incerta pietra e dubbia sepoltura*

*l'ossa e'l cenere mio nasconde e serrà;
ma non nasconde me mia morte oscura,
chiaro son troppo al'Africana terra.
Copra pur terra o mare il corpo mio,
dov'è la fama mia, colà son'io*¹.

Aquí Marino ha traducido con mayor libertad, perdiendo la concisión que da fuerza a Lope: *Mi vida parece llama / mi muerte parece enigma*. La octava tiene naturalmente más suntuosidad que las dos redondillas, metro más propio para la concisión epitáfica. Este cambio le obliga a rellenar sus versos. Así, el cuarto de Lope es idéntico al segundo de Marino, más la voz *agitato*, que no sobra, pues especifica los problemas interiores de Portugal. Otro octosílabo bien comprimido, el primero, pasa a ser un bímembre perfecto, doblando el adjetivo fundamental del poema, *dudosa* (*incerta* y *dubbia*). Una vez más se demuestra el cuidado estilístico de traductor, la natural ampliación y la búsqueda de suntuosidad, ante la pérdida de concisión propia del epitafio.

También procede de Lope el epigrama a Don Juan de Austria, tema por autonomasia del Siglo de Oro.

De Don Juan de Austria

*Tú que con tan alta gloria
yaces tan humilde aquí,
¿qué templo, qué estatua, dí,
se levanta en tu memoria?
¿Qué aroma en humo derrama
España al nombre que cobras?
—Mi templo fueron mis obras,
mi estatua ha sido mi fama.*

D. Giovanni d'Austria

*Giovinetto, ch'altero
di tante palme e tante
scropi in fronte superba humil sembante:
Dimmi quai templi edificò l'Ibero?
Quai statue eccelse a la tua gloria cresse?
Dirai, l'opre mie stesse
sono il mio tempio vero,
e statua assai più stabile che sasso
è la fama ch'io lasso*².

¹ *Rimas*, p. 435; *Galleria*, p. 127. La ed. de DIEGO copia así el verso 7: *pero tierra y mar...* Corrijo por Sevilla, 1604. La imitación de Marino confirma la disyuntiva. V. MENGHINI, *op. cit.*, p. 152. v. 5: *¿una morte?*

² *Rimas*, p. 436; *Galleria*, p. 125. V. MENGHINI, *op. cit.*, p. 151.

Traducción un poco amplicada, siguiendo las normas señaladas en los casos anteriores. La rima le hace cambiar *España* por *los españoles*, lo que resulta, al comparar los textos, vivamente estilístico, ya que Lope pregunta a su patria, como a cosa que siente propia, mientras que Marino se distancia, y hace más práctica la pregunta al dirigirla a los hombres.

Más interés histórico y político tienen las dos siguientes parejas de poemas. Desde el lado español podían resultar temas comprometidos, ya que uno está dedicado al príncipe Don Carlos, y otro, a Francisco I de Francia, dos casos de política, interior y exterior, que habían preocupado seriamente a la España del xvi. Nada fundamental retoca Marino del epitafio de Lope sobre el príncipe, con lo que el texto entra, con claro hispanismo, en *La Galleria*, sin asomos de la leyenda negra, conservando incluso el elogio a Felipe II, al que —también siguiendo a Lope— alaba en otro lugar del libro, y del que se había acordado, junto precisamente con el primer creador de su leyenda, Antonio Pérez: cuando el poeta estuvo preso del Duque de Saboya escribió:

Antonio Pérez mentre ch'era prigionero, tutto che fusse
stigmatato reo di quel che gli era apposto, ritrovó pure nel
magnanimo cuore di Filippo secondo re di Spagna tanto di
pietà che, secondo ch'egli stesso testimonia nelle sue *Relazioni*,
gli era pure conceduta la visita de' figlioli... ¹.

Así traduce el epitafio de Lope, más libremente que en la mayoría de las ocasiones, y con un estilo (fórmula *A no, sino B, vapor lieve, prole fu degna*, etc.) que desentona mucho, por culto, del original:

Del Príncipe Don Carlos

*Aquí dió fin un cometa
que del mismo sol nació,
con resplandor que mostró
ser hijo de tal planeta.*

*Término breve y sucinto
quiso el cielo que viviese,
porque otro Carlos no hubiese
que igualase a Carlos Quinto.*

Il Príncipe D. Carlo d'Austria

*Stella no, ma cometa
fù questi, e vapor lieve in aria impresso,
generato però dal sole stesso;*

¹ *Epistolario*, ed. de A. BORZELLI y F. NICOLINI. Bari, 1911-12, I, p. 104.

*e ben sì chiara face
prole fù degna di sì gran Pianeta,
ma qual balen fugace,
in breve spatio si disperse e sciolse;
però che'l Ciel non volse
ch'altro Carlo vedesse occhio mortale
al quinto Carlo eguale ¹.*

El único personaje traspirenaico de esta serie heroica es Francisco I. Emulo de Carlos V, ha gozado siempre de gran fama en España, sin mucho mérito por nuestra parte, porque es fácil y ventajoso recordar al vencido. No podía faltar en la galería de Lope, de tan apasionado sentido nacional, y de él lo toma Marino, aunque, en este caso, con variantes de cierta importancia.

Del Rey Francisco de Francia

*Este fúnebre obelisco
detiene un gigante fuerte
un l'incélado en la muerte
y en la vida un rey Francisco.
Un émulo de las glorias
de Carlos, con pecho tal
que fue a su valor igual
si no lo fue en sus victorias.*

Francesco Primo Rè di Francia

*Ecco un gigante forte,
un lume de la guerra,
un nume de la terra,
un 'Encelado in morte,
un Rè Francesco in vita.
Un Rè che'l mondo addita
emulo del gran Carlo,
che ben seppe agguagliarlo
ne' gesti e nelle glorie,
se non nelle vittorie,
però ch'ebbe minore
sorte sì, non valore ².*

El epitafio de Lope es uno de los peores, y, por tanto, tampoco es bueno el de Marino, quien aquí, si bien manteniendo la posición hispánica que Lope le brindaba, ha abundado en la defensa del francés, justificándole

¹ *Rimas*, p. 431; *Galleria*, p. 126.

² *Rimas*, p. 434; *Galleria*, p. 124. V. MENGHINI, *op. cit.*, p. 151.

con la peor suerte. También se distingue esta traducción de las que llevamos vistas en que no ha usado metro de arte mayor, por lo que el número de versos es considerablemente mayor que en Lope, y por lo que no existe la ornamentación que se lee en los anteriores. *Encélado*, titán de los rebeldes contra Júpiter, no es nombre mitológico de excesivo uso poético, lo que aproxima más ambos textos.

Por último, pueden ir, dentro de este apartado regio y heroico, los epitafios a dos españoles de la casa real. Copio simplemente las dos parejas de poemas, destacando en redondas las partes que se han traducido.

De la Reina Doña Isabel

*En este rojo metal
gloria de este español templo,
yace el clarísimo ejemplo
de fe y amor conyugal.
No queda España con queja
de que el don no le volvió
que si un Filipo le dio,
otro Filipo le deja.*

D. Isabella Reina delle Spagne

*Non deve Spagna dolersi,
ch'io del suo don magnifico e reale,
reso ingrata non l'habbia il cambio eguale;
che se congionto in amorosa fede
un Filippo mi diede,
hor che da lui disgiunta allrove passo,
un Filipo le lasso ¹.*

De la Infanta Doña Catalina

*Aquí la preciosa joya
que cubre a Italia de luto,
y a dar tan heroico fruto
pasó de España a Saboya,
en urna extranjera yace;
mas nace donde murió,
porque quien así vivió
allí donde muere, nace.*

D. Caterina d'Austria Duchessa di Savoia

*Questa è la bella Ibera
che di pregio e di gigia
passó d'Hesperia ad arricchiir Savoia.*

¹ *Rimas*, p. 437; *Galleria*, p. 271. Sevilla, 1604: *De la Reina Doña Isabel, Señora nra.*

Coprilla urna straniera
 là nella terra alpina.
 Ma chi tal visse, e tal morendo giacque,
 dove mori, là nacque.
Ad Augusta Reina,
pia, magnanima e giusta
*tomba non si deuea, se non Augusta*¹.

3. *La Galleria como libro hispanista*

Conviene ahora hacer una pausa, aunque sólo sea para descansar de la mecánica labor casamentera de ir apareando poemas españoles e italianos, y contemplar los primeros resultados. No se trata de contar el número de influencias y datos positivos, aunque, en la literatura comparada, sigue siendo evidente la importancia de los datos positivos para la crítica que después haga síntesis, sino de ver los efectos producidos. La definición más humana de literatura comparada es, para mí, aquella que dice: *es un método de historia literaria que descubre cómo los pueblos y las culturas caminan hacia un entendimiento y una aproximación universales*. (Incluso las polémicas literarias internacionales —pensemos en las discusiones en torno a la cultura española desarrolladas en la Italia de los jesuitas expulsados— traen un mutuo conocimiento y reajuste de las personalidades nacionales. Las luchas literarias internacionales producen efectos contrarios a las guerras). Siempre que se estudia un caso de influencia en literatura comparada, algún escritor o traductor se asoma a saber o a comprender otra cultura y otra historia, se hispaniza o se germaniza o se orientaliza. Y por ese escritor sufren, en una pequeña medida, ese proceso sus miles de lectores. Esto se produce incluso cuando se oculta el origen, en un caso de plagio, que no es sino un caso extremo del problema de las fuentes literarias, y esto sucede en Marino. Porque en el estilo, en las formas, y más en los temas seguidos, siempre queda algo de la nacionalidad de origen.

Los *Ritratti* heroicos y cortesanos que he ido señalando, y lo mismo puede decirse de los que estudió Gasparetti, nos hacen ver enseguida que, de alguna manera, *La Galleria* es un libro hispanista. Al seguir Marino a Lope, tomaba poemas que tenían como tema la historia de España y que la enfocaban tal como el español la veía. Lo que no dejaría de tener repercusión en la galería de grandes hombres que el europeo culto de entonces tuviese, ya que los libros de Marino fueron lectura apasionada para muchos, dentro y fuera de Italia.

¹ *Rimas*, p. 440; *Galleria*, p. 271. Sevilla, 1604: *De la Infanta Catherina*.

La Galleria es una miniatura del mundo occidental, tal como se veía desde Italia años antes de iniciarse la crisis de la conciencia europea. Dejando la breve parte dedicada a esculturas, la parte inmensamente mayor, las pinturas, se divide en otras tres: *favole, historia y ritratti*. Las fábulas presentan todo el mundo grecolatino de la mitología, las tan barrocas *Metamorfosis* ovidianas. Las historias dan la *Biblia*, la antigua y la nueva noticia, más algunos poemas hagiográficos. Los retratos forman un solemne desfile del pasado y del presente: príncipes y capitanes, tiranos y corsarios, pontífices y cardenales, santos padres y teólogos, nigromantes y herejes, oradores y predicadores, filósofos y humanistas historiadores, jurisconsultos y médicos, matemáticos y astrólogos, poetas griegos, latinos y *volgari*, pintores y escultores, retratos burlescos, mujeres bellas y castas, bellas e impúdicas, belicosas y virtuosas. Como se ve, una especie de *Humana Comedia* —lejana ya de Dante y nada próxima aún de Balzac— con sus estratificaciones infernales y celestes, y un «altare della vera gloria»¹.

Los personajes de la línea romana, los que hablaron sucesivamente griego, latín e italiano, ocupan un porcentaje abusivo. El resto es prácticamente románico, la península hispánica y Francia. El ejemplo de la poesía es bien significativo. La nómina grecorromana-italiana es abundante. Y hay solamente dos extranjeros —no cuento los hispanorromanos, aunque serían para Marino españoles—: los inevitables Ronsard y Garcilaso. (Por cierto que esa misma línea, más los españoles, con menosprecio y desconocimiento de lo francés trazaban nuestros poetas con la misma excepción de *Ronsardo* hasta la generación de Quevedo, viajera y algo cosmopolita). Sólo dos clásicos extranjeros, los dos que habían conducido las escuelas del endecasílabo italiano victoriosamente en Francia y España, son dignos de atención. Pero Marino no era un desconocedor de la poesía de estas naciones. Había imitado a poetas franceses, había sido vecino de París; y había imitado a Montemayor, a Lope y al romancero².

Si salimos del mundo cultural y entramos en el político-militar, el panorama cambia ostensiblemente. Era natural. La maravillosa Italia del Renacimiento y del Barroco no había logrado su más justo destino, la unidad. Y eran franceses y españoles los que en ella imponían las armas. Por eso vemos ahora un porcentaje mucho mayor de nombres galos e hispanos.

¹ *Galleria, Dedicatoria*, p. 8.

² Fuera de lo literario encontramos otros personajes españoles, como Alfonso X (como matemático y astrólogo), el Greco y San Ignacio.

Ahora bien, Marino, el protegido de la monarquía francesa, el viajero estable en París «nella Real Casa di Francia», como él mismo dice en la dedicatoria, firmada junto al Sena en el mismo año en que aparece el libro, ha dado ventaja a los españoles. ¿Es esto sólo fruto de la, hasta entonces, primacía de la corte madrileña? ¿Es fruto sólo de sus simpatías? ¿Fruto de su nacionalidad napolitana, entonces hispanoitaliana? No me lo parece. No me imagino a Marino calculando, seleccionando. *La Galleria*, como grandes mesetas de lo más elevado de su obra, se compone de materiales bellamente acarreados, es cantidad tanto como calidad; es exuberancia, carácter estético que defendió el propio Marino¹. Más bien creo que mucha de la presencia española se debe el hecho fortuito de sus imitaciones de Lope. Y esto se torna consecuente históricamente, pues Lope fue un continuo propagandista de los personajes de su patria.

Dejando el mundo galorromano e hispanorromano, y algún medieval, como Alfonso el Sabio y Carlomagno, la visión contemporánea de Francia viene dada por: Francisco I, Enrique IV (personajes ambos que estaban en las galerías lopianas), Luis XIII (soberano temporalmente de Marino), el Duque de Guisa, Memoransi y Gaston de Foix. Y la de España por: Carlos V, Felipe II, Felipe III, Juan de Austria, Don Carlos, Don Sebastián de Portugal, Hernán Cortés, el Gran Capitán, el Duque de Alba, el Marqués de Santa Cruz. A los que hay que añadir otros nombres, como Cristóbal Colón, enteramente ligados a la historia española. Como prácticamente todos estos nombres castellanos han salido de las galerías de Lope; como, entre los numerosos príncipes y nobles italianos, sólo destaca a trece, uno de ellos tomado del español; y como también dos de los seis franceses estaban en Lope (uno lo traduce de él), podemos asegurar que, en cuanto a temas de este período, la configuración es bien lopista, lo que explica mejor que nada el hispanismo del libro, y lo que hace levantar nuevas sospechas sobre el resto de los personajes de Francia y España. ¿No habrá un escritor galo que sea para los franceses lo que Lope para los españoles? ¿De donde ha salido ese Alfonso X, ese Garcilaso, y —pensemos en *La Dragontea* y en el Lope soldado de la Invencible— de dónde esos personajes ingleses, como Drake?

4. *Los temas religiosos*

Si, después de contemplar este estado actual de las influencias de Lope de Vega en Marino, quisiéramos buscar nuevas perspectivas, tomando siempre como punto de origen *La Galleria*, lo natural es acordarnos de

¹ V. la introducción de GETTO a las *Opere scelle...* Turin, UTET, 1954, p. 45.

los libros religiosos del español. En efecto, en la galería del napolitano hay mucha materia religiosa, o mejor, sacra. Y como Lope ha dedicado libros enteros a estos temas, como *Los pastores de Belén* o las *Rimas sacras*, pensé encontrar en ellos nuevas fuentes. Y sin embargo, no ha sido así. *Los pastores* es obra muy alejada del temperamento de Marino, y gran parte de las *Rimas* también. Son libros que se pueden llamar religiosos en general en su sentido más puro, mientras que Marino es un poeta ornamentalmente sacro, de externa religiosidad, de ambiente y política católica, incluso de Contrarreforma más que de Reforma católica. Lope también tiene estas características en parte de sus obras de tema religioso, partes hagiográficas y contrarreformistas, en el sentido peyorativo que tuvo este término, y aún tiene en algunos sectores de la crítica. Pero tampoco estos temas de religiosidad exterior, mundana, de Lope se pueden relacionar con seguridad con poemas de Marino.

A veces, la duda asalta. Por ejemplo, cuando ambos poetas tocan el asunto de San Agustín y el niño, hallamos que, en momentos fundamentales de la leyenda, ambos se aproximan. Recuérdese cómo el gran santo y escritor piensa en desvelar los misterios de la Trinidad y cómo se encuentra un niño que quiere verter toda el agua del mar en un pocico hecho por él en la playa. La cuenta Lope y, ante el asombro de San Agustín, hace decir al niño:

*No estoy en vano, responde
que reduzir solicito
el mar inmenso que ves
a este pequeño resquicio.*

Y Marino:

*sembra quel tuo bambino
che'n angusio vassel tentava in vano
chiuder l'ampio oceano.¹*

Si el pasaje de Lope fuese de la *Arcadia* o de las *Rimas* amorosas, no dudaría en afirmar la relación, a pesar del tópico y la generalización de la historia. Pero como es de las *Rimas sacras* y es una coincidencia tan aislada, no me atrevo, ni mucho menos, a hacerlo. La semejanza de palabras se ha de considerar un caso de poligénesis o de tradición común. Algo parecido ocurre con el tema de las lágrimas de San Pedro, uno de los preferidos por la Italia y la España del Renacimiento y del Barroco. Cuando Lope lo trata en *El peregrino*, podemos pensar de nuevo en el

¹ LOPE, *Rimas sacras*. Madrid, 1714. Ed. facsimilar de J. DE ENTRAMBAS-AGUAS. Madrid, CSIC, 1963 (*Clásicos hispánicos*); *Galleria*, p. 157.

tratamiento que Marino le da en su galería. Enfrento algunas frases ¹:
de la sentencia el fallo (il suo grave fallo); *en escuchando el gallo* (al cantar del gallo); *porque a lavarla* (che bastasse a lavar); *Mirale Dios y alumbra el alma ciega* (tocca del raggio ch'ogni speranza spetra).

No es bastante.

Sin embargo, en el terreno contrarreformista que antes indicaba, sí hay imitaciones evidentes. *La Galleria* es libro de apologética católica por medio de las figuras que lucharon en defensa del catolicismo, espíritu que reina en toda la obra de Marino ². Contra los protestantes o contra los orientales. No se le olvida a Marino enaltecer a Escanderberg, el llamado atleta de Cristo, ni a Segismundo Bathori, el defensor de Hungría, temas, por cierto, también de la comedia española ³. Hay ataques a Calvino, a Melachton, a Lutero, que encierran la injusta y natural incomprensión de la época. Y los pocos nombres ingleses que aparecen vienen rodeados de injurias: *a N*, sin duda la Reina Isabel de Inglaterra, que tantos insultos ha recibido en la literatura española ⁴; *al Dragone inglese*, en defensa tan cerrada del oro español, que pienso que hay un poema castellano detrás de éste:

*Non su le porte del gran vecchio moro;
 ma su'l varco d' Alcide intento e vago,
 in guardia vigilando di quell'oro,
 che tragitto facea dal'Indo al Tago,
 d'Hesperia divorai l'aureo thesoro,
 feroce sì, non incantato Drago;
 e fur del mio furor fiero e crudele
 aliti le bonbarde, ali le vele ⁵.*

¹ LOPE, *El peregrino*, ed. de LUIS GUARNER. Madrid, Bergua, 1935, p. 299; *Galleria*, p. 71.

² V. GUGLIELMINETTI, *Marino e la Francia*, en *Tecnica e invenzione nell' opera di Giambattista Marino*. Florencia, D'Anna, 1964, pp. 161-169.

³ V. sobre la figura de Bathori en relación con la política y el teatro españoles a CIORANESCU, *El autor del Príncipe Transilvano*, en *Estudios de Literatura española y comparada*. La Laguna, Universidad, 1954, pp. 91-113. Cioranescu da la obra como de Vélez y no como de Lope. También la comedia *El Príncipe Escanderberg* de Vélez se atribuyó alguna vez a Lope.

⁴ V. JUAN DEL MAR, *La lucha contra el pirata en nuestra poesía*. Madrid, 1942. Es muy interesante comparar un soneto aquí reproducido, en la p. 64, de Cristóbal de Virués con el de Marino. Empiezan ambos:

V: Ingrata teina, de tal no bre indina
 maltita Jezabel descomulgada...

M: Chi di questa sacrilega e profana
 Angelica jezabel fornò l'imgo... (*Galleria*, p. 283).

No he encontrado ejemplar de Ray, *Drake dans la poésie espagnole (1570-1732)* (Paris, 1906).

⁵ *Galleria*, p. 147.

En este ambiente no podía faltar una defensa de María de Escocia, y con él volvemos a pisar terreno firme en el camino positivo de las imitaciones, pues de un epitafio de las *Rimas* procede, sobre todo en la primera parte, donde se han conservado incluso la rima en *-ente*:

De María de Escocia

*Esmalta esta piedra helada
sangre de un alma preciosa
cuanto bien nacida hermosa
cuanto hermosa desdichada.
Murió santa e inocente
a manos de otra mujer
que en todo, fuera del ser,
fue de su ser diferente.*

María Reina di Scotia

*Ferro d'empia sorella,
da te (fuorche nel sesso), alma innocente,
in tutto differente,
di sanguinose porpore fregiata,
ti fè cader svenata,
bella, quanto ben nata, e quanto bella,
misera e sventurata.
Non di Tigre ò Serpente,
ma sol di Donna rea
capir potea nel dispietato core
tanta rabbia e furore¹.*

Desde el aspecto técnico de las fuentes es más importante otro poemita de carácter religioso, que se puede englobar en este apartado de influencia tridentina y romana. En él, Marino sigue a la vez dos epitafios de Lope.

De Pio V

*Honran este mármol frío
las reliquias de un pastor
de tan piadoso valor
que fue cinco veces Pio.
Volvió en su dorada edad
Roma al triunfo que solta;
enmudeció la herejía,
resucitó la verdad.*

¹ *Rimas*, p. 443; *Galleria*, p. 269.

De Sixto V

*La justicia y la grandeza
sepultó la muerte en mí:
Sixto ful, no asisto aquí,
esta es la mortal corteza.
Sólo en un lustro me debe
Roma aumento y libertad;
que tanta felicidad
cupó en Imperio tan breve.*

Papa Pio V

*Sotto il pietoso mio zelo paterno
fiorir Giustitia e Carità si scorse;
sepoltà l'Heresia giacque in Averno,
con la Virtù la Verità risorse.
Un lustro (ò Roma) sol del mio governo
pace, abbondanza, e libertà ti porse.
Quando capì dal secolo di Piero
tanta felicità sì breue impero? ¹.*

Los dos poemas de Lope dedican la primera redondilla a situar el género, epitafios, con sendas deixis, *este, aquí*, lo que no se da en el principio de Marino. El resto del poema italiano dice: a) *sepultó la herejía*; b) *resucitó la verdad* (tomado del Epitafio de Lope a Pío V); c) *En sólo un lustro, Roma tuvo paz, abundancia y libertad*. d) *cuándo en tan breve reinado hubo tanta felicidad* (tomado del Epitafio de Lope a Sixto V). Marino dice más cosas en cada idea por la mayor extensión del metro (octosílabo, frente a endecasílabo, aun sin contar la mayor facilidad de concisión del idioma italiano): así, *del mio gouerno / pace*. Hay un claro deseo de plagio al reunir en uno materiales de dos poemas.

Vemos, pues, la gran identidad que existe entre Lope y Marino al abordar temas de Contrarreforma, y cómo también aquí el italiano traduce al español. Y cómo el tema de las diferencias religiosas se convierte en tema de diferencias políticas y geográficas, el sur contra el norte. Y cómo Marino sigue siendo, recordemos el poema a Drake, hispanista de alguna manera.

Conviene terminar esta parte, para explicarla mejor y también para no desenfocarla, con unas palabras recientes de un excelente marinista, Marziano Guglielminetti:

¹ *Rimas*, pp. 425 y 426; *Galleria*, p. 148.

Fin dalla stesura del celebre capitolo del Berni contro papa Adriano VI, *O poveri infelice cortegiani*, era diventato motivo tradizionale della poesia burlesca il mettere in parodia la goffaggine e l'avarizia dei tedeschi, scesi in Italia in compagnia del papa tedesco prima, e di Carlo V poi; il divampare delle lotte di religione aveva accentuato i caratteri originali di questa rappresentazione satirica del tedesco goffo e avaro, che progressivamente si viene a trasformare in una figura dalla fisionomia diabolica e sinistra, la fisionomia inconfondibile dell'eretico e del ribelle ¹.

Y sigue citando poemas contra alemanes de *La Galleria*, que se deben unir a los epítetos contra Isabel de Inglaterra, tratada como encarnación diabólica del mal en el poema titulado *A N.*, y en el dedicado a la Reina de Escocia. Evidentemente en sus poemas satíricos contra los protestantes, a la influencia de Berni, hay que añadir, ahora, la de Lope. Y lo mismo se puede decir para los:

5. *Retratos burlescos*

Los poemas contra los tedescos, o contra los ingleses, mejor que de burlescos hemos de calificarlos de satíricos. Los verdaderamente burlescos, que tienen un apartado especial en *La Galleria*, no suelen ir dirigidos contra personas particulares, sino que son ataques generales a vicios. Se ciñen bastante al auténtico género epigramático tal como lo practicó Marcial. De estos especialmente burlescos no se han dado hasta ahora, que yo sepa, influencias de Lope. Es más, se piensa que, cuando tomó materiales o modos para su obra burlesca, acostumbró a declararlo. Guglielminetti escribe en el mismo trabajo antes citado:

Naturalmente il Marino svela i suoi «furti» con generosità maggiore, se si tratta di opere la cui materia diuessa richiede minor impegno de parte sua. Negli scritti busleschi, ad esempio, succede sovente che si compiaccia di fare il nome di autori e di testi, che gli sono serviti di modello e di guida nella loro stesura. È una consuetudine che comincia fin dai due capitoli pervenutici fra i molti ricordati dal Claretti nella lettera di presentazione della terza parte della *Lira: Lo stivale e Il Camerone*. Sebbene gli argomenti prescelti non lo esignano necessariamente, il Marino richiama nel corso di essi i titoli di alcuni noti capitoli del Berni, del Mauro, del Della Casa e del Varchi. Si può pensare che egli desideri far rivelari subito il genere poetico a cui si rifanno y suoi capitoli, ma é anche probabile che in questo modo pretenda dal lettore un giudizio di confronto fra se stesso e qualcuno dei poeti giocosi rinascimentali ².

¹ *Il Marino burlesco*, en *op. cit.*, pp. 85-86.

² *Id., id.*, pp. 60-61.

Sin embargo, encuentro en *La Galleria* tres poemas burlescos que proceden muy directamente de las *Rimas* de Lope, y que ninguna indicación tienen de ello. Una vez más, el total silencio de Marino delata su actitud hacia el español.

El primero tiene en Lope dos redondillas que el italiano vierte en un cuarteto. Más libremente que en otras ocasiones, pues deja a un lado los tres primeros versos del original, pero lo suficientemente ceñido en los otros cinco como para desechar, aunque el tópico estuviese ya en Marcial o en otro clásico, la relación directa.

Medico

*Impunito ammazzai molte persone,
morte al fin mi punì de miei misfatti;
ma devesa perdonarmi di ragione
poich'io tanti servigi l'havea fatti.*

De Erdstenes médico

*Enseñé no me escucharon
escribí no me leyeron
curé mal, no me entendieron
maté no me castigaron.*

*Ya con morir satisface;
oh muerte, quiero quejarme,
bien pudieras perdonarme
por servicios que te hice ¹.*

El segundo se vierte así:

De Filonte, bravo

*Hendí, rompí, derribé,
rajé, deshice, rendí,
desafié, desmentí,
vencí, acuchillé, maté.
Fuí tan bravo que me alabo
en la misma sepultura;
matóme una calentura,
¿cuál de los dos es más bravo?*

¹ *Galleria*, p. 250; *Rimas*, p. 458.

Bravo

*Squartai, sbranai, smembrai (si bravo fui),
svenai, spolpai, snervai, sventrai, scannai.
Dal mal francese al fin morto restai,
dite, chi sù più bravo di noi dui? ¹.*

El tercero presenta la versión más libre de todos los que he comparado. Subrayo lo realmente traducido:

De Antímaco, astrólogo

*Yace un astrólogo aquí
que a todos pronosticaba
y que jamás acertaba
a pronosticarse a sí.
De una coz y mil molestias
le mató una mula un día,
que entiende la Astrología
al cielo, mas no a las bestias.*

Astrologo

*Fui verace indoviu negli altrui casi;
non seppi antiveder la morte mia;
m'ingannaro le stelle, e quasi quasi
le bestie m'insegnaro astrologia.
Dala mia mula un dì pesto rimasi,
ch'era entrata saltando in bizzarria,
onde il mio capo in piú parti ferito,
allhora diventò quadripartito ².*

6. *La belleza femenina*

También en la breve segunda parte de la obra, *Le Sculture*, ha entrado Lope. Al menos, en una ocasión. Lope escribe a *una venus de mármol*, y Marino a *una mujer bella*. La trasposición era fácil de hacer, pues el soneto español insiste en el concepto siguiente: *no siento que no tengas alma, que seas estatua, pues así tu belleza es eterna*. Y para el caso da igual que sea Venus u otra mujer hermosa, por lo que puede Marino trasladar lo fundamental del soneto castellano al suyo.

¹ *Rimas*, p. 460; *Galleria*, p. 253.

² *Rimas*, p. 461; *Galleria*, p. 251.

A la Venus de mármol

Con inmortal valor y gentileza,
 mármol hermoso, para siempre quedes,
 pues quiere amor que de mi prenda heredes
 la gracia, la blancura y la dureza.
 Que al fin, si te excedió naturaleza
 en dar alma a sus cuerpos, tú la excedes
 en que sin alma nuestras almas puedes
 mover con arte y con mayor belleza.
 Lleva del tiempo y de la muerte palma,
 del límite mortal milagro indigno,
 pues no podrán sin alma deshacerte.
 No sienta quien te ve que estás sin alma,
 porque tan bello cuerpo no era digno
 de estar sujeto al tiempo ni a la muerte.

Statua di bella donna

Così quel dente che'l diamante spezza
 ti serbi intallo, o vago marmo, a noi,
 com'hai del'Idol mio ne' membri tuoi
 e la gratia, e'l candore e la durezza.
 E se natura più di te s'apprezza
 perche da l'alma ai simulacri suoi,
 tu vinci lei, poiche senz'alma puoi
 l'alme nostre invaghir di tua bellezza.
 Anzi vantaggio il tuo difetto fai,
 poich' immortal miracolo novello
 non vivend'alma in te, sempre vivrai.
 Ceda dunque la falce alo scarpello
 che certo al tempo & a la morte mai
 soggiacer non devea corpo sì bello ¹.

La última fuente que voy a cotejar es notable. Hasta ahora todos los plagios de Marino a Lope se dan en poemas breves, epitafios o sonetos. En esta ocasión puedo señalar la traducción de un poema mucho más extenso: de ciento sesenta y cinco versos. Aparece en la *Arcadia* y se vierte en *La Galleria*. No es extraño que Gasparetti, al estudiar la relación de estos dos libros, no diese con él, porque su experiencia le llevó hacia los poemas cortos, y porque Marino ha disimulado en lo posible el plagio, empezando y terminando con estrofas de su cosecha.

Los títulos indican ya el parentesco: *Anfriso al retrato* [de su amada

¹ *Rimas*, p. 196; *Galleria*, *Sculture*, p. 41.

Belisarda] y *Sopra il medesimo* [il ritratto della sua donna] ¹. Copio a dos columnas y numero, respectivamente, el orden de las estrofas, enfren-tando la traducción en algunos momentos:

- | | | | |
|---|--|---|---|
| 1 | <i>Regalo, bien y tesoro
de mi pena y soledad,
mentira de una verdad
que es fe del cielo que adoro.</i> | 1 | <i>O memoria gentile
dela mia fiamma amata,
picciola, ma formata
a quella forma angelica simile
cui non agguaglia stile.</i> |
| 2 | <i>Sombra del sol que en presencia
me abrasó sin fuerça alguna,
y que ha dexado por luna
en la noche de su ausencia.</i> | 2 | <i>Felice e cara stampa,
che'n breve spatio accolto
il sospirato volto
mi rappresenti, e l'una e l'altra lam-
onde il mio core avampa. [pa,</i> |
| 3 | <i>¿Cómo si sombra sois ya
estáis del sol dividida,
pues que no tiene más vida
de quanto el sol se la da?</i> | 3 | <i>Dolce pegno e thesoro
di mia solinga vita,
dolcissima mentita
di quel vero, ond'io vivo, & ond'io
fede del ciel ch'adoro. [moro,</i> |
| 4 | <i>Ojos que sin luzes veis,
boca que sin lengua habláis,
¿cómo sin alma escucháis
y sin sentido entendeis?</i> | 4 | <i>Leggiadra ombra e sembianza
del sol che l'altro imbruna,
lasciatomi per luna
nela mia notte in vece, et in mem-
dela sua lontamanza. [branza</i> |
| | | 5 | <i>S'ombra sei, come stai
dal sol lunge e divisa?
Poiche'n alcuna guisa,
se non quanto del sol ti danno
altra vita non hai.</i> |
| | | 6 | <i>Occhi che mi mirate,
e luce non havete,
labra che non sciogliete
lingua, accento nè voce, e mi parlate,
ditemi e come il fate?</i> |

¹ *Arcadia*. En *Obras completas*. Ed. de ENTRAMBASAGUAS. Madrid, CSIC, 1965, pp. 63-64; *Galleria*, p. 291-297.

5 *Alegrais y abrasais luego,
ya sois piadoso, ya esquivo,
o sois retrato o sois bivo,
o sois pintura o sois fuego.*

7 *Imagine e figura
pietosa insieme e schiva,
sei tu finla ó sei viua?
sei lavoro del'arte ò di natura?
sei foco, ò sei pittura?*

Etcetera. Desde aquí se corresponden las estrofas, 6 con 8, 7 con 9, etc., hasta que la 14 y 15 de Lope se resumen en la 16 de Marino:

6 *O cielo o tierra os pintó.
Si pintura, ¿cómo abrasa?,
y si fuego ¿cómo passa
el alma y el papel no?;*

8 *S'opra sei di pittore
com'ardi i sensi miei?
si fiamma ardente sei,
come la tela a sì cocente ardore
non arde & arde il core?;*

7 *Rayo os quereis convertir
que lo más fuerte abrasais,
aunque el alma donde estais
no se os puede resistir.*

9 *Certo, com'a semblante
del' adorata Dea
ben a te sol deuea
l'incenso offrir de'suoi sospir fu-
un'idolatra amante. [mante*

.....
.....
14 *Porque ya en el alma, amor
tiene el verdadero impresso,
que por tiempo ni successo
no ha de perder su valor.*

16 *Perche l'originale
chiuso nell'alma havendo,
e l'alma nostra essendo
incorrottil bil tavola immortale
rimarrà sempre tale.*

15 *Que como es tabla inmortal,
eterna y incorruptible,
hará de estampa inuencible
el retrato natural.*

16 *Y como el alma animando
el cuerpo en que bive está,
el retrato animará
el alma que está abrasando.*

17 *Despertad del grave sueño,
retrato del alma mia,
pues a mis bozes solía
la verdad de vuestro dueño.*

17 *Dal sonno che t'aggrava,
destati, o bella imago,
ch'ancor l'Idol mio vago,
quando'io dolce talhor gli rergionava
volentier m'ascoltava.*

- | | |
|---|--|
| <p>18 <i>Pagadme el acogimiento
que dentro del alma os hago
con remediar el estrago
de mi propio pensamiento.</i></p> <p>19 <i>Que si vuestro original
como os tengo a vos tuuiera,
nunca por zelos sintiera
en tanto bien tanto mal.</i></p> <p>20 <i>Mas que sirve imaginaros
amoroso y apacible
pues ha de ser imposible
poder sin alma gozaros.</i></p> <p>21 <i>Aumentarcis mi dolor
si despertais mi memoria,
porque una imposible gloria
hace la pena mayor.</i></p> <p>22 <i>Quando ya os comienzo a ver,
pastora, en este lugar,
pienso que me aveis de hablar
o que me aveis de entender.</i></p> | <p>18 <i>Pagami l'onda amara
ond'a lauarti io vegno,
appaghi il tuo disegno
l'afflito cor, che dala vista cara
a consolarse imparà.</i></p> <p>19 <i>Deh s'havessi in balia
il ver come hò l'esempio
sì duro e fiero scempio
di questa vita lassa, hor non faria
la cruda gelosia.</i></p> <p>20 <i>Ma che cheggio il mio danno
ad un lino insensato?
in desir disperato
impossibile gioia, e certo inganno
soglion crescere affanno.</i></p> <p>21 <i>Qualhor ti miro, parmi
simulacro facondo
che del mio duol profondo
vogli cortesemente favellarmi,
o' almeno ascoltarmi.</i></p> |
|---|--|

Y sigue la traducción hasta las estrofas 29 de Lope, 28 de Marino:

- | | |
|--|--|
| <p>29 <i>Con ésta que no negais
porque lengua no tenéis,
quanto yo quiero, quereis,
y quanto pido me dais.</i></p> | <p>28 <i>Tu che lingua non sleggi,
però che ne sei senza,
non vietando licenza
a miei devoti affettuosi preghi,
nulla giamai mi neghi.</i></p> |
|--|--|

Aquí acaba la traducción. Lope termina con esta última redondilla:

- 30 *Nadie me ve sin espanto
porque piensan que estoy loco,
aunque ya se que esto es poco
siendo lo que os quiero tanto,*

mientras que Marino se aleja del modelo, insistiendo en cinco estrofas más.

7. *Un género literario.*

No se puede decir que las galerías de elogios nazcan con la *Arcadia*. Estas galerías constituyen un auténtico subgénero literario que participa de la didáctica, de la bibliografía, de la historia y de la crítica, y que puede llevar el tono de elegía (epitafios), aunque lo normal en él sea la alabanza, próxima a la oda. Las galerías más frecuentes son bibliográficas, enumeración de escritores, como el *Laurel de Apolo*. Pero las hay también didácticas, de lecciones de cosas, como la obra de Juan de la Cueva, *Los cuatro libros de los inventores de cosas*. Y las hay de materia histórica y épica, como una de las de Ariosto en el *Orlando*. Y también de mujeres ilustres, como la de Gálvez de Montalvo, en *El pastor de Filida*. Me refiero a libros de creación y en verso, o, al menos, con parte de versos, no a los tratados de *Varones o Damas ilustres*.

Ya Virgilio, en el libro VIII de la *Eneida*, introduce una serie de héroes grabados sobre el escudo de Héctor; pero más que una galería es la historia, vaticinada, de los romanos. Este detalle de predecir el futuro va a tener en las galerías bastante importancia. Así en la que luego cito de Tasso, y, lo que nos importa ahora, en la de Dardanio de la *Arcadia*. La *Divina Comedia* es en parte una galería. Ariosto tiene al menos tres en su *Orlando*: una de guerreros (canto XXII), otra de pinturas (canto XXXIII), otra de estatuas de damas ilustres (canto XLII). Creo que esta trilogía es importante en la trasmisión del género hacia Marino. Y hacia Lope. No faltan en la primera Arturo, César, Alejandro, Aníbal, el gran Capitán y una buena colección de nobles italianos. La de Tasso, que viene, como apunté, de la *Eneida*, hace la historia futura, según también un escudo, de los Estensi (canto XVII). La introducción del Mago ha podido influir en Lope.

También el *Viaggio in Parnaso* y *Gli avvisi di Parnaso* de Caporali pueden incluirse en este tipo de libros, ya directamente hacia lo literario. En España fue un género abundante: Boscán (*Estancias*), Hernández de Velasco (en *El parto de la Virgen*), Zapata (en el *Carlo famoso*), Cueva (*Ejemplar poético*), Cervantes (*Viaje al Parnaso*), Espinel (guerreros, músicos y poetas, *La casa de la memoria*), Mesa (*Restauración de España*), Lope en muchos sitios y, de forma más extensa que ningún otro autor, en el *Laurel de Apolo*, Jáuregui (en el *Orfeo*) y, muerto Lope, seguirá la lista con Rebolledo, Bances, etc., por lo menos hasta *La derrota de los pedantes* de Moratín. Hay que enumerar también la *Visión delectable*, de Alfonso de la Torre, sobre ciertas materias como la gramática, la

retórica, la lógica, importante porque ha influido en la *Arcadia* de Lope muy derechamente¹ y, ya citado, Cueva con *Los inventores de las cosas*. Por otro camino la tradición se centra en las novelas pastoriles, en las que aparecen nuevas galerías, que no están en Sannazzaro. Así en Montemayor, con galerías de héroes y damas, que es indudablemente el origen más directo de la de Lope, por lo que ahora veremos; así en Gil Polo (*Canto al Turia*), así en Gálvez (pinturas y damas), y en Cervantes, *La Galatea* (*Canto a Caliope*).

Se ha destacado el valor de estas galerías para la crítica, I'igueiredo², y para la historia literaria, Díaz Plaja³. Creo que su sentido, si muy importante, es más elemental, es sobre todo *bibliográfico*. Así las he enfocado en *La licitud del teatro y otras cuestiones literarias en Bancos Candamo, escritor límite*⁴ y antes en *Para la historia de la bibliografía española: límites y épocas*⁵. Para nuestra historia bibliográfica dan vida a un período de prehistoria, el que va hasta Nicolás Antonio —con ciertas excepciones Schott, Taxander, Tamayo de Vargas—, al que he llamado *período onomástico*, en función de esas listas de autores⁶.

Para Lope me parecen importantes los siguientes momentos de la historia del género: Virgilio y Tasso (para la predicción del futuro), Torre y Cueva (para otra parte de la *Arcadia* que ahora no nos interesa), Ariosto (por lo que hay de galería de arte en sus retratos), Espinel, maestro de Lope (por haber tratado a héroes, poetas y músicos juntos). Pero, sobre todo, Montemayor, porque dedica un poemita a cada héroe, cuando describe el padrón ochavado en el libro cuarto de su *Diana*. Aparecen héroes clásicos, Aníbal, Scipión, César, etc.; y, luego, nacionales, con una leyenda en verso para cada uno, el Cid, Fernán González, Bernardo, el gran Capitán, Fonseca, Luis de Vilanova. Este es el carácter de la galería de Lope: en medio de una novela pastoril, héroes castellanos y extranjeros, con letreros que los ensalzan, un poema para cada personaje.

Lope, lo hemos visto, influye directamente en 33 poemas de *La Galle-*

¹ V. MÜLLER-BOCHAT, *Lope de Vega und die italienische Dichtung*. Mainz, Akademie der Wissenschaften und Literatur, 1956, p. 131.

² *Una forma híbrida de crítica*, en su obra *Pyrene*. Lisboa, 1935.

³ *El estudio de la literatura (Los métodos históricos)*. Barcelona, Sayma, 1963, pp. 121-125.

⁴ *Segismundo*. *Revista Hispánica de Teatro*, 1965, I, 247-273.

⁵ Ponencia, inédita aún, leída en el Congreso Hispanolusitano de la Asociación para el progreso de las ciencias, (1964).

⁶ Ponencia citada.

ria de Marino. Y no sólo esto: es, además, un paso fundamental en la tradición de galerías que llega hasta el italiano. Es seguramente un último paso, una última fuerza que configura la tradición que da génesis al libro. Montemayor —no olvidemos que era bien conocido de Marino, que inuita su *Piramo y Tisbe*— escribió una galería, y, con contención renacentista, colocó unos pocos, seis, elogios en verso, dando sólo el nombre de los otros héroes. Lope carga la mano y escribe cuarenta elogios, más 37 que deja para las *Rimas*. Marino se especializa, desbordando el género, y escribe un tomo entero, una monografía de elogios y pinturas. La inmensa mayoría de los temas estaban ya en Lope: reyes, políticos y guerreros, de Grecia, Roma, Francia, Italia y España; reinas y nobles damas, de la antigüedad y del Renacimiento; personajes exóticos, descubridores y conquistadores; Pontífices, Cardenales; sabios, poetas, pintores. Más la parte burlesca. Más el retrato de su dama. Más una escultura. A veces sólo hay de estos temas un personaje, un Cardenal por ejemplo, porque la galería de Lope se queda, en comparación con la de Marino, muy abreviada. Pero Lope había abierto todas las posibilidades, menos las fábulas mitológicas, y había ido —pequeñamente— hacia una galería universal.

¿Quieren decir estos acercamientos que la génesis única y positiva de *La Galleria* sea Lope? En absoluto; ni siquiera me he propuesto ahora estudiar esa génesis y ni sé si tengo medios bibliográficos aquí, en Madrid, donde curiosamente es muchísimo más fácil leer las primeras ediciones de Marino que los últimos estudios a él dedicados. Tan sólo trato de enmarcar a Lope dentro de la cultura literaria de Marino. Este inició en realidad su galería antes de 1600, y en esta fecha, en sus *Rimas*, adelante de su *Lira*, colocó algunos poemas que luego pasarían a *La Galleria*. Creo que las dos galerías de Lope, de 1598 y de 1604, fueron para él lectura apasionante, y que las relacionó inmediatamente con su ideal estético de galería que más tarde se materializaría en libro, y que, en este sentido, Lope le ayudó a configurar su obra.

8. Cinco glosas para el sentido de las galerías

Si queremos entender estas galerías de Lope y Marino, y no juzgarlas sin sentido histórico —porque, vistas desde nuestra existencia, carecen de proyección vital—, hemos de relacionarlas con ciertas claves de los tiempos barrocos: arte y literatura, vida y teatro, vida interior y ostentación, vida cotidiana y lo maravilloso, etc. Todo ello, como modesta y breve glosa a unas fuentes positivas, pues otra cosa sería enfocar de lleno la monstruosa pregunta del sentido del Barroco.

a) *Marino gran pintor de los oídos*

Como *Rubens gran poeta de los ojos*. Identidad entre arte y literatura. Marino, pintor de la realidad externa, incluso pintor del arte, por medio de la palabra. Marino, como los pintores, preocupado, sobre todo, por la realidad externa, de tal forma que, como ha escrito Getto¹, transforma el sentido antropocéntrico de la poesía tradicional en un sentido fisiocéntrico. Todas las artes plásticas, en el Renacimiento, y más en el Barroco, se pueden traducir en versos. Por ello, la literatura se llena de descripciones arquitectónicas, de Palacios de Amor, de Palacios de Apolo, de jardines de placer, de islas de Circe, de moradas celestes, en las que el primitivo *angulo cuadro* se va, poco a poco, poblando de pinturas y esculturas que esconden las líneas clásicas del edificio. Parece que los poetas se convierten en coleccionistas, escribiendo un extenso catálogo de motivos plásticos. Para ello hace falta un virtuosismo acusado, una técnica capaz de adaptar lo que se ve a lo que se piensa con palabras. Todos los escritores de galerías, de Marino a Manuel Machado (*Apolo*) o a Alberti (*A la pintura*) han sido, además de poetas, virtuosos del verso.

Pues bien, la *Arcadia* de Lope, como hemos visto, tiene ese claro sentido de galería, de colección. Sobre todo, el *Libro Tercero*, que es, con mucho, el preferido de Marino a juzgar por sus plagios, tiene, de principio a fin, ese aspecto de exposición y ese cuidado por la realidad exterior. Es la vista el sentido corporal que ha proporcionado los materiales. Esto ya no es tan de Lope, como lo es de Marino. El dramaturgo estuvo muy atento al mundo interior, propio de los personajes teatrales —aunque su drama sea de acción— y propio del que escribe mucha lírica auténticamente religiosa y amorosa. Así que, en Lope, lo antropocéntrico domina con mucho a lo fisiocéntrico. Pero no en este libro tercero, como vamos a ver.

Arranca de una carta, materialización gráfica del sentimiento, y de la contemplación de un retrato de Belisarda por parte de Anfriso, quien describe en verso lo que el retrato muestra. Pues bien, este poema es el que acabo de copiar paralelamente a otro de *La Galleria* de Marino. Siguen unos versos donde se describe la belleza exterior de la mujer, para centrarse el libro en el exilio por amor de Anfriso, su encuentro con Dardanio y la visita detenida a su galería, de la cual Marino ha tomado materia directa para dieciocho de sus *ritratti*. La última parte del *Libro Tercero* reproduce un juego de prendas. Las damas entregan toda una galería de objetos a los galanes, y éstos describen en verso cada uno de estos adornos. Ahora entramos en el escaparate de un joyero: un reloj,

¹ *Op. cit.*, pp. 28 y ss.

una gargantilla, un bello cuchillo, unos zarcillos, un peine, un prendedero, unos corales, unos antojos, etc. Y aún una de la prendas es otro retrato, cantado en un soneto

*Si Alexandro mandó que retratalle*¹

del que no hallo réplica en Marino, pero que es hermano de toda la serie de retratos a *la sua donna* de *La Galleria*. Todavía más. El peine provoca otro soneto, de larga historia por cierto, pues el tema pasa por Marino, Villamediana, Góngora, Fontanella, etc., que en *La lira* se traduce en el famoso *Onde dorate*, como es ya sabido. Y es curioso que éste sea el ejemplo que prefiera Getto para ilustrar el gusto de Marino por esa bella realidad externa que tanto se separa del petrarquismo.

No voy a decir naturalmente que la metáfora *pintura-poesía*, ni *arte-literatura*, la haya tomado Marino de Lope. Es vieja como el mundo. Hasta la creación puede ser dicha así, como hace el propio Lope:

*Aquel divino pintor
de la fábrica del orbe*²

pero sí voy a insistir, a la vista de la secuencia del *Libro Tercero*, en que el influjo de Lope en Marino con respecto a su galería no está sólo en poemas aislados. Ese *Libro Tercero* de la *Arcadia* es todo él un ejemplo claro, ante las puertas del siglo XVII, de la barroca ecuación *pintura-poesía* en la que tanto ha insistido Orozco en sus *Temas del Barroco: Sobre la hegemonía de la pintura en el Barroco, La muda poesía y la elocuente pintura, Poetas pintores y pintores poetas y Una pluma pincel*³. Marino y Rubens, intercambiables, tal como Lope los acuñó en los versos que dan epígrafe a esta parte de mi trabajo.

b) *El gran teatro del mundo*

Otro gran tópico barroco, aunque esté ya en Séneca. La vida es teatro, o mercado, o museo. La vida es espectáculo: lo que se ve, lo que se muestra, la realidad externa, que se hace didáctica diapositiva por medio de la historia, ese museo que tendrá espectadores futuros, cuando mueran los espectadores presentes del cada día. Una continua *deixis: aquí yace*,

¹ *Arcadia*, ed. cit., p. 96.

² *Rimas*, p. 381: *A la creación del mundo*.

³ Granada. Universidad, 1947. V. en LUIS C. PÉREZ Y F. SÁNCHEZ ESCRIBANO, *Pintura y poesía*, en *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática* (Madrid, CSIC, 1961, págs. 137-171) un extenso tratamiento del tema en el *Fénix*, con bibliografía copiosa de Lope y sobre Lope.

éste que veis, admira, contempla; mira mucho, enseña mucho, muestra mucho, representa. Dardanio se comporta como un auténtico guía de turismo:

En esta quadra por mi gusto, amigo Anfriso, he puesto algunos mármoles, retratos de personas ilustres, dellas q(ue) ya han passado, y dellas que aun no han nacido, de Grecia, Italia y España... Aquel q(ue) ves allí... Aquel mancebo hermoso... Este de fiero aspecto... Aquel del yelmo de oro... Aquel de agradable rostro... Esta que... ¹.

(Admirable fórmula esta última que hace todo un poema demostrativo y que fue llevada por el gongorismo a extremos insuperables). Este mismo aspecto es fundamental en Marino, con un llamativo cruce entre el Arte y la Historia. Un teatro del mundo bello y ejemplar. Primero para verlo el propio autor. El epistolario de Marino refleja el placer, el gusto con que fue juntando y contemplando cuadros, y cómo los pasó a la palabra. Lo mismo hace Dardanio, colecciona un museo para *su gusto*. No ya el buen gusto del XVI, ni el gusto establecido del XVIII, el suyo, *su gusto*.

Pero enseguida para enseñarlo, para ostentarlo, con belleza de pavo real.

c) *Circé et le Paon*

He aquí el sugestivo subtítulo de *La littérature de l'âge baroque en France* de Jean Rousset ². El pavo real, símbolo, de Fray Luis de Granada a Gracián, de la ostentación. El hombre en escena, pareciendo, fingiendo, mostrando. ¡Qué dos geniales vanidosos, Lope y Marino!, ¡y qué potencia creadora la vanidad de los artistas! Las galerías tienen la doble ostentación: la propia vanidad, el amontonamiento de fácil erudición, y la vanidad ajena, el elogio. Hay que demostrar lo que se sabe de la cultura grecorromana y de la moderna, de geografía y de historia, de lenguas, aunque sea a costa de Tittelmans o Junio, de Textor o Comes. Si *L'Adone* es *Circé*, *La Galleria* es *le Paon*, sin olvidar del todo a *Circé*. En esto sí difieren las dos galerías, la de Lope no incluye personajes mitológicos, sólo históricos; por otra parte, la relativa brevedad de las galerías de Lope le hace parco como poeta de circunstancias, pues, aunque el libro tenga el signo de la casa de Alba, sólo entra, y con toda justicia, en la de la *Arcadia*, el nombre del Gran Duque, y en la otra, que la ha reservado para héroes ya desaparecidos, sucede lo mismo, sólo el General de Flandes aparece. Sin embargo, Lope será, como la mayoría

¹ *Arcadia*, pp. 70-71 de la ed. cit.

² París, José Corti, 1954.

de la época —*Malhaya el que en señores idolatra*— poeta de circunstancias, y sobre todo secretario de Sessa. *La Galleria* de Marino sí es, en parte, un libro de amistades y ocasiones, y de encomios a diversas casas nobles, aunque no tanto como cabría esperar.

Pero la vanidad tiene su réplica barroca en la *meditatio mortis*. Lope coloca en la galería de las *Rimas* un panteón regio, adivinando el que Felipe IV construirá en el Escorial, que sí verá y cantará su amigo el Príncipe de Esquilache. Y las glorias humanas se tiñen, de cuando en cuando, con unos versos tristes que dan un eco fúnebre a las trompas de la fama: *Moço e muerto, vivo fui; si el tiempo con furia tanta | no me hiziera resistencia; quanto hermosa desdichada; en urna extranjera yace; que era mujer y mortal; mi vida parece llama; aquí dio fin un cometa*. Algunas de estas frases han pasado íntegras a Marino: *e quanto bella misera; coprila urna straniera*; aunque se nota en Marino un alejamiento continuo del género epitafio, y en general su galería es más brillante y hermosa de tono que las de Lope, graves, sentenciosas, conceptuosas. Incluso la idea citada del cometa, referida a Don Carlos, el hijo de Felipe II, ha sido embellecida y alegrada, traduciéndola a la contra: *stella, ma no cometa*. Y, aunque de tarde en tarde, Marino cae en desengañadas reflexiones, como cuando habla de Demócrito y Heráclito, no es la suya una galería grave, sino deslumbrante. Valdés Leal no ha entrado en ella, sino de tarde en tarde en muestras que evocan la inquietud del Manierismo, más presente en el tomo epitáfico de Lope.

d) *E del poeta il fin la maraviglia*

Naturalmente este principal concepto de Marino está presente en la forma poética de su *Galleria*. Pero, y esto creo que caracteriza grandemente a la obra, más en los temas. *La Galleria*, por su estructura de pequeños poemas, de retratos, no se presta a unos juegos formales excesivos, a unas amplificaciones tipo *L'Adone*. La maravilla se manifiesta aquí sobre todo por los temas en sí mismos. Por la belleza de las pinturas, por la genialidad de los pintores y escultores, y por la maravilla de las grandes vidas de los grandes hombres. La vida cotidiana se olvida para dar paso a las grandes hazañas de la guerra y el arte. Vidas cumplidas que quedan para siempre en la galería de la historia. Vidas con fama. He aquí la gran arma contra el desengaño, la eterna memoria. El Barroco no necesita demostrar, puesto que tiene su mundo atado a una serie de verdades. Después de las inquietudes que trajo la escisión nort-sur en lo religioso, después de la afirmación católica en el Mediodía,

la verdad se muestra, se enseña, se pondera, pero no se discute ni se demuestra. Las verdades hasta se insultan.

Tanto en las fábulas como en las historias, Marino nos enseña maravillas, lo contrario de lo normal, lo genial, lo grande, allí donde los sentidos y la inteligencia tienen que rendir al máximo, allí donde la admiración es continua.

También Anfriso vive un tiempo de continua admiración junto a Dardanio. Partiendo de que este es un mago, todo será allí maravilla: sus palabras, sus adivinaciones del mundo futuro, esa misma galería para su gusto, ese maravilloso museo particular.

e) *La técnica del marco*

A pesar de todo lo hasta aquí escrito, hay entre las galerías de Lope y Marino diferencias fundamentales, y no me refiero sólo a la evidente que nace de extensiones diferentes y del ideal monográfico que hay en el libro italiano, casual en la *Arcadia*. Son los poemas de Marino sobre todo una colección de cuadros. Es decir, la pintura es lo que da núcleo a la obra¹. Mientras que en Lope lo que coordina es la historia. Hasta tal punto, que la galería de Lope tiene un fuerte sello nacional e historicista, a pesar de sus Alejandro y Césares. Esto nos llevaría muy lejos, a *Scila y Caribdis en la literatura española*.

Además, en Marino vemos a los personajes históricos un tanto enmarcados, alejados de nosotros por ese sentido de galería; vemos, primero, el cuadro, con su marco, y después, al hombre. Mientras que en Lope vemos, por lo menos, al mismo tiempo al hombre y a la estatua, en el caso de los mármoles de Dardanio, y vemos al hombre antes que su tumba y epitafio en el caso de las *Rimas*. A pesar de que el libro tercero de la *Arcadia* sea la descripción de los objetos que se aparecen, los hombres de esta galería tienen tanta vida como el arte, mientras que, en los cuadros de Marino, vemos muchas veces, y sobre todo en su conjunto, una galería de arte, arte por el arte. Por otros motivos, tendríamos que recordar la explicación que da Ortega en *La deshumanización del arte*², la diferencia entre arte artístico y arte romántico, el primero para ver, el segundo para convivir con las figuras pintadas. Y lo que ensayó en otra ocasión sobre el valor del marco.

¹ V. ELENA BERTI TOESCA, *Il Cavalier Marino collezionista e critico d'arte* (en *Nuova Antologia*, mayo, 1952, pp. 51-66).

² *Obras completas*. Madrid, Revista de Occidente, 1962, 5.ª ed. III, p. 365.

También estas insinuaciones y otras que he dejado atrás tienen aplicación importante para un estudio que Hatzfeld ha pedido sobre la posible transmisión de barroquismo de Lope a Marino¹. Pero también nos llevaría demasiado lejos. Y nos había planteado en teoría el manierismo y el barroco en Lope, cuestión que, a mi juicio, ha hecho crisis después de un inquietante trabajo de Durán, *Lope de Vega y el problema del Manierismo*². Yo aquí he llamado a Lope y Marino *barrocos* en el sentido más amplio de época, lo que ya no es Renacimiento, comprenda dentro de ella cuantos momentos diferentes y denominaciones se quieran.

9. Conclusiones

Habrá que concluir por partes en tres sentidos: primero, es *Marino el imitador*; segundo, hay un evidente *espíritu de plagio*; tercero, estas fuentes configuran algunos aspectos generales de *La Galleria*.

A) *Es Mariano el imitador:*

a) La crítica marinista ha gastado centenares de páginas en el estudio de las fuentes de Marino, fuentes griegas y latinas, francesas y españolas. Y fuentes italianas.

b) La crítica moderna así lo ha demostrado otras veces, después de dar pruebas abundantes. Sobre todo, Gasparetti y Dámaso Alonso, a cuyos trabajos remito.

c) La cronología es terminante. *La Arcadia* es de 1598; la segunda parte de las *Rimas*, al menos de 1604. *La Lira*, en su *Parte Terza*, que es la que interesa, es de 1614; *La Galleria*, de 1619. Las cartas, cuando hablan de la génesis de este libro, no aportan datos cronológicos que estén contra la prioridad de Lope.

d) Hay en los poemas que ahora he copiado como imitaciones, uno cuya datación es inamovible. Federico Barozzi muere en 1612, y Marino habla de él como desaparecido. Lope había publicado su respectivo poema, a Liaño, en 1604.

e) Gran parte de los temas en que coinciden son españoles. De una forma total, catorce de los treinta y dos, lo son; y algunos incluso típicamente hispánicos.

f) Hay en estas fuentes por mí señaladas un tema por demás de-

¹ *Estudios sobre el Barroco*. Madrid, Gredos, 1964, p. 333.

² En *Anuario de Letras*. (México), 1962, 2, 76-98.

mostrador. *Il Muto*, a secas en Marino, resulta ser, Navarrete el Mudo, pintor español muy citado por los poetas españoles y varias veces por Lope.

g) Los poemas de Lope están todos escritos en la misma estrofa y metro. Cada uno tiene dos redondillas. (Lo que hace pensar en que los epitafios de las *Rimas* le sobraron de la *Arcadia*). Marino emplea en las imitaciones diversas formas métricas, y más abiertas, con bimetría en muchos casos. Versos octosílabos de Lope pasan a endecasílabos en Marino. Es muy difícil, y más del italiano tan propicio a la concentración gráfica y fónica, traducir en versos más cortos, y es incongruente reducir lo variado a una sola estrofa, para así añadir dificultades a la traducción.

h) El género epitafio está en Lope caracterizado por el conceptismo. Y en Marino se pierde, en parte por dificultades técnicas, para abrirse a un estilo más ornamental. Hay versos de Lope que aparecen en Marino igual más una palabra, que no sobra —vease el caso de *agitato*—, pero que es simplemente explicativa.

B) *Hay espíritu de plagio:*

a) Esto ya quedó demostrado en uno de los dos trabajos de Gasparetti y en Dámaso Alonso, a los que remito. Podemos añadir que:

b) Marino cita a varios poetas anteriores como inspiradores de sus obras, a Berni, por ejemplo. Pero nunca a Lope.

c) Disfraza sus traducciones. Por ejemplo, en el retrato a su dama, coloca estrofas originales por delante y por detrás; el poema a *Liaño* lo titula a *Barozzi*; utiliza dos epitafios a dos Pontífices para hacer uno sólo.

C) *Aspectos generales:*

a) Es el *Libro Tercero* de la *Arcadia* el preferido por Marino.

b) Este libro es un eslabón más, el anterior y más directo, que la tradición brinda a Marino en la identidad entre las artes plásticas y la literatura.

c) El espíritu de museo de la humanidad, retratada en pequeños poemas que hay en *La Galleria*, existe en las dos de Lope.

d) El sentido enciclopédico-vanidoso de Marino tiene el claro antecedente, entre otros, de la *Arcadia*.

e) La magia de Dardanio y la maravilla de su gruta fueron un aliado para *the Poet of Marvelous* que es Marino.

f) En ciertos momentos *La Galleria* se configura como hispanista por influjo de Lope.

g) Problemas de Contrarreforma, muy presentes en la tradición italiana, los ataques al tedesco, se perfilan como defensa del oro español de las Indias, y el problema religioso se hace político desviándose de la Alemania protestante a la Inglaterra de la Armada Invencible, hacia *el Dragon inglés*, por ejemplo.

h) Sin embargo en *La Galleria* de Marino cabe la influencia de Lope y cien influencias más. Yo he pensado en un francés equivalente a Lope. Y queda entera la originalidad personal de Marino dentro de su sistema¹. Personalmente, más que como lector como estudioso de la literatura, cada vez admiro más a Marino.

i) Las galerías lopianas son dos miniaturas, y sólo de retratos; la de Marino es un *mapa mundi* histórico, con fábulas mitológicas incluidas.

j) Marino parte de la pintura, Lope de la historia. Hasta tal punto, que su galería es nacional e histórica. La de Marino, de crítico y esteta del arte.

k) En Marino aparecen los héroes enmarcados, con perspectiva de museo. En Lope, aunque existe esa perspectiva, nos encaramos con los hombres de la historia nacional más que con sus esculturas.

JUAN MANUEL ROZAS

¹ V. el excelente trabajo de Franco Croce, *Nuovi compiti della critica del Marino e del Marinismo* (en *Rassegna della letteratura italiana*, 1957, LXI, pp. 459-473).