LA CONFIGURACIÓN IMAGINÍSTICA DE LA DAMA EN LA LÍRICA ESPAÑOLA DEL RENACIMIENTO. LA TRADICIÓN PETRARQUISTA

El cuerpo de «madonna»

Es ya tópico en el estudio de la lírica española del Renacimiento y aun del Barroco presentar el soneto CLVII del *Canzoniere* de Petrarca, «Quel sempre acerbo et honorato giorno»,[1] concretamente sus dos últimos tercetos, como la composición poética que «fija la imaginería suntuaria de las bellas partes de la mujer»[2]:

> La testa ór fino, et calda neve il volto,
> hebeno i cigli, et gli occhi eran due stelle,
> onde Amor l'arco non tendeva in fallo;
>
> perle et rose vermiglie, ove l'accolto
> dolor formava ardenti voci et belle;
> fiamma i sospir', le lagrime cristallo.
>
> RVF., CLVII, vv. 9-14

---

[1] Las citas de los RVF que aparezcan en este estudio estarán tomadas de: Francesco Petrarca. *Rerum Vulgarium Fragmenta.* Testo critico e introduzione de G. F. Contini, Annotazioni de D. Ponchiroli. Torino: Einaudi, 1975.

[2] D. Alonso, *Poesía Española.* Madrid: Gredos, 1971, 510, en relación a la poesía de Quevedo, e igualmente, por lo que se refiere a la poesía de Góngora y «sobre este soneto y su larga descendencia», las pp. 390-392, del mismo estudio damasino. En general, se han ocupa-

Sin embargo, ni las imágenes que apuntan a la descripción suntuaria de la dama —*or fino, calda neve, hebeno, stelle, perle, cristallo*—, ni la disposición que presentan, son enteramente nuevas. Como tampoco los elementos imaginísticos que componen los dos tercetos se constituyen, lógicamente, en la cifra total de los que integran la configuración de *madonna* dentro de la poesía del propio Petrarca, o de la corriente petrarquista italiana y española, con su lógica red intrincada de interferencias.

Sin olvidar que gran parte de esta imaginería procede de mundos poéticos anteriores: lírica latina, trovadoresca o stilnovística —de lo que trataremos particularmente más adelante— la disposición se halla determinada también por una larga tradición poética, imperante en época medieval y más o menos respetada en época renacentista y barroca. Y, en efecto, las normas de los tratadistas medievales estudiadas por Edmond Faral,[3] las aducidas por Edgard de Bruyne [4] o Reniero [5]

---

do del retrato de la dama en la literatura de los Siglos de Oro: P. Hougas, «Variation sur un portrait: de Melibée à Dulcinée», *Bulletin Hispanique*, LXXI (1969), 5-60 y G. J. Brown, «Rhetoric in the sonnet of praise», *Journal of Hispanic Philology*, I (1976) 31-50. De manera particular, referido el tema a un autor, merecen citarse los estudios de J. D. Smith, «Metaphysical descriptions of women in the first sonnets of Góngora», *Hispania*, 56 (1973) 244-248; J. J. Allen, «Lope de Vega y la imaginería petrarquista de la belleza femenina», *Estudios de Hispanistas Norteamericanos Dedicados a Helmut Hatzfeld*. Barcelona: Ediciones Hispam, 1974, 5-23; M. G. Profeti, *Quevedo: La scrittura e il corpo*. Roma: Bulzoni, 1984, especialmente, 63-124; G. Sabat Rivers, «Sor Juana: la tradición clásica del retrato poético», *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*. México: Editorial Oasis, 1986 y L. Terracini, «Góngora e i codici del *carpe diem*», *I codici del silenzio*. Torino: Edizioni dell'Orso, 1988, 101-132.

[3] *Les Arts Poétiques du XII et du XIII siècle*. París: Champion, 1971, 79 y ss., en relación al orden descendente que según el estudioso francés «ne se trouve pas chez les anciens, sauf qu'ils indiquent que l'éloge d'une personne peut se faire quant au physique et quant au moral. Telle que la laissent atteindre les textes du moyen âge, elle parait avoir été dégagée des textes tenus alors pour classiques et qui fournissaient des modèles». El ejemplo más antiguo en verso parece ser la elegía I de Maximiano, poeta que se menciona en 1080 en el

y, ya en época renacentista, las consideraciones del mismo Pietro Bembo en el Segundo Libro de sus *Asolanos*,[6] Bernardino

Ars lectoria de Aimeric. Pero en prosa hay un ejemplo más antiguo del que da cuenta Geoffroi de Vinsauf (*Documentum*, II, 10). Se trata de la descripción de Teodorico hecha por Sidoine Apollinaire (*Epîtres*, I, 2, 2), en donde se subraya la «determinante divina» de la disposición. «Il faut ajouter —concluye Faral— que, selon Bernard, l'auteur du *De universitate mundi (Megacosmus et Microcosmus)*, la Nature, agissant sous l' autorité de Dieu, a commencé la fabrication de l'homme par la tête et l'a terminée par les pieds: *Physis... hominen format et a capite incipiens membratim operando opus suum in pedibus consummat*».

[4] *Estudios de Estética Medieval*. Madrid: Gredos, 1958, II, 182 y ss., para lo concerniente a la descripción de la belleza física de la mujer tal como la conciben autores representativos de los siglos XII y XIII: Marbodio, Widon, Mateo de Vendôme o Baudri, entre otros.

[5] *Il tipo estetico della Donna nel Medio Evo*, Ancona, Morelli, 1885, estudio todavía interesante por su abundante documentación. También en este sentido, y en relación a la poesía *courtoise*, la obra de Roger Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Brugge: De Tempel, 1960, 539-557, principalmente. Y por lo que se refiere a los trovadores galaico portugueses, el muy detallado estudio de J. M. D'Heur, «Le portrait de la dame». *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens portugais* (XIIe-XIV siècles). París: CNRS, 1975. A caballo entre dos épocas, la medieval y la renacentista, tendríamos que colocar, en cambio, la configuración que hace Fernando de Rojas de Melibea. Pero ver, al respecto, el estudio de O. H. Green, «On Rojas' Description of Melibea», *Hispanic Review*, XIV (1946) 254-256. Proporciona asimismo valiosísimos datos sobre el prototipo de la dama de la literatura del siglo XV, y en ocasiones en relación con la obra de Petrarca, M .R. Lida, en su clásico estudio, «La dama como obra maestra de Dios», *Estudios sobre la Literatura Española del siglo XV*. Madrid: Turanzas, 1977, 179-290. Sugerente resulta también el más reciente artículo de T. Irastortza, «La caracterización de la mujer a través de su descripción física en cuatro cancioneros del siglo XV», *Anales de Literatura Española*, 5 (1986-87) 189-218.

[6] *Opere in Volgare*. Firenze: Sansoni, 1961, 100-101. Para Bembo y, en general, para la poesía italiana de los primeros años del siglo XVI, resulta muy ilustrativo el estudio de G. Pozzi, «Il ritratto della donna nella poesia d'inizio cinquecento e la pittura di Giorgione», *Giorgione e l'Umanesimo veneziano*. Firenze: Olschki, «Civiltà veneziana», 27, 1981, 309-341.

Daniello en su *Poética*,[7] o las muy detalladas que nos proporciona Federico Luigini en el Primer Libro de esa curiosísima obra en torno a los cánones de la belleza femenina, significativamente titulada *La Bella Donna*,[8] nos presentan un orden de enumeración descendente —cabellos, frente, ojos, ¿nariz?, mejillas, boca, cuello, garganta, pecho, brazos, manos— observado normalmente en las descripciones de tipo general[9] —con-

[7] Consideraciones precisamente ejemplificadas con el c. texto petrarquesco. Ver *Dalla Poetica* en *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*. Bari: Laterza, 1970, 292.

[8] Venezia: Giolito de' Ferrari, 1554. Cánones, en este caso, construidos, precisamente, a partir de las descripciones en torno a la Laura de Petrarca, la Fiammetta de Boccaccio, la Amaranta de Sannazaro o la Angelica, Alcina u Olimpia de Ariosto.

[9] Por su ligazón tan estrecha al movimiento petrarquista y al renacimiento lírico, destaquemos, entre otras, la descripción canónica que realiza Bembo en sus *Asolani:* «Egli la mira intensamente e rimira con infingevole occhio, e per tutte le sue fattezze discorrendo, con vaghezza solo dagli amanti conosciuta, ora risguarda la *bella treccia, più simile ad oro che ad altro,* la quale si come le vostre (nè vi sia grave che io delle belle donne ragionando tolga l'esempio in questa e nelle altre parti da voi), la quale, dico lungo il soave giogo della *testa,* dalle radici ugualmente partendosi e nel sommo segnandolo con diritta scriminatura, per le deretane parti s'avolge in più cerchi; ma dinanzi, giù per *le tempie,* di qua e di là in *due pendevoli ciocchette* scendendo e dolcemente ondeggianti per le *gote, mobili ad ogni vegnente aura,* pare a vedere un nuovo miracolo di *pura ambra,* palpitante in *fresca falda di neve.* Ora scorge la *serena fronte,* con allegro spazio dante segno di sicura onestà; e le *ciglia d'ebano* piane e tranquille, sotto le quali vede *lampeggiar due occhi neri* et ampi e pieni di bella gravità, con naturale dolcezza mescolata, *scintillanti come due stelle* ne'lor vaghi e vezzosi giri, il dì che primieramente mirò in loro e la sua ventura mille volte seco stesso benedicendo. Vede dopo questi le *morbide guance, la loro tenerezza e bianchezza con quella del latte* appreso rassomigliando, se non in quanto alle volte contendono *con la colorita freschezza delle matutine rose.* Né lascia di veder *la sopposta bocca,* di picciolo spazio contenta, *con due rubinetti* vivi e dolci aventi forza di raccendere disiderio di baciargli in qualunque più fosse freddo e svogliato. Oltre a ciò quella parte del *candidissimo petto* riguardando e lodando, che alla vista è palese, l'altra che sta ricoperta loda molto più ancora maggiormente, con acuto sguardo mirandola e giudicandola: mercé del vestimento cortese, il quale non toglie per ciò sempre

trario a otros cánones de descripción de damas [10]— que, de hecho, han de seguir también, con alguna que otra transgresión, nuestros líricos renacentistas.

Pero decíamos también que, lógicamente, la configuración imaginística y los elementos suntuarios que desplegaba el cantor de Laura en sus RVF, en la descripción-loa de *madonna*, era más amplia. Hemos de añadir que, a menudo, también ésta aparece diseminada y decantada muy particularmente hacia algunos elementos de la composición, decantación que, subrayada en la obra de Petrarca, presentará repercusión pareja en la de petrarquistas italianos y españoles. Otras veces, en cambio, la descripción-identificación de *madonna* se llevará a cabo con una sola imagen contenedora normalmente de una gran carga emocional-afectiva del poeta; imagen-juicio que en sus variantes —variación paralela al estado anímico del poeta que la juzga— sobrepasará en mucho las posibilidades del soneto «Quel sempre acerbo et honorato giorno», en las reducidas dimensiones de sus dos tercetos, como asimismo trascenderá el espacio concreto de su configuración física, que, con todo, seguramente por lo variada y reiterada es la más obvia.

El cabello

El cabello rubio de Laura, la *chioma d'oro* (RVF., CLIX, v. 6), se constituye, sin duda, en uno de los tópicos más manidos de esta tradición en la que, por eso mismo, se dan infinidad de interesantes variantes: *oro terso e crespo* (RVF., CLX,

---

a' riguardanti *la vaghezza de' dolci pomi* che, resistenti al morbido drappo, soglion bene spesso della lor forma dar fede, mal grado dall'usanza che gli nasconde». Ed. c., 100-101. Los subrayados son nuestros.

[10] Por ejemplo, el constituido por el orden ascendente en la descripción-enumeración de la belleza de la dama, preferido por poetas árabes y del que, junto a otras peculiaridades —verdaderas desviaciones y transgresiones de los cánones clásicos occidentales— nos da noticia el mismo Dámaso Alonso en su estudio *La bella de Juan Ruiz toda problemas. De los siglos oscuros al de oro.* Madrid: Gredos, 1958, 86-99.

v. 14); *or terso* (RVF., CXCVI, v. 7); *oro i capelli* (RVF., CCXIX, v. 5); *onde tolse Amor l'oro et di qual vena / per far due treccie bionde* (RVF., CCXX, v. 1); *aura che quelle chiome bionde et crespe / cercondi et movi* (...) / (...) *et spargi quel dolce oro* (RVF., CCXCII, v. 5); *chiome d'or puro lucente* (RVF., CCXCII, v. 5); *crin d'oro* (RVF., CCXCI, v. 2); *capo d'oro* (RVF., CCCXXII, v. 50); *tetto d'oro* (RVF., CCCXXV, v. 16). Pero también la cabellera en relación al *sol* o al *ámbar: l'aureo* e i *topacii al sol sopra la neve* (RVF., XXX, v. 37); *là ve il sol perde, non pur l'ambra o l'auro* (RVF., CXCVII, v. 8).

Estos y otros muchos ejemplos que nos excusamos detallar cubren, en realidad, varias posibilidades retóricas —comparación, metáfora, metonimia—, y se emparejan, con diversas transformaciones, al término real, también variable en su expresión. Pero la imagen-matriz, *oro*, no resulta enteramente de origen petrarquesco, pues, como es sabido, son numerosos y apreciables los ejemplos que pudiéramos ejemplificar en la poesía anterior a Petrarca que ostentan semejante imaginería en su núcleo esencial —evidentemente tópico—, designando términos reales parejos [11]; siendo, asimismo, imagen generalmente usada por el propio Petrarca en su obra latina.[12]

Los petrarquistas italianos extenderán la tradición, ampliando, naturalmente, las variantes. Y los cabellos de oro, *capei d'or*, no dejarán de estar presentes en las *Rime* de Boccaccio

---

[11] Ver L. J. Cisneros, «Sobre *La mujer de los cabellos de oro*», *Studia Iberica, Festschrift Flasche.* München, 1973, 131-133. También, A. C. Vega, «Insistiendo sobre *La mujer de los cabellos de oro*», *Boletín de la Real Academia Española*, XXXI (1951), 31-42. Y, en general, y no particularmente referido a una tradición enteramente petrarquista, el reciente artículo de Nelson R. Orringer, «The Human Body in Spanish Renaissance and Baroque Poetry: Testing Laín Entralgo's Theories», *Studies in Honor of Elias Rivers*, «Scripta Humanistica», The Catholic University of America, 1989, 137-149.

[12] Por ejemplo, aparecerá en el *Africa* en la descripción suntuaria de Sofonisba: «(...) Fulgentior *auro*/quolibet, et solis radiis factura pudorem, / cesaries spargenda levi pendebat ab aura / colla super, (...), *Africa*, II, 25-28. Citamos por la ed. de N. Festa, Edizione Nazionale Critica, 1926.

(*Rime*, I, v. 6),[13] como tampoco en la de otros petrarquistas posteriores del Cuatrocientos y del Quinientos: *crin d'or*, en la lírica de Lorenzo de'Medici (*Parnaso*, XI, 1096) [14]; *suprema altura d'or* en la de Gasparo Visconti (*Parnaso*, XI, 1366); *capei di puro e nitido oro*, convertidos luego, alegóricamente, en dardos, dentro de la configuración de los daños y las llagas de amor en la poesía de Cariteo (Soneto, LXXXVI, v. 5) [15]; en combinación con el ámbar en la obra de Bembo: *Crin d'oro crespo e d'ambra terna e pura, / Ch'a l'aura su la neve ondeggi e vole* (*Rime*, 5, vv. 1-2); y con el ámbar, el topacio y el sol, al amanecer en la lírica de F. Coppetta Becutti: *di' come il biondo suo vince e scolora / l'ambra, il topazio, l'oro e qual somiglia / che nel ciel pinge al suo partir l'aurora* (*Lirici*, Baldacci, XVI, vv. 70-72) *vaghi e bei crin d'oro* en las *Rime* de Anton Francesco Graziani (*Lirici*, Baldacci, I, v. 3) [16]; *chiome d'or* en la obra de Della Casa (*Lirici*, Baldacci, VIII, v. 1); *crespi crin d'oro* en la lírica di Galeazzo di Tarsia (*Lirici*, Baldacci, II, v. 13); o *crespo oro lucente* en las *Rime* de Torquato Tasso (3, v. 1),[17] por citar sólo unos cuantos casos.

De igual modo, y con harta frecuencia, encontramos la imagen en la lírica española, y ello aun antes del advenimiento nítido del petrarquismo como movimiento, pues es ésta, como venimos advirtiendo, y es sabido, imagen muy usual. Así, los cabellos de oro aparecerán con notable frecuencia en la *descriptio feminae* de la obra de Garcilaso: en ocasiones, recordando claramente la fuente petrarquesca (RVF. CCXX, v. 1), ya citada, como sucede en el curso del desarrollo del tema del *carpe diem*: *y en tanto que'l cabello qu'en la vena / del oro*

---

[13] Citamos las poesías de Boccaccio por la ed. de M. Marti en *Opere Minori in Volgare*. Milano: Rizzoli, 1972.

[14] *Parnaso Italiano*. Venezia: Giuseppe Antonelli Editore, MDCCCXLVI.

[15] Citamos por la ed. de E. Percopo: Napoli, MDCCCXCII.

[16] *Lirici del Cinquecento*, a cura di L. Baldacci. Milano: Longanesi, 1975.

[17] *Opere*, a cura di B. Maier. Milano: Rizzoli Editore, 1963.

s'escogio, con buelo presto (Soneto XXIII, vv. 5-6).[18] En la mayoría de veces a través de construcción competitiva, muy bien estudiada por Arnold G. Reichenberger[19]; *los cabellos quel oro escurecian* (Soneto XIII, v. 4); *Los cabellos que vian / con gran desprecio al oro* (Egloga I, vv. 273-274); y *los cabellos, que vencer solían / al oro fino, en hojas, se tornavan* (Egloga III, vv. 163-164).

A partir de la obra de Garcilaso, la presencia de la imagen se hará sistemática e insistente en la descripción de las «amadas» de los poetas renacentistas. Desde los anónimos del *Cancionero General* de 1554: *Quando vi aquel cabello / desparzido, / Cuya color con oro competia* (Soneto CXXXVIII, vv. 1-2),[20] continuando con la rivalidad oro-cabello; a Hurtado de Mendoza: *Los cabellos al viento como un oro* (Egloga II, v. 95),[21] réplica de *i capei d'oro a l'aura sparsi* (RVF., CX, v. 1),[22] y tantos otros: *Aquel oro extremado / (...) / De tus cabellos ser, Dórida mia* (Cetina, Canciones, VI, v. 92 y 97)[23]; *madexas de oro* (Montemayor, Soneto, p. 431, v. 13)[24]; *hebras de oro* (F. Figueroa, Canción XII, v. 119)[25]; *brauas ondas de oro* (F. de la

---

[18] Citamos la obra de Garcilaso por la ed. de E. L. Rivers. Madrid: Castalia, 1974.

[19] «Competitive Imagery in Spanish Poetry», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale.* Sezione Romanza, IV (1962) 83-97.

[20] *Cancionero General de Obras Nuevas Nunca hasta ahora impresas assí por el Arte Española como por la Toscana (1554), L'Espagne au XVIe et au XVIIe siècle.* Documents Historiques et Littéraires Publiés et Annotés par A. Morel Fatio. Heilbron: Henninger Frères, Libraires-Editeurs, 1978.

[21] Citamos la poesía de Diego Hurtado de Mendoza por la ed. de W. I. Knapp. Madrid: Imprenta de Miguel Ginesta, 1877.

[22] Aunque también del no menos célebre verso virgiliano: *Venatrix dederatque comam diffundere ventis* (*Eneida,* I, 319), aunque falte el oro, objeto ahora preciso de nuestra atención.

[23] Citamos por *Obras,* con introducción y notas del Dr. D. J. Hazañas y la Rua. Sevilla, 1895, 2 vols.

[24] *Cancionero.* Edición de A. González Palencia. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, IX, 1932.

[25] *Poesías.* Edición de A. González Palencia. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, XIV, 1943.

Torre, Soneto, 26, v. 1),[26] dentro del despliegue topiquísimo de la barca de amor —el propio poeta— perdida en los rizos de la amada, *ondas de oro*. En esta vía, la obra poética de Fernando de Herrera representará, aun dentro de esta lógica y sistemática insistencia de la imagen, el punto álgido. Desde las *doradas hebras* (I. *Poemas sueltos*, 36, v. 1),[27] insertas en un contexto con reminiscencias muy garcilasianas (Canción IV, vv. 101-103), a las que luego seguirán las *ardientes*,[28] y otros muchos, múltiples casos: el *oro crespo al aura desparzido* (I, *Poemas sueltos*, 38, v. 1); las *trenças de oro* (id., 43, v. 1); las *hebras de oro* (id., 85, v. 2); *las crespas lazadas d'oro ardiente* (I, *Algunas obras*, 158, v. 29); *las hebras de oro puro* (II, *Versos*, Lib. I, 234, v. 1); las *sortijas crespas d'oro* (II, *Versos*, Lib. I, 275, v. 94), con la complicación de la imagen a través de la elaboración del metal; o el *oro crespo en mil sortijas bellas* (II, *Versos*, Lib. I, 227, v. 3), variante del anterior, etc. En fin, ricas posibilidades para enmarcar el rostro de la amada, canónicamente rubia, según prescripción de los tratados, al menos y dentro de coordenadas petrarquistas, vigentes hasta la llamada Edad del Tasso, en la que tendríamos que adentrarnos —y no es nuestro objetivo— en el terreno de las desviaciones barrocas en la descripción suntuaria de la belleza femenina en área italiana. En la poesía española, la mujer de cabellos negros —cual ébano— no será rara, aun en contextos marcadamente petrarquistas. Buenos ejemplos de ello son los que nos proporciona F. de Figueroa: *Ebano, nieve, púrpura y jazmines, / ámbar, perlas y rubines / tanto vivo y respiro / cuanto sin miedo y sobresalto os miro.* (Canción III, vv. 45-

---

[26] *Poesías*, ed. de A. Zamora Vicente. Madrid: Espasa Calpe, «Cl. Castellanos», 124, 1969. Y la más reciente ed. de M. L. Cerrón Puga. Madrid: Cátedra, 1984.

[27] Citamos por la ed. de J. M. Blecua. Madrid: RAE, XXXII, 1975.

[28] Ver, a este propósito, el artículo de G. Orduna, «Ardientes hebras, do s'ilustra el oro». La sintaxis significante en el soneto XXXIII de Fernando de Herrera», *Letras*, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina, VI-VIII, 1982-1983, 159-163.

48); *Blanco marfil en ébano entallado, / suave voz indignamente oída, / dulce mirar (por quien larga herida) (traigo en el corazón) mal ocupado.* (Soneto XXXXII, vv. 1-4).

El rostro

Primer espacio enmarcado por el cabello, el rostro presenta imaginería igualmente inamovible, aunque más variada que el oro archirrepetido en sus variantes de la cabellera de la dama. Piedras nobles del lapidario se alternan con las flores, en el curso de la tradición, para construir una imaginería que no alcanza el protagonismo del oro del cabello como causa de amor del poeta y objetivo en la descripción de los encantos de su amada, pero sí inicia la solidificación de su cuerpo, resueltamente enfatizada en época barroca.

En el *Canzoniere* petrarquesco, por ejemplo, el marfil y las rosas alternarán en la descripción del *bel viso* de Laura, en primer terceto de soneto célebre, «Io canterei d'amor si novamente»: *e le rose vermiglie infra la neve / mover da l'òra, et discovrir l'avorio / che fa di marmo chi da presso'l guarda* (RVF., CXXXI, vv. 9-11). Pero será la combinación nieve/rosas, igualmente petrarquesca y petrarquista,[29] y a la vista en el propio ejemplo citado, la que alcance un mayor índice de frecuencia y de fortuna en el petrarquismo español, apuntando, por supuesto, a la nota colorista de contraste entre el rojo y el blanco: *la blanca y viva nieve matizada / Del purpúreo color de fina rosa* (Vadillo, Soneto, III, p. 247, vv. 9-10)[30]; *entre rosas y nieve recreando / el alma con aquel divino aliento* (Cueva, Soneto 48, f.° 49 r., vv. 10-11)[31]; *la blanca nieve y la purpúrea rosa / que no acaba su ser calor ni invierno* (F. de la Torre,

---

[29] Ver, a este respecto, el clásico libro de Ch. Joret *La rose dans l'antiquité et au Moyen Age.* París: Bouillon Editeur, 1892.

[30] Citamos por la ed. de J. Hazañas y la Rua. Sevilla: Imp. de Francisco de P. Díaz, 1895.

[31] Citamos por *Obras.* Sevilla: Andrea Pescioni, 1582.

Libro II, Soneto 23, vv. 1-2). Y junto a éstas —y muchas otras— las dualidades iconológicas rosas/lirios; rosas/azucenas; rosas/leche, con semejantes o muy parecidos referentes, apuntando al rostro, a las mejillas o a otra próxima parte noble del cuerpo de la mujer.

La conjunción de las rosas y los lirios, por ejemplo, con variante iconológica de la imagen de la rosa aislada, es formación predilecta en la *descriptio puellae* de la lírica bembiana, matriz del nuevo petrarquismo quinientista: *se non si coglie, come rosa o giglio / cade da se' la vostra alma bellezza* (Bembo, Stanze, 49, vv. 3-4), que en la poesía española cristalizará preferentemente, desde la obra lírica de Garcilaso, en la combinación feliz de rosas y azucenas, sin por ello desterrar o invalidar la primera posibilidad: *En tanto que de rosa y d'açucena / se muestra la color en vuestro gesto* (Garcilaso, Soneto XXII, vv. 1-2); *la imagen que en el alma Amor me sella, / (...) / el blanco lirio y la bermeja rosa* (Cetina, Soneto CXLV, vv. 2 y 4)[32]; *como las frescas rosas; / de azucenas hermosas / es el color de Dórida;* (Id. Canción V, vv. 84-86); *miraba la lindeza y hermosura / (...) / que excede en la belleza, en la frescura, / al lirio, a la rosa y açucena* (F. de Figueroa, «Fábula de Narciso», vv. 296, 298-299); con el complejo y cromáticamente antitético ejemplo de Herrera, síntesis de varias de las posibilidades imaginísticas entre el rojo y el blanco, no sólo en la configuración de la amada, sino en la repercusión —rigor-pasión— que la visión de su belleza causa en el poeta: *S'intentas imitar mi Luz hermosa, / templar, ô grande artifice, procura / en el candor de nieve llama pura, / i confundir los*

---

[32] La combinación cuenta, por otro lado, con relevante pasado antiguo y medieval del que nos da prueba el c. op. de Ch. Joret. Presente en la obra de Dante, en pasaje celebérrimo de la *Divina Commedia* (*Paradiso* XVI, 148-154); en contexto, más que amoroso, patrióticopolítico, contará, además, con no menos célebre presencia en las leyendas del Graal, que nos ilustra M. de Riquer en «Perceval y las gotas de sangre en la nieve», *La leyenda del Graal y temas épicos medievales*. Madrid: Prensa Española, 1968, 169.

lirios con la rosa (II, *Versos,* Libro II, 383, vv. 1-4). Y, paralelamente a éstas, la combinación rosas-leche, no expresamente ubicable en la obra vulgar de Petrarca, pero sí en dos petrarquistas de tanta repercusión en nuestras letras como Cariteo y Sannazaro, se orientan a la designación de parejos espacios referenciales que los anteriores, sin alcanzar, eso sí, la intensificación y complejidad colorista del ejemplo herreriano: *le matutine rose e il puro lacte* (Sannazaro, Soneto LVIII, v. 6)[33]; *occhi celesti e quelle gote intatte, / ché, (se'l veder non erra) / son fresche rose, asperse in puro latte* (Cariteo, Canzone X, vv. 87-90); *la pura leche no parece igual / sobre las vivas rosas derramada* (D. Hurtado de Mendoza, *Fábula de Adonis,* vv. 444-445); *si ya con las mexillas esmaltadas / de blanca leche y colorada rosa* (López Maldonado, *Cancionero,* f.° 169 r., vv. 447-448).

Para la descripción de la frente de Laura, en cambio, Petrarca preferirá, inalterablemente, la imagen de la rosa, con superposición mítico-iconológica de la Aurora: *Quand'io veggio dal ciel scender l'aurora / co la fronte di rose e co' crin d'oro, / Amor m'assale, ond'io mi discoloro / et dico sospirando: «Ivi è Laura ora»* (RVF., CCXCI, vv. 1-4). Mientras que los petrarquistas, sobre todo quinientistas, se decantarán hacia el núcleo de imágenes lapidarias nobles que apunten, cromáticamente al blanco y que potencien la lisura y/o transparencia, como el marfil, el alabastro o el mármol: *la bocca, gli occhi, il fronte e'l bel lavoro / del crin vinceva (e son nel mio dir parco) rubin, perle, zaffiri, avorio ed oro* (F. Coppetta, *Lirici,* Baldacci, XVI, vv. 49-51); *Le treccie d'oro, e la serena fronte / Ch'al candid'alabastro s'assomiglia* (G. Barelli, *Rime,* Libro V, vv. 1-2); *De rosas y claveles adornado / está la alabastrina y blanca frente* (D. Ramírez Pagán, Elegía II, vv. 166-167)[35];

---

[33] Citamos por el ed. de E. Carrara. Torino: UTET, 1967.

[34] Citamos por la ed. facsímil de la de Guillermo Droy. Madrid, 1586, ed. de Libros Antiguos Españoles. Serie 1.ª. Madrid, 1932.

[35] Citamos la poesía de D. Ramírez Pagán por *Floresta de Varia Poesía,* ed. de A. Pérez Gómez. Barcelona: Selecciones Bibliófilas, 1950.

De piedra, de metal, de cosa dura, / El alma dura ninfa os ha vestido, / Pues el cabello es oro endurecido, / y mármol es la fronte en su blancura. (L. de Camões, Sonetos, 12, vv. 1-4).[36]

Los ojos

En la canción «Tacer non posso e temo non adopre», uno de los textos petrarquescos canónicos en la descripción y exaltación de la belleza y virtud de Laura, los ojos de la amada del poeta son descritos metafóricamente como ventanas y éstas, por el color de aquéllos, supuestamente azules, como zafiros: *Muri eran d'alabastro, e'l tetto d'oro / d'avorio uscio, et fenestre di zaffiro* (RVF., CCCXXV, vv. 16-17). Se trata de una de las posibilidades —en modo alguno la única— no desconocida ni insólita en la lírica anterior o coetánea,[37] de cierta recurrencia en el petrarquismo italiano y español. Por ejemplo —y por sólo citar textos muy significativos—, la hallamos en la lírica de Torquato Tasso: *in duo begli occhi / (...) / or in vaghi zaffiri* (*Rime*, 268, vv. 4-5). Y con cierta recurrencia en la obra de Herrera en la descripción de D.ª Leonor: *los ojos, por quien misero suspiro, / vivo color de lúcido safiro* (I, *Algunas obras*, 135, vv. 1-6); *clara, süave luz, alegre i bella / que los safiros i color del cielo / teñis de la esmeralda con el velo* (I, *Algunas obras*, 156, vv. 1-3); *claros safiros, esmeraldas bellas, / dulçemente mescladas...* (I, *Poemas sueltos*, 70, vv. 40-42).

Pero los ojos presentan en la tradición poética petrarquista otras posibilidades iconológicas que, precisamente, la poesía de Herrera nos evidencia en los anteriores ejemplos: la imagen de la esmeralda. Así el poeta sevillano, como Dante para Bea-

[36] Citamos la poesía en lengua castellana de L. de Camões por la ed. crítica de J. M. Rodrigues e A. Lopes Vieira. Imprensa da Universidade de Coimbra, 1932.

[37] Por el ejemplo en la obra lírica de Cino da Pistoia: *Zafiro che del vostro viso raggia.* Texto presentado por E. Savona en su *Repertorio Temático del Dolce Stil Nuovo.* Bari: Adriatica Editrice, 1973, 376.

triz en su *Commedia,*[38] hará de esmeraldas los ojos verdes, a menudo cambiantes entre el verde y el azul, de Doña Leonor [39]: *Ondoso cerco; que púrpura el oro, / d'esmeraldas i perlas esmaltado; / i en sortijas luzientes encrespado, / a quien m'inclino umilde, alegre adoro.* (II, *Versos,* Libro I, 199, vv. 5-8). Es la piedra que, igualmente, elegirá Camões para describir, iconológicamente, los ojos de su bella y cruel ninfa: *los ojos, esmeralda verde y escura.* (Sonetos, 12, v. 5), ¿por tradición dantesco-petrarquista o cancioneril galaico-portuguesa?

En la encrucijada de la interferencia de colores debemos de colocar otra imagen cara, designativa de los ojos dentro de la tradición y con ejemplo célebre y debatido en el propio *Canzoniere,* en cuya composición «Giovene donna sotto un verde lauro», el topacio, piedra normalmente considerada amarilla, pasa a designar las pupilas de Laura: *L'auro e i topacii al sol sopra la neve / vincon le bionde chiome presso a gli occhi* (RVF, XXX, vv. 37-38), relación que ha suscitado algunas pesquisas en torno al color de la gema, y que posee ajustada explicación por parte de R. M. Durling,[40] quien asigna en este caso al topacio un cromatismo azulado, auxiliado en su argu-

---

[38] *Purgatorio,* XXXI, 116. Pero ver en este caso el sugerente artículo de V. Bertolucci, «Gli smeraldi di Beatrice», *Studi mediolatini e volgari,* XVII (1969) 7-16. Y, de forma general, el estudio de A. Levavasseur, «Les pierres précieuses dans la Divine Comédie», *Revue des études italiennes,* IV (1957) 31-100.

[39] Aunque la tradición esmeraldina presenta vestigios importantes en la lírica románica, ver el o. c. de R. Renier para ejemplos significativos, en los cancioneros galaico portugueses medievales (p. 50) —los *olhos verdes* de la *senhor* de Vidal, judío de Elvas, que, con todo, no llegan a metaforizarse en esmeraldas y de los cuales se ha ocupado Luciana Stegagno Picchio en «Le poesie d'amore di Vidal, giudeo di Elvas», *Cultura Neolatina,* XXII (1962) 50-63— en los castellanos, en la poesía de Carvajal, por ejemplo (p. 53) y en el *roman courtois* (p. 169). Por otro lado, *Li livres dou Tresor* (o. c., 170), codifica la imagen en la *descriptio* canónica de la bella Isseut. Será también frecuente en la de las mujeres cervantinas: Silveria (*Galatea* II) o Preciosa *(Gitanilla).*

[40] «Petrarch's *Giovene Donna sotto un verde lauro*»; *Modern Language Note,* LXXXIII, 1971, 1-20.

mentación por las posibilidades coloristas que le prestan los lapidarios medievales. Los petrarquistas del Cuatrocientos y Quinientos no seguirán, sin embargo, esta rara designación y, de hecho, lo usual —y, con el proceso de repetición, lo architópico—, dentro de la corriente, será aludir a los ojos por medio de las imágenes del sol, de las estrellas, de los rayos, relámpagos y luces.

En efecto, Laura, *vivo sole* ella misma (RVF., XC, v. 12), no sólo tendrá el astro rey por emblema —y emblema harto recurrente [41]—, sino que también soles serán sus ojos, su mirada [42]: *occhi più chiari che'l sole* (RVF., CCCLII, v. 3); *occhi soaui, et più chiari che'l sole* (Bembo, Soneto V, v. 3). Naturealmente, con bellos ejemplos entre los petrarquistas españoles, en cuyas obras —y ya desde la de Garcilaso— la imagen aparece elaborada por la retórica de la comparación competitiva: *los ojos, cuya lumbre bien pudiera / (...) / escurecer el sol a mediodia* (Garcilaso, canción IV, vv. 61 y 64); *los ojos que sobravan al sol claro* (Egloga II, v. 1719); *ojos que mayor lumbre habéis ganado / mirando el sol que alumbra en vuestro dia* (Gil Polo, *Diana Enamorada* IV, p. 192, vv. 21-22)[43]; *los ojos son dos soles en oriente / que al mismo amor, de amor matáis con ellos* (Gregorio Silvestre, *Poesías, Soneto*, 50, vv. 3-4).[44]

Pero la relación imaginística de mayor fortuna que se lleve a cabo en torno a los ojos, será a través de la imagen de las

---

[41] Destaca la importancia de la imaginería solar en el *Canzoniere*, referida a Laura, H. Naïs en «Le thème pétrarquiste du Soleil dans la traduction de Vasquin Philieul», *Übersetzung und Nachahmung im europäischen Petrarkismus*. Studien und Texte, herausgegeben von L. Keller, J. B. Metzlerche. Verlagsbuchhandlung: Stuttgart, 1975, 34-41.

[42] Se ocupa de la metaforía en torno a los ojos-soles de Laura, G. Génot en «Pétrarque et la scène du regard»; *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, II, 1-17.

[43] Citamos por la ed. de R. Ferreres. Madrid: Espasa Calpe, 1973.

[44] Citamos por la ed. de A. Marín Ocete. Granada: Facultad de Letras, 1938.

estrellas; no tanto en la obra de Petrarca, que, si no la inicia,[45] la fija, cuanto en la de los petrarquistas posteriores; de todo lo cual ofrecemos tan sólo simple muestra: *gli occhi eran due stelle* (RVF., CLVII, v. 10); *le mie due stelle fide* (RVF., CLX, v. 2); *due stelle* (Giusto de'Conti, *Parnaso,* XI, II, 890, v. 2); *due begli occhi, anzi due stelle* (Pico della Mirandola, *Parnaso,* XI, LXX, 1417, v. 9); *Occhi, che vergognar fate le stelle* (Giulio Camillo, *Rime,* Libro I, 65, v. 1)[46]... hasta las tassianas *nere stelle* (Torquato Tasso, *Rime,* 233, v. 7), caso que conduce a la proyección de una relación sintagmática ilógica —pues las estrellas no se presentan habitualmente en negro—, pero tras el establecimiento de un orden lógico, cifrado en el color oscuro de los ojos de la amada, las famosas *occhi neri* tassianas que, como hemos podido comprobar, se preconizan en la tratadística de Bembo. En el petrarquismo español, tal componente esencial en la descripción suntuaria aparecerá muy particularmente en la obra poética de Herrera, donde las estrellas no sólo serán las imágenes con las que se designen los ojos de Doña Leonor (*soys estrellas, mis ojos; frescas rosas,* I, *Poemas sueltos,* 65, v. 25), sino, como es sabido, el astro emblema y *senhal* de la propia Condesa de Gelves.[47]

Por otro lado, en la obra vulgar y latina de Petrarca, otra imagen, la de los rayos, ya procedentes del sol, ya, simplemente, rayos de luz, aparece casi siempre designando un término real fijo, único y repetido con recurrencia notable: la mirada de Laura o sus mismos ojos. Se trata de una mirada hiriente que, evidentemente, se erige en nexo entre la amada

---

[45] Algunos *stilnovisti* nos presentan ya claros vestigios. Tal Lapo: *presemi'l dolce riso e li occhi suoi lucenti come stella.* Pero ver E. Savona, *Repertorio* c., 155, II, v. 4.

[46] Citamos por la ed. de 1546: *Rime Diverse di Molti Eccellentiss. Auttori Nuovamente Raccolte. Libro Primo* (...), In Vinetia Appresso Gabriel Giolito di Ferrari, MDXLVI.

[47] *Pura Estrella* (I. *Algunas obras,* 112, v. 28); *mi estrella* (id. 114, v. 13); *Estrella mía* (II, *Versos,* Lib. I, 262, v. 14); *hermosa estrella mía* (II, *Versos,* Lib. I, 280, v. 2); *luciente Estrella* (II, *Versos,* Lib. II, 332, v. 14); *mi pura Estrella* (íd., 343, v. 1).

y el amante, que sufre y/o goza sus efectos nefastos o benéficos, a la manera de elemento intermediario, tal como, en definitiva, define Dante el rayo —*rayo de luz*— en su *Convivio.*[48] Tal imagen resulta recurrente en el propio *Canzoniere* donde hallamos numerosos ejemplos, que tendrán digna réplica en la obra de los petrarquistas italianos y españoles: *de' begli occhi i rai* (RVF., IX, v. 10); *il fugitivo raggio* (RVF., XXIII, v. 112); *il fiero raggio* (RVF: LXXXIII, v. 9); *i rai veggio apparir del vivo sole* (RVF., CXXXV, v. 54); *coi vaghi raggi ancor indi mi scalda* (RVF., CLXXV, v. 9)[49]; *gli occhi sereni, e gli amorosi rai / ch'escon si caldamente de suoi sguardi* (Giusto de'Conti, *Parnaso,* XI, LXXI, 861, vv. 1-2); *tuoi bei raggi ardenti* (G. Guidiccioni, *Rime,* XXXIII, v. 2)[50]; *i viv bei raggi* (V. Colnna, *Rime,* sonetto CLX, v. 2)[51]; *raggi armati* (Tansillo, *Canzoniere,* canzone VIII, v. 22)[52]; *ojos, rayos del sol, luces del cielo* (Cetina, soneto CLVIII, v. 1); *aquellos rayos, soles, frente pura* (Figueroa, canción IX, v. 92); *libres rayos del sol, sueltos o en velo* (Laynez, *Obras,* 56, v. 1)[53]; *como el rayo de tus bellos ojos* (F. de la Torre, Libro II, soneto I, v. 1); *vivos rayos del Sol, claros serenos / ojos, de amor y desamor...* (López Maldonado, *Cancionero* II, soneto 5, vv. 1-2).

---

[48] «Digo que el uso normal de los filósofos es llamar luz a la luz cuando ésta se encuentra en su fuente primera, llamar rayo a la luz cuando ésta se halla en medio, desde el principio o fuente hasta el primer cuerpo en donde se termina», *Convivio,* III, XIV. Citamos por la versión castellana de N. González Ruiz, sobre la interpretación literal de G. M. Bertini. *OC* de Dante Alighieri. Madrid: BAC, 1965, 634.

[49] En la obra latina del cantor de Laura, la imagen, muy particularmente en la poesía, se reserva para designar idéntico término real o parecido. Por ejemplo, en el *Bucolicum Carmen,* asignados los rayos, ya no a Laura, sino, en este caso, a Dafne: *Stupeus: / (...) / Dirigui, Sol cum radijs certabat iniquo* ... (III, v. 16). Citamos el Bucolicum Carmen por la ed. de T. T. Mattucci. Pisa: Giardini, 1960.

[50] Citamos por la ed. de E. Chiorboli. Bari: Laterza, 1912.

[51] Citamos por la ed. de Roma: Dalla Tipografia Salviucci, 1840.

[52] *Il Canzoniere,* a cura di E. Percopo. Napoli: Tipografia degli Artigianelli, 1926.

[53] Citamos por la edición de J. de Entrambasaguas. Madrid: C.S.I.C., 1951.

Parejo cometido —junto a otros— cumple la imagen de los relámpagos, que, referida a los ojos-mirada, podemos rastrear en el petrarquismo italiano del cuatrocientos y quinientos, ornando, asimismo, algún caso español, y arrancando, como siempre, del propio *Canzoniere: Danno non già, ma pro: sí dolci stanno / nel mio cor le faville e'l chiaro lampo* (RVF., CCXXI, vv. 5-6); *dui bei lampi ardenti* (B. Bellincioni, *Parnaso*, XI, 1064); *qual lampo, che ne gli occhi splende e passa* (Cariteo, *Rime*, cantico III, v. 108); *benigno lampo / degli occhi vostri* (P. Bembo, *Rime*, 28, vv. 6-8); *occhi, che vergogna fate le stelle, / qualhor ferite lor co maggior lampi* (G. Camillo, *Rime*, Libro I, p. 95); *occhi lucenti, / che con dolci, amorosi, e chiari lampi* (G. Guidiccione, *Rime*, Libro I, p. 16). En el petrarquismo quinientista español, Herrera, poeta de la luz, en cuya poesía cristalizan, prácticamente, todas las formas y variantes iconológicas en torno a imágenes lumínicas, nos presentará, desde luego, esta posibilidad, referida, como es lógico, a la mirada de Doña Leonor y conservando el toque de italianismo también léxico: *Salgo d'esta aspereza a un verde llano, / de flores i de violas vestido, / y de mi Luz el claro lampo veo* (II, *Versos*, Libro I, 260, vv. 49-51).

Por el camino de la luz —imagen de la divinidad y de la dama del poeta, platónicamente considerada obra maestra de Dios [54]— llegamos a la configuración de los ojos como luces, imagen ya presente en la *Commedia dantesca* [55] y la formación indispensable en la lengua poética del petrarquismo, que revestirá, condensadamente, un significado a la vez estético, moral y sentimental, pues los ojos-luces atraerán al poeta por su belleza, a la par que propiciarán su virtud y prometerán esperanza de felicidad. En su formación nuclear, y con escasas variantes, la imagen, prácticamente, atravesará más de dos siglos, adornada con un reducido abanico de posibilidades adje-

---

[54] Según expresión feliz y cumplido estudio de M. R. Lida, «La Dama como obra maestra de Dios», *Estudios sobre Literatura Española del Siglo XV*. Madrid: Porrúa, 1984, 179-290.

[55] «Fosse la quinta de le luci santes», *Paradiso*, XX, 69.

tivas: *lumi honesti e belli* (RVF., LIX, v. 13); *duo bei lumi* (RVF., CLVI, v. 5); *i lumi ond'io m'accendo* (RVF., CXCVIII, v. 9). O *luce/lume*, en el caso de designación de la mirada: *vago lume* (RVF., XC, v. 3); *luce divina* (RVF., CLI, v. 5); *vivo lume* (RVF., CCLXX, v. 16); *bel lume* (RVF., CXXXV, v. 54); *celeste lume* (RVF., CCXXX, v. 1); *chiaro lume* (RVF., CLXXXI, v. 9). Fórmulas que se mantendrán en el Quatrocientos y Quinientos: *luci ladre*, pues roban el corazón del poeta (G. de'Conti, *Parnaso*, XI, 844, v. 10); *luci belle* (id., 850, v. 1); *due luci* (Bembo, *Rime*, 72, v. 6); *dolci lumi* (G. G. Trissino, *Rime*, VI, v. 1)[56]; *santi lumi* (id. LX, v. 7); *luci leggiadre* (G. della Casa, *Rime*, XX, v. 2).[57] Y en el ámbito del petrarquismo español: *luces del cielo* (Cetina, *sonetos*, CLVIII, v. 1); *luzes celestiales* (Cueva, canción, 2, f.° 20 v., v. 26); *dos lumbres* (Silvestre, *Poesías*, 37, p. 139); *puras luzes bellas* (Herrera, I, *Poemas sueltos*, 69, v. 28)...

La lengua poética de Petrarca y del petrarquismo posterior ofrece, además, otras variantes en la configuración de los ojos de la amada, punto clave del rostro en la provocación e incubación amorosas, nidos de amor (*d'Amor leggiadri nidi:* RVF., CCLX, v. 3), que encienden pasiones y, por lo mismo, se conforman en llamas, chispas, centellas... Porque, en efecto, aunque los ojos-llamas no sean hallazgo enteramente petrarquesco y no puedan ejemplificarse en las RVF del aretino[58] —en donde, en cambio, es frecuente la imagen aplicada a otros referentes—, ésta sí figura, por derivación de la propia dinámica de la imaginería del movimiento petrarquista quinientista, en la obra lírica de varios seguidores del cantor de Laura, como pueden ser, en un principio, el bembiano Giulio Camillo (*Occhi che fulminate fiamme e strali, Rime*, Libro I, p. 64, v. 1), o en otro extremo, ya prebarroco, en la lírica de Torquato Tasso (*e i bei vostri occhi son due fiamme ardenti, Rime*, 297, v. 2).

---

[56] Citamos por la ed. de A. Quondam. Vicenza: Neri Pozza, 1981.

[57] Citamos por la ed. de A. Seroni. Firenze: Le Monnier, 1944.

[58] Ver, por ejemplo, las *Concordanze del Canzoniere di Francesco Petrarca*. Accademia della Crusca: Firenze, 1971, vol. I; 680-681.

Pero lo peculiar es que, de la llama como imagen tópica de la pasión del amante petrarquista [59]—, se entretejan variantes enlazadas que igualmente ornan la descripción suntuaria de la mujer. Por ejemplo, las chispas desprendidas de la anterior llama podrán aludir a los ojos/mirada de la amada que suscitan el incendio, la pasión amorosa del poeta, o las cenizas de su propia consunción erótica: *rivolta d'occhi, ond'ogni mio riposo / (...) / vaghe faville, angeliche, beatrici / de la mia vita, ove'l piacer s'accende / che dolcemente mi consuma et strugge* (RVF., LXXII, vv. 35 y 37-39); *vive faville uscian de'due bei lumi / ver' me sì dolcemente folgorando* (RVF., CCLVIII, vv. 1-2); *fredda una lingua et duo belli occhi chiusi / rimaner, dopo noi, pien di faville* (RVF., CCIII, vv. 13-14). Y, en este sentido, la recurrencia de las chispas en la descripción de *madonna*, de notable frecuencia dentro de la imaginería del fuego, se mantiene igualmente presente en los usos de los petrarquistas italianos y españoles, en los que su presencia es constante desde los más inmediatos seguidores del Petrarca lírico: *quell'amorosa luce, il cui splendore / per li miei occhi mise le faville* (Boccaccio, *Rime*, XII, vv. 1-2); *e i dolcissimi folgori degli occhi / portan faville di celesti ardori* (G. Guidiccioni, *Rime*, LXVII, vv. 10-11); *perchè dolcezza altronde in me distille / che da'begli occhi, ond'escon le faville / che sole hanno vigor cenere farmi* (G. Della Casa, *Rime*, XXI, vv. 2-4); *quando avran queste luci e queste chiome / perduto l'oro e le favile ardenti, / e l'arme de begli occhi or si pungenti* (T. Tasso, *Rime*, 77, vv. 11-13); *bien conozco tu fuerza, y bien la sien-*

---

[59] Rasgo que «inmediatamente descubre (hasta el siglo XVII y más allá) la huella petrarquista»: D. Alonso, «Un aspecto del petrarquismo. La correlación poética», *Seis calas en la expresión literaria española.* Madrid: Gredos, 1956, 85. Y principio del que se hace eco en el petrarquismo europeo, sobre todo inglés, y ejemplificado en la famosa formación de contrarios, fuego-hielo, L. Foster, *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism.* Cambridge: University Press, 1969. Ver también, más recientemente, y en especial referido a la obra de Garcilaso, el estudio de A. Gargano, «Bembo, Garcilaso e la retorica delle *fiamme*»; *Fonti, miti, topoi.* Napoli: Liguori, 1988, 82-106.

te / mi vista que se aclara en sus centellas (F. de Figueroa, *Poesías,* XVIII, vv. 5-6); *pero mi bien sus puras luzes bellas / a mi solo da graves y enojosas / y me abraza el ardor de sus çentellas* (F. de Herrera, I, *Poemas sueltos,* 69, vv. 28-30).

El poder de atracción de los ojos a través de la mirada de la amada, como seducción, herimiento o destrucción del enamorado, se ensancha en la tradición poética petrarquista con el despliegue de otras imágenes ornamentales que forman parte del retrato tópico de *madonna* con cierto relieve o proyección del efecto de sus encantos. En el primer sentido, preciso será subrayar la importancia de una imagen muy petrarquesca y petrarquista, no sólo en la descripción, sino también en la identificación de la amada: la de la piedra imán,[60] uno de los emblemas de Laura en la canción alegórica «Qual più diversa et nuova» (RVF., CXXXV, vv. 16-30). Y este paralelo que se constituye en virtud de la propiedad del imán para atraer el hierro, como la amada, o mejor aún, los ojos de ésta atraen a su amante, y que como precedente muy próximo al ejemplo petrarquesco aparece ya en la poesía de Guido Guinizzelli (II, 49-60),[61] adquirirá cierta fortuna entre los poetas petrarquistas italianos, quienes, entre las posibilidades referenciales de la imagen surgidas de la *amorosa calamita* petrarquesca, subrayarán la de los ojos, como ejemplifica la obra del poeta tardo cuatrocentista Marcello Filosseno: *Fuggite da costei, fuggite, o sciocchi, / se non volete in lei perder la vita: / non vi accorgete che dentro ai begli occhi / costei ha l'amorosa calamita?* (*Rime,* II, XXXIX, vv. 1-4).[62]

Pero los ojos, la mirada de *madonna,* como anunciamos más arriba, hiere también, y mata al enamorado, cual fácil-

---

[60] Ver el estudio de H. R. Kahane, «Calamita Lodestone: A. Western Reflex of Hellenistic Egyptian Magic», *Romance Philology,* XIII (1960) 269-278 para diversas interpretaciones míticas de la piedra imán en las culturas helenísticas, árabes y occidentales.

[61] Ver, para el caso, el op. de F. Suitner, *Petrarca e la tradizione stilnovistica.* Firenze: Olschki, 1976, 29.

[62] Citamos por la ed. ochocentista de sus *Rime.* Treviso: Francesco Andreola, 1723.

mente se desprende del cit. ejemplo de Filosseno. De ahí que, en este caso, su descripción física se enriquezca con imaginería más acorde. Y es lo más frecuente que, renovando y fijando viejos modelos trovadorescos, Petrarca y el petrarquismo posterior describa este proceso y proyección de mirar a través de la tópica imagen renovada de las flechas,[63] que no son las que lanza Cupido, sino los destellos de los ojos, eróticamente hirientes, de la dama bella y cruel con blanco en el corazón del poeta que mira, e ilustrando así el tema tan grato y tan tópico a la poesía cancioneril y petrarquista de los ojos y el corazón como vía de los gozos y daños amorosos [64]: *Io avrò sempre in odio la fenestra* [65] */ onde Amor m'aventò già mille strali, / perch'alquanti di lor non fur mortali: / ch'è bel morir, mentre la vita è dextra* (RVF., LXXXVI, vv. 1-4); *Da quei bei occhi dove Amore indora / Suoi trïonfal vittorïosi strali / Vengon miei sommi beni e miei gran mali.* (G. Visconti, *Parnaso,* XI, VIII, 1395, vv. 1-3); *Onde per säettarmi gli occhi e il petto / Con dolci sguardi e risi, i' non ti temo: / Perche'il tuo ardente stral non ha vigore, / Se il colpo non ferisce il propio core* (Filosseno, *Strambotti,* II, XXI, vv. 4-8).

Aunque, del mismo modo, y aun extremando el procedimiento y el eufemísticamente luctuoso fin del enamorado poeta, los ojos o mirada de la dama puedan derivar, imaginísticamente, en basilisco, o sea, en el animal mítico que, según los bestiarios clásicos y medievales, era capaz de matar a quien

---

[63] Ver el op. de F. Catenazzi, *L'influsso dei provenzali sui temi e immagini della poesía siculo toscana.* Brescia: Morcelliana, 1977, para la ejemplificación de diversos casos en la lírica provenzal y en la sículo toscana de imágenes de la dama que lanza saetas al corazón del poeta a través de sus ojos.

[64] Sobre este último motivo de los «daños de amor», unido al de las «armas amorosas», además del c. y clásico estudio de D. Alonso, puede también consultarse el artículo de J. G. Fucilla, «A Rhetorical Pattern in Renaissance and Baroque Poetry», *Studies in the Renaissance* III (1956) 23-48.

[65] Entiéndase aquí, naturalmente, los ojos, traslación que ya en otras ocasiones hemos visto ejemplificada en la poesía de Petrarca.

le mirase a los ojos.[66] La atribución, presente en forma alegórica en la famosa *Canción de las Visiones* petrarquesca (RVF., CXXXV, vv. 31-38), de claro origen siculo-toscano,[67] adornará la *descriptio* de las amadas petrarquistas con evidente fortuna: *Ha il basilisco l'occhio come un dardo, / che occide col mirar la crëatura, / Cosi la mia nemica a un dolce sguardo. / Dai corpi dolcemente l'alma fura.* (Filosseno, *Rime*, IV, XLIII, vv. 1-4). Modalidad de la que, por influencia evidentemente petrarquesca,[68] se hará eco Boscán, también de modo alegórico, en la copla XIV,[69] «Las cosas de menos pruevas»[70] y, corriendo el quinientos, Cervantes en su *Gitanilla*, tan marcada por la impronta petrarquista, muy especialmente en la imaginería tejida en torno a la descripción de Preciosa[71]: (...) *que un basi-*

---

66 J. P. Clébert en su *Bestiaire fabuleux*. París: Albin Michel, 1971, 51 y ss., realiza la síntesis que sobre el animal nos presentan los bestiarios antiguos ofreciéndonos diversas visiones y atribuciones del mismo, según ejemplos extraídos de la obra de Plinio, *Hist. Nat.*, VIII, *El Fisiólogo griego*, etc., entre los que destaca el poder mortífero de los ojos del animal y de su venenosa mirada: «Car la beste est de telle nature qu'elle jette son venin par les yeux; et a si venimeux regard qu'elle en tue les oiseaux qui volent par dessus d'elle...».

67 En el sentido de comparación con la dama que «uccide chi la guarda, come il basilisco uccide col suo aspetto qualunque si presenti a lui», aparece, por ejemplo, en la obra de Stefano Protonotaro (X, 2, vv. 42-44) y en otros casos más presentados por W. Pagani en su *Repertorio tematico della scuola poetica siciliana*. Bari: Adriatica Editrice, 1968, 449 y ss.

68 Aunque el motivo de los ojos homicidas de la dama para el enamorado que la mira, figure también en la lírica tradicional, y en la culta pueda ilustrarse, por ejemplo, en la poesía menor de Juan de Mena, «Vuestros ojos me miraron». Ver *Obra lírica*, ed. de M. A. Pérez Priego. Madrid: Alhambra, 1980, 69-70.

69 Ed. cit., pp. 31, 41-45.

70 La canción y la estrofa han sido muy bien estudiadas por A. Armisén, «Alegoría e imitación en las coplas de Boscán, *Las cosas de menos pruevas*», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LIX (1983) 79-140.

71 El retrato de la dama en la lírica cervantina ha sido parcialmente estudiado por F. J. Díez de Revenga, «Petrarquismo en la lírica cervantina», *El Renacimiento Italiano*. Actas del II Congreso Nacional

lisco se cría / en ti, que mata mirando, / y un imperio, que aunque blando, / nos parece tiranía. (Poesías, II, 132, vv. 13-16).[72]

Los ojos, la mirada de la amada como espejo que devuelve la imagen del poeta y que, como verdadero *alter ego*, confirma al enamorado el efecto producido en *madonna* es, apurando, una última y de las más bellas posibilidades imaginísticas que nos presenta la *descriptio* petrarquesca en torno a la vista. En ella, y en principio, los ojos de Laura, verdaderos *micidiali specchi* (RVF., XLVI, v. 7) se constituirán en punto de arranque,[73] no de origen, de una tradición de fructíferas y bellas resonancias, en la que los ojos, siempre *specchi del cor* (T. Tasso, *Rime*, 221, v. 7), pasarán a ser el punto de mira y el centro del propio poeta en busca del reflejo y de la identidad que sólo pueden proporcionarle los ojos de la persona amada. De ahí que, con nostalgia, se duela Diana en su «Lamento por la pérdida del amor de Sireno»: *Ojos que ya no veys quien os mirava / quando érades espejo en que se via / ¿que cosa podreys ver que os dé contento?* (J. Montemayor, *Diana*, I, p. 24, vv. 8-10).

Efecto de los sentimientos y emociones, los ojos de la dama petrarquista, multiforme en sus estados psíquicos, se llenarán también de lágrimas, sin llegar al llanto, a lo extremadamente expresivo. Lógicamente, las imágenes que cubran metafóricamente a las lágrimas, dentro de la suntuosidad caracterizadora de su belleza, tendrán signo ornamental y se hallarán preponderantemente adscritas al grupo de las lapida-

---

de Italianistas, Universidad de Salamanca, 1986, 113-135. Asimismo, en el estudio de E. Veras d'Ocon, «Los retratos de Dulcinea y Maritornes», *Anales Cervantinos*, 1 (1951), 249-271.

[72] Citamos la lírica de Cervantes por la ed. de *Poesías Completas* de V. Gaos. Madrid.: Castalia, 1981, 2 vols.

[73] Precisamos que en la obra de Petrarca se dan otras posibilidades referenciales en torno a la imagen del espejo muy bien estudiadas por G. Genot en «Pétrarque et la scène du regard», *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, II, 2-17, entre ellas, las de connotación infernal en los sonetos contra la «Babilonia falsa e ria».

rias. El cristal se presentará como imagen opcional, seguramente en virtud de sus propiedades intercoloras tan semejantes a las del agua,[74] pero más contundente y estático en su solidez. De ello el soneto, otras veces citado, «Quel sempre acerbo et honorato giorno» sentará las bases de una descripción afortunada y célebre: *perle et rose vermiglie, ove l'accolto / dolor formava ardenti voci et belle; / fiamma i sospir', le lagrime cristallo* (RVF., CLVII, vv. 12-14). Las perlas, en cambio, se constituirán en imagen constante, y especialmente en la forma de aljófares, ejemplificarán la *descriptio* en la poesía española: *De sus hermosos ojos dulcemente / un tierno llanto Filis despedía / que por el rostro amado parecía / claro y precioso aljófar transparente* (F. de Aldana, Soneto XIII, vv. 1-4).[75]

Marco de los ojos, las cejas tienen también su *translatio* metafórica en el *Canzoniere* petrarquesco, ejemplificable precisamente en el soneto «Quel sempre acerbo et honorato giorno», citado más arriba, en donde aparece el ébano, término imaginario raro en la descripción de la belleza femenina,[76] para designar el color negro de las cejas de Laura, que luego ha de erigirse en la forma canónica en el movimiento petrarquista[77]: *De èbbeno ha sopra un arco rivoltato; / Chi dentro*

---

[74] «Cristallus resplendens et aquosus colore». San Isidoro, *Etimologías*. Citamos por la ed. de J. Oroz y M. A. Marcos. Madrid: BAC, 1983.

[75] Citamos las *Poesías* de F. Aldana por la ed. de E. L. Rivers. Madrid: Espasa Calpe, 1966.

[76] En efecto, no registran ninguna presencia de la imagen anterior al ejemplo petrarquesco: R. Renier en *Il tipo estetico della Donna nel Medievo* c.; M.ª R. Lida en «La Dama como obra maestra de Dios», también c. F. Catenazzi en *L'influsso dei provenzali sui temi e immagini della poesia siculo-toscana* c. tampoco deja constancia de la imagen del ébano entre los varios términos imaginísticos analizados que adornan la belleza de las damas cantadas por los trovadores provenzales y por los sicilianos. Lo que corroboran los *Repertorios* cc. de W. Pagani sobre la *Scuola Poetica Siciliana* y E. Savona por lo que se refiere a la del *Dolce Stil Nuovo*.

[77] Porque, en efecto, como indica J. Basile en su estudio, *Forma Simbolica et Allegorica nei «Rerum Vulgarium Fragmenta» ed altre cose*. Assisi-Roma: Beniamino Carucci Editore, 1971, no debe extra-

può mirar ben è felice (M. M. Boiardo, *Amorum Liber Primus*, XXXI, vv. 10-11)[78]; *L'oro il cristallo, l'ebeno, le rose, / i rubini, le perle, il terso avorio / tant'han del vostro bel minor bellezza* (Tansillo, Madrigale, XIII, vv. 6-9); *Qual avorio di Gange, o qual di Paro / candido marmo, o qual ebano oscuro, / qual fin argento, qual oro si puro, / qual lucid'ambra, o qual cristal si quiaro* (Ariosto, *Rime*, XXVIII, vv.1-4).[79] Imágenes que hallarán su digna réplica en la poesía de los petrarquistas españoles: *El ébano, el marfil, la nieve pura / y las delgadas hebras de oro fino, / la voz suave dulcemente oída* (F. de Figueroa, Canción XII, vv. 118-120); *El ébano, marfil, nieue, ostro, oro, / la púrpura, coral, jacinto y rosa, / passando por mi vida deseosa, / de inuidia mata del Olimpo el coro* (Id., Soneto XI, vv. 5-8); *Filis, el sol, el alabastro y grana / el ébano, el coral, marfil y el oro, / con que Naturaleza mi tesoro / y tu beldad forjó tan soberana* (J. Lomas Cantoral, Soneto IX, vv. 1-4).[80]

La boca

La imaginería en torno a la descripción de la boca de la dama en la tradición petrarquista,[81] apunta, primordialmente,

---

ñarnos «se Laurea non ha più *l'angelica sembianza* della donna dello Stil Novo o, meglio, se Laurea ha, invece, d'hebeno i cigli e i bei piedi snelli, come Elena di Troia ha i nigra supercilia e il pes brevis prescritti da Mathieu de Vendôme e che si ritrovano, infatti, invariati nella protagonista femminile dell'Erec e degli altri romanzi di Chrétien de Troyes, ad esempio», p. 70.

[78] Citamos por la ed. de *Sonetti e Canzoni* a cura di A. Scaglione. Torino: UTET, 1949.

[79] Citamos la poesía de Ariosto por la ed. de C. Segre, *Opere Minori*. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1954.

[80] Citamos la poesía de J. Lomas Cantoral por al ed. de L. Rubio. Diputación Provincial de Valladolid, 1980.

[81] Un buen acopio de textos representativos en torno al código petrarquista de descripción de la boca de la amada, con interpretación transgresora quevediana final, nos proporciona M. G. Profeti en «La bocca della dama: codice petrarchista e trasgressione barocca», *Quaderni di Lingua e Letteratura*, VIII (1983) 165-180. Ahora en *Quevedo: La scrittura e il corpo* s. 103-123.

a dos referentes: los labios y los dientes, alrededor de los que se entretejen unas pocas variantes expresivas en contraste cromático; imágenes en las que el rojo o sonrosado de los labios alterna con el indefectible blanco de los dientes. Una formación iconológica dual, la de las perlas y los rubíes, que fija Petrarca en el soneto «Arbor victoriosa triumphale», verdadera *descriptio* alegórica de una Laura *in morte*, pero esplendorosamente rememorada, fija una metaforía de gran fortuna en la lengua poética del petrarquismo que identifica los dientes con las perlas, los labios con los rubíes, y que, a menudo —de hecho, ya inicialmente—, prescinde del término real: *Gentileza di sangue, et l'altre care / cose tra noi, perle et robini et oro, / quasi vil soma egualmente dispregi* (RVF., CCLXIII, vv. 9-11); *L'oro, i robin, le perle e'l terso avorio, / s'io dormo o veghio, sempre, ove ch'io miri, / con le due stelle ardenti veder parme* (I. Sannazaro, *Lirica napoletana*, IX, vv. 4-6)[82]; *Rubini e perle, ond'escon parole / Si dolci, ch'altro ben l'alma non vole* (Bembo, *Rime*, 5, vv. 6-7); *Si bella è la tua bocca che cancello / par di perle e rubini* (L. Groto, *Lirici*, Baldacci, II, vv. 2-4): *Felice l'alma, che per uoi respira / Porte di perle e di rubini ardenti; / Et gli honesti sospiri, e i dolci accenti, / Che per sentier si dolce Amor ritira* (Tansillo, *Rime*, Libro V, p. 23, vv. 1-4)[83]; *M'apre talor madonna il suo celeste / riso fra perle e bei rubini ardenti* (T. Tasso, *Rime*, 88, vv. 1-2). Formaciones que pasarán sin pena al petrarquismo español sin grandes variantes: *El blanco del cristal, el oro y rosas / Los rubís, y las perlas, y la nieve, / Delante vuestros gestos comparadas, / Son ante cosas vivas, las pintadas* (Cetina, Madrigal V, p. 7, vv. 9-12); *La blanca nieve y colorada rosa / Perlas, rubís..., marfil y oro* (Vadillo, Soneto VIII, vv. 9-10); *De que sirvio la purpura i el oro, / La nieue. Perlas, i el Rubi precioso; / de que*

---

[82] Citamos por la ed. de A. Altamura. Napoli: Società Editrice Napoletana, «Studi Testi di Letteratura Italiana», XIV, 1978.

[83] Citamos por la ed.: *Delle Rime di Diversi Illustri Signori Napoletani e D'altri Nobilissimi Ingegni*, In Vinegia. Appresso Gabriele Giolito de' Ferrari et Fratelli. MDLV.

las luzes de inmortal Tesoro, / i el natiuo esplendor maravilloso? (J. de la Cueva, Egloga I, f.º 96 v., vv. 65-68).

Las imágenes de las perlas y la púrpura representan otra posibilidad combinatoria dual en la descripción suntuaria y metafórica de los dientes y labios de la dama petrarquista. Sin embargo, no aparecen con tal significado en la obra del poeta aretino, donde la combinación se registra una sola vez en el *Canzoniere,* pero para designar los ornamentos de la ostentación mundana que posee Laura, a la vez dueña de las más excelsas virtudes morales.[84] Serán, pues, los petrarquistas italianos del Cuatrocientos y del Quinientos los que desarrollen esta posibilidad de ornamentación del cuerpo, del rostro de la dama, en su descripción, que luego hallará eco entre los españoles: *Candide perle e purpura vermiglia, / Che fanno una armonia celeste e diva* (M. M. Boiardo, *Amorum Liber Primus,* XLIX, vv. 5-6); *Un foco che nel spirto sol'impiglia / Candide perle, e porpora vermiglia* (G. Visconti, *Parnaso,* XI, L. 1372, vv. 4-5); *O guancie, o bocca pien di perle e d'ostro, / o gola, o fronte, o trecce crespe e bionde* (De Jennaro, *Quattrocento,* VI, vv. 3-4)[85]; *Purpura, perlas, ambar, dulce boca / (en quien Amor sus gustos a cifrado)* (López Maldonado, Octavas, f.º 136 v., vv. 65-66).[86]

---

[84] *Donna, che lieta col Principio nostro / ti stai, come tua vita alma richiede, / assisa in alta et gloriosa sede / et d'Altro ornata che di perle o d'ostro.* (RVF, CCCXLVII, 1-4).

[85] *Lirici Cortigiani del Quattrocento,* a cura di A. Tortoreto. Milano: Casa Editrice Leonardo, 1942.

[86] Existen, desde luego, otras variantes imaginísticas, dentro de las combinaciones con perlas (dientes), designando labios, que orna el coral. Por ejemplo, las que nos ofrece Cetina: *Si son nieve, oro, perlas y corales / Los cabellos, la boca, el cuello, el pecho, / «¿Cómo queréis, mi bien, que no me encienda?».* Soneto, CCXVI, 190. Sin embargo, la formación no es enteramente petrarquesca; es decir, no figura en las RVF, aunque se dé con insistencia en la poesía renacentista y barroca en contexto pertrarquizante. Sí, en cambio, se presenta como digna alternancia a las fórmulas citadas, aunque sin tanta repercusión, la de rosas y perlas para labios y dientes: *perle et rose vermiglie, ove l'accolto / dolor formava ardenti voci et belle* (RVF, CLVII, 12-13); *la*

La imaginería de la boca de la dama petrarquista, se completa con la que orna su sonrisa que, como en el caso de su antecesora dantesca,[87] tiene en los relámpagos su mejor expresión: *Le crespe chiome d'or puro lucente / e'l lampeggiar de l'angelico riso, / che solean fare in terra un paradiso* (RVF., CCXCII, vv. 5-7); *A pena ebb'io queste parole ditte / ch'io vidi lampeggiar quel dolce riso / ch'un sol fu già di mie virtuti afflitte* (*Triumphus Mortis*, II, vv. 85-87).[88] En la lírica italiana cuatrocentista y quinientista, semejante imagen, como tantos dantismos, formará ya parte de las formulaciones propias del movimiento petrarquista, a menudo presentando la adjetivación epitética petrarquista-stilnovística de la *dulcedo* o del angelismo, visible tanto en el *Canzoniere* como en el *Triumphus Mortis*. De gran repercusión en la lírica italiana del Cuatrocientos y del Quinientos, desde Poliziano a Tasso, y más allá de Tasso y del Quinientos, en la propia obra de Marino, ya en época barroca, su huella en la poesía española es prácticamente inexistente hasta el ejemplo de los famosos *relámpagos de risa carmesíes* quevedianos (*Poesía*, I, 465, vv. 13-14),[89] que ultrapasan nuestro marco renacentista. Por otro lado, la historia de su fortuna posee estudios específicos a los que remito.[90]

---

bella bocca angelica, di perle / piena et di rose e di dolce parole. (RVF, CC, 10-11).

[87] En efecto, ya Dante había reflexionado y poetizado sobre la sonrisa en términos lumínicos y relampagueantes: «E che è ridere se non una corruscazione de la dilettazione de l'anima, cioè uno lume apparente di fuori secondo sta dentro» (*Convivio*, ed. c., III, VIII, 11). Por otra parte, una ejemplificación poética de semejante reflexión la hallamos en la propia *Commedia, Purgatorio*, XXI, 113-114: «Perche la faccia / tua testeso / un lampeggiar di riso dimostrommi?».

[88] Citamos, en este caso, por *Rime, Trionfi e Poesie Latine*, ed. de F. Neri, E. Bianchi, G. Martellotti, N. Sapegno. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, 1951.

[89] Citamos la poesía de Quevedo por la ed. de J. M. Blecua. Barcelona: Planeta, 1963.

[90] Ver A. Prieto «Sobre literatura comparada», *Miscellanea di Studi Ispanici:* Università di Pisa, 1966-1967, 340-342. También el estudio de J. Arce, *Tasso y la poesía española.* Barcelona: Ensayos Planeta, 1973,

El cuello

Continuación del rostro, el cuello de la dama se ornamenta, imaginísticamente, con materiales, cromatística y lógicamente, apuntando al color blanco, pero en franca solidificación en el camino que la lengua poética petrarquista traza hacia el barroco, y con cierta variabilidad respecto del modelo primigenio petrarquesco, que es la leche: *le bionde treccie sopra'l collo sciolte, / ov'ogni lacte perderia sua prova / e le guancie ch'adorna un dolce foco* (Petrarca, RVF., CXXVII, vv. 77-79). Y cuyo seguimiento igualmente podemos hallar en textos italianos: *Non si parle omai più de l'intelletto / Antiquo in corpo fresco e giovenile / Del viso e de la man bianca e sottile, / Del latteo collo e del marmoreo petto* (Cariteo, *Lirici Cortigiani,* XIV, vv. 11-14). Pero imagen que en poesía española alternará especialmente con la del marfil, el alabastro, el cristal o el mármol blanco y liso. Formaciones iconológicas todas ellas pertenecientes al léxico de la imaginería propia de las RVF., aunque en textos propiamente petrarquescos suelan referirse a otras partes del cuerpo de la dama. Se inician con ello, y respecto del modelo inicial, nuevas relaciones entre términos reales e imaginísticos que engrosan e integran la lengua poética del petrarquismo: *cuello de marfil* (Garcilaso, Egloga II, v. 21); *cuello de alabastro* (J. de Montemayor, Diana, II, p. 67, v. 25)[91]; *garganta cristalina* (F. de Figueroa, Canciones, III, v. 17); *cuello de cristal* (F. de Aldana, Epístola I, v. 136); *garganta de alabastro* (L. de Camões, Sonetos, 12, vv. 9-10); *blanca nieve, cuello* (F. de Herrera, I. *Poemas sueltos,* 65, v. 26); *marmóreo cuello* (F. de Herrera, II, *Versos,* Libro II, 381, v. 9) e, igualmente, cuello marfileño, pero con complicación sintáctica y alejamiento de los términos real e imagi-

78 y ss. Asimismo, M. P. Manero Sorolla, «Relámpagos por risas: nuevos precedentes en la lírica petrarquista italiana anterior a Quevedo», *Anuario de Filología,* VIII (1982) 297-309, para la larga historia italiana de la imagen.

[91] Citamos *Los siete libros de la Diana* por la ed. de F. López Estrada. Madrid: Espasa Calpe, 1967.

nístico, amén de otras implicaciones petrarquistas en relación al aura seductora o «manso viento» que acaricia... el cuello precisamente: *Las hebras, esparzidas por el cuello, / cual oro, en hilos buelto, i derramado / sobre'l terso marfil, qu'el manso viento / toca ledo y contento...* (F. de Herrera, II, *Versos*, Libro II, 381, vv. 49-52.

La mano

En digno parangón con el cabello y los ojos, la mano de *madonna* destaca entre los elementos de su cuerpo como principal entre los descritos y metaforizados en su configuración iconológica. Y si la temática entretejida entre el juego de la mano y los ojos como causa de amor o impedimento hacia él, o la de la mano y el guante,[92] como vaivén entre la seducción y la frustración, alcanza relevancia cierta en el *Canzoniere* petrarquesco y fortuna notable en el desarrollo del manierismo implícito en el movimiento petrarquista, desde Giusto de'Conti hasta Quevedo, lo cierto es que la imaginería consagrada en torno a la *bella mano* coadyuva a la dilatación del tema y a la expresión de su variantes. Y, como es lógico, esa imaginería comparte y extiende las características propias del cuerpo de la dama: de su carne, de su piel, de su color, desde las metáforas y comparaciones fijadas —no enteramente inventadas—, como veremos, por los RVF.

La extrema mutación de Laura-Dafne en árbol-laurel, en el marco ritual de la imitación de las *Metamorfosis* ovidianas,[93]

---

[92] Este último muy bien estudiado por J. V. Mirollo, «Visage and Veil: The *bel viso* and the *bel velo* e Hand and Glove: The *bella mano* and the *caro guanto*», *Manierism and Renaissance poetry. Concept, Mode, Inner, Design.* New Haven and London: Yale University Press, 1984, 99-124 y 125-159.

[93] I. 10. Aunque ver, para la historia de la reinterpretación de la fábula y el mito, el estudio de Y. F. A. Giraud, *La Fable de Daphne. Essai sur un type de Metamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVIIIe.* siècle. Genève: Droz, 1969.

de las que hemos de ocuparnos todavía, con distintos objetivos, más adelante, conlleva la transformación de los brazos de *madonna* en ramas y que, en última instancia, y lógicamente, las ramas se transformen, a su vez, en hojas: las manos de la dama. El primer ejemplo es célebre de entre los que desarrolla el mito dafneo en el *Canzoniere: Qual mi fec'io, quando primer m'accorsi / de la transfigurata mia persona, / e i capei vidi far di quella fronde / di che sperato avea già lor corona, / e i piedi in ch'io mi stetti, et mossi, et corsi, / com'ogni membro a l'anima risponde, / diventar due radici sovra l'onde / non di Peneo, ma d'un più altero fiume, / e'n duo rami mutarsi ambe le braccia!* (RVF., XXIII, vv. 41-49). Con réplica en los *rami di diamante* de la canción «Giovene donna sotto un verde lauro» (RVF., XXX, v. 24). Y, como puede suponerse, la imitación ovidiana-petrarquista de lógica repercusión en la poesía italiana y española, de la que me limito a ofrecer, de entre los más bellos, el más significativo y completo, de los ejemplos en torno a las manos-hojas, que no es el del soneto XIII de Garcilaso, sino el de la bellísima sextina IV de Herrera: *Ardio comigo junto en dulce fuego; / i el rigor desató de fria nieve, / i el coraçon me puso de su mano / en la mia; i tendio los ramos d'oro / i vibrando en mis ojos con su lumbre, / ambrosia y nectar espirò en su boca. / Si oyesse'l blando acento de su boca, / i fuesse de mi pecho al suyo el fuego; / que procedio a mi alma de su lumbre, / yo jamas temeria ingrata nieve; / i, cogiendo las tersas hojas de oro / crinaria mi frente con su mano* (II, *Versos,* Libro I, 274, vv. 19-30).

No es, con todo, esta línea iconológica vegetal la más notoria de entre las desplegadas por la tradición petrarquista y, en principio, por la propia obra vulgar de Petrarca en torno a la bella mano de la amada. Sino que, antes bien, tenemos que ubicar la predilecta en las coordenadas imaginísticas con capacidad cromatística para apuntar al blanco, cualidad esencial de la mano de la amada. Y, en este orden de cosas, figuran como principales, las imágenes que giran en torno a la nieve —la nieve misma, en particular— y las nobles y blancas integradas en los lapidarios.

De entre las últimas, el marfil figura como materia predilecta, presentándose con cierta recurrencia en forma sustantiva o adjetiva desde el ejemplo canónico fijado en el conocidísimo soneto del *Canzoniere: O bella man che mi distringi'l core / (...) / Candido, leggiadretto et caro guanto / Che copria netto avorio et fresche rose, / Chi vide al mondo mai sì dolci spoglie* (RVF., CXCIX, vv. 9-11). Con réplica en las *mani eburne* del «O cameretta che già fosti un porto» (RVF., CCXXXIV, v. 7). Delicia posterior de poetas cortesanos cuatrocentistas y marinistas barrocos, el ejemplo cundirá asimismo a lo largo del Quinientos con vestigios importantes en Italia y España: *eburnee dita* (L. de'Medici, *Parnaso*, LXXVIII, 1126, v. 13); *Man d'avorio* (Bembo, *Rime*, 5, v. 8); *Celeste auorio / (...) / D'una man bella e cruda* (...) (B. Rota, *Rime*, Libro V, p. 167, vv. 2-3); *ebúrneas manos* (J. de la Cueva, Elegía, 12, f.º 87 v., v. 14); *mano de marfil* (L. de Camões, Soneto, 12, v. 9).

Pareja fortuna correrá la propia imagen del marfil, barajada con la de la nieve, que ilustra otra vía importante de la tradición descriptiva ornamental en torno a la mano. Pues, en efecto, adelantamos ya, que la nieve, por su blancura nítida, representaba otra alternativa imaginística de entre las marcadas ya por el propio Petrarca: *E'l chiaro lume che sparir fa'l sole / folgorava d'intorno; e'l fune avolto / era a la man ch'avorio et neve avanza* (RVF., CLXXXI, vv. 9-11); *Da qual Scithia la neue, ond'Amor tolse / Celeste auorio, e fece il bel lauoro / D'una man bella e cruda?* (B. Rota, *Rime*, Libro V, p. 167, vv. 1-3); *La mano va abajando, / ya muda la color / de un blanco más que nieve y más sutil, / y así se va esmerando, / y muestra su primor / haciendo blanca mano de marfil* (F. de Figueroa, Canción VI, vv. 15-20). Pudiendo, naturalmente, presentarse la imagen de la nieve aislada, en otras ocasiones, en el devenir de la tradición: *Dolcezze, Amor, cercava, e or di due / Begli occhi un guardo, or d'una bianca mano / Seguia le nevi* (...) (Della Casa, *Rime*, XLVII, vv. 24-26); *Fuertes guerreras, siempre vencedoras, / manos de nieve pura fabricadas, / (...) / de las almas de Amor más recatadas* (López Maldonado, *Cancionero* II, f.º 136 v., vv. 79-82); *Gloria de Amor,*

gentil semblante i mano; / que desmaya la rosa y nieve pura (F. de Herrera, II, *Versos*, Libro I, 199, vv. 9-11). O también mezclada con la imagen de las rosas para significar los dedos, rememorando el antiguo motivo homérico de la Aurora y sus dedos rosados,[94] convertidos, a veces, en manos de rosa: *Recogiendo del cielo las estrellas / Con sus manos de rosas, va la Aurora; / Del seno bellas flores derramando:* (D. Hurtado de Mendoza, Canción VI, vv. 1-3).

Por lo que se refiere a la metaforización suntuaria de las uñas, la decantación hacia la imagen de las perlas, o de las gemas, será manifiesta: *i cinque perle orïental colore, / et sol ne le mie piaghe acerbi et crudi, / diti schietti soavi, a tempo ignudi, / consente or voi, per arricchirme, Amore* (RVF., CXCIX, vv. 5-8); *D'una man bella e cruda? onde'l Thesoro / Di cinque gemme in uago ordine accolse?* (B. Rota, *Rime*, Libro V, p. 167, vv. 3-4); *Cuando Preciosa el panderete toca / y hiere el dulce son los aires vanos, / perlas son que derrama con las manos; / flores son que despide con la boca* (M. de Cervantes, *Poesía II*, 134, «Soneto de Preciosa», vv. 1-4).

Los pies

Frente a la rica imaginería en torno a las manos y a la importancia de éstas como motivo de argumentos amorosos de la gran trama del *Canzoniere*, la de los pies, la misma presencia de éstos como término real, será escasa y prácticamente ligada al motivo mítico de la transformación de la amada en planta, en laurel —y sus pies en raíces— en relación a la identificación Laura-Dafne, que, en mezcolanza de influjos ovidianos y petrarquescos, ha de subsistir y estar presente en/y más allá de los límites del Renacimiento: *E i piedi in ch'io mi stetti, et mossi, et corsi, / com'ogni membro a l'anima responde, / diventar due radici* (RVF., XXIII, vv. 45-47); *A Daphne ya los*

[94] Imagen de gran fortuna y tradición en las letras grecolatinas, pues podemos hallarla también en Hesiodo, Anacreonte, Teócrito, Ovidio, Claudiano, etc. Ver para los ejemplos de todos ellos el o. c. de Charles Joret, 73 y ss.

braços le crecian / y en luengos ramos bueltos se mostravan; / (...) / los blancos pies en tierra se hincavan / y en torcidas rayzes se bolvían (Garcilaso, Soneto XIII, vv. 1-2; 7-8); *Mas ya me hallo lexos de la mano: / y no escucho el sonido de su boca; / ni veo la raiz luziente de oro; / (...)* (F. de Herrera, II, *Versos,* Libro I, 274, vv. 25-27).

El pecho

Del resto del cuerpo, genéricamente de alabastro (*muri d'alabastro,* RVF., CCCXXV, v. 16), e imaginísticamente poco subrayado, al menos en su genuina forma petrarquesca —no así, como es sabido, en los continuadores del movimiento, y particularmente entre los transgresores barrocos—, habríamos de destacar el pecho, alrededor del que se agrupan imágenes lapidarias fundamentalmente. Algunas de ellas —la mayoría— apuntando, más que a la ornamentación de tipo estético, a la valoración afectiva y sentimental de la dama, faceta que igualmente puede presentarse iconológicamente y de la que nos ocuparemos más adelante. Porque aquí queremos insistir en aquellas imágenes que enfatizan las cualidades bellas de este espacio corpóreo, ya por su lisura y dureza táctil, ya por su blancura y transparencia. Y, en este orden de cosas, las imágenes preferidas, siempre lapidarias —e indistintamente en textos de petrarquistas italianos y españoles— girarán en torno al mármol, el marfil, el alabastro o el diamante: *Non si parle omai più de l'intelletto / Antiquo in corpo fresco e gioveníle / Del viso e de la man bianca e sottile, / Del latteo collo e del marmoreo petto* (Cariteo, *Lirici Cortigiani,* XIV, vv. 11-14); *Quanto più giova in sì suave effetto, / pascer la vista or de li occhi divini, / or de la fronte, or de l'eburneo petto* (Ariosto, *Lirici,* Baldacci, X, vv. 43-45); *Lo tuo petto è si bello / che può giostrar con gli alabastri fini* (L. Groto Lirici, *Baldacci,* II, vv. 1-2); *El pecho de marfil adamantino / con dos preciosas perlas orientales* (G. Silvestre, Soneto 42, vv. 4-5); *Quien vió de nuestra nimpha generosa / el pecho ebúrneo* (D. Ramírez Pagán, Elegía II, p. 64, vv. 81-82); *Por do fuese sacado, le*

hizo de alabastro el blanco pecho / igual y muy derecho (J. de Montemayor, Egloga I, vv. 474-476); *Sustenta amor su mando y tiranía / con qualquiera belleza en algún pecho; / pero no en la curiosa fantasía, / que mira, no de amor el lazo estrecho / que tiende en los cabellos de oro fino, / (...) / ni el pecho, a quien llama alabastrino* (Cervantes, 30, «Canción de Timbrio», vv. 52-56 y 58).

El ser de la dama

Pero, naturalmente, y como ya advertimos al comienzo, la configuración iconológica de la dama en la tradición poética petrarquista va más allá de la pura descripción física, aunque, convengamos que es lógicamente ésta, por su impositiva evidencia, la más repetida y característica del movimiento. También con el tiempo la más burlonamente considerada, incluso —sin esperar a los grandes satíricos barrocos— por los propios poetas renacentistas. Porque sabido es, que toda manifestación excesivamente áulica —y el petrarquismo lo fue, y en él la descripción suntuaria de la dama recibió consideración especialmente ritual— posibilita e incluso provoca una reacción de signo opuesto, situándose en este caso —sobre todo cuando la manifestación se hace tópica— en el espacio de la burla y de la parodia; en una palabra, y en este caso, del antipetrarquismo [95]; un fenómeno que, prácticamente, corre paralelo al propio petrarquismo y que, al igual que éste, o mejor, generado por éste, se manifiesta como fenómeno europeo [96]

[95] Para el antipetrarquismo en las letras italianas resulta todavía básico el estudio de A. Graf, «Antipetrarchismo» *Attraverso il Cinquecento*. Torino: Loescher, 1888, 45-86. Para el caso español ver el artículo de J. G. Fucilla, «Notes on Antipetrarchism in Spain», *Romanic Review*, XX (1929) 345-351. También el capítulo «El antipetrarquismo» de mi estudio, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*. Barcelona: PPU, 1987, 140-152.

[96] Ver, en este sentido, los libros de J. V. Fechner, *Der Antipetrarquismus: Studien zur Liebessatire in barocker Lyrik*. Heidelberg, 1966 y la antología de J. Hösle, *Texte zum Antipetrarkismus*. Tübingen, 1970, útil para autores extranjeros; muy pobre para el caso español.

y que, precisamente, hace del retrato de la dama su blanco preferido. Y en este orden de cosas, bástenos recordar, entre muchos, textos modélicos, en ámbito italiano y español. El canónico de Francesco Berni, por ejemplo, para la ejemplificación de la alteración disparatada de las correspondencias usuales —como hemos tenido ocasión de comprobar— entre término real y término imaginario:

Chiome d'argento fino, irte e attorte
senz'arte intorno ad un bel viso d'oro;
fronte crespa, u' mirando io mi scoloro,
dove spunta i suoi strali Amore e Morte;
occhi di perle vaghi, luci torte
da ogni obietto diseguale a loro;
ciglie di neve, e quelle, ond'io m'accoro,
dita e man dolcemente grosse e corte;
labbra di latte, bocca ampia celeste;
denti d'ebeno rari e pellegrini;
inaudita ineffabile armonia;
costumi altèri e gravi: a voi, divini
servi d'Amor, palese fe che queste
son le bellezze della donna mia.[97]

Y el no menos representativo de Baltasar del Alcázar, seguramente inspirado en el anterior:

Cabellos crespos, breves, cristalinos;
frente que de miralla turba y mata;
cejas cuyo color vence a la plata
y el alabastro y nieve hace indinos;
ojos de perlas, blandos y beninos;
nariz que a cualquier otra desbarata;
boca sin fin, alegre al que la trata;
dientes donosos, raros, peregrinos;
trepado cuello, digno de respeto;
manos conformes al trepado cuello;
pecho profundo y tierno sin defecto;
melindroso ademán, dulce y discreto...
Si lo que vemos público es tan bello...
¡contemplad, amadores, lo secreto![98]

---

[97] Citamos la poesía de F. Berni por la ed. de E. Chiorboli. Firenze: Le Monnier, 1934, p. 79.

[98] Citamos la poesía de B. del Alcázar por la ed. de F. Rodríguez Marín. Madrid: Hernando-Real Academia Española, 1910.

Verdaderos compendios, ambos textos, de imágenes suntuarias, desbaratadas ya sus peculiares relaciones, e inusitadamente trabadas con fines burlescos. Pero la reescritura de la *descriptio* iconológica y suntuaria de la dama en la tradición antipetrarquista, merecería estudio aparte, y no es el momento, ni es nuestro presente objetivo, el de la consideración pormenorizada de los elementos analizados y de sus manifestaciones en clave paródica. Tanto más cuanto que, en el análisis de la configuración iconológica de la dama petrarquista, debemos todavía de hacer mención de todos aquellos aspectos no estrictamente físicos, pero que, al cabo, caracterizan su forma peculiar de ser y coadyuvan, con los otros ya señalados, a su ritual representación.

La «donna angelicata»

Sujeta a la proyección de los sentimentos del poeta y en parte, a la tradición tipológica heredada de su enclave cultural, la dama petrarquista, en los cauces de la lírica italiana, española —y aun europea—, será ángel en su bondad. Y lo será con machacona insistencia, manteniendo la configuración de la *dona angelicata* stilnovística [99]: *Nova angeleta soura l'ale accorta* (Petrarca, RVF., CVI, v. 1); *Questa angeletta mia da l'ale d'oro* (G. de'Conti, *La bella mano*, II, v. 1)[100]; *Ma questa Bianca in forma d'Angioletta* (De Jennaro, *Rime*, V, v. 9)[101];

[99] Ver, a este respecto, los ejemplos aducidos por E. Savona pertenecientes a la obra poética de Guinizelli, Cavalcanti, Lapo, Cino da Pistoia y otros, sobre los que no podemos detenernos, y que cataloga el c. estudioso en su *Repertorio* c., 142-143. Igualmente, para el tema del *angelismo* en la obra de Petrarca, puede consultarse el estudio de F. Suitner, *Petrarca e la tradizione stilnovistica* c., 54.

[100] Citamos por la ed. de 1595. *La Bella mano libro di messere Giusto de'Conti. Romano senatore per messer Jacopo de Corbinelli, gentilhuomo fiorentino ristorato.* In Parigi ap. presso Mamerto Patisson regio stampatore, 1595.

[101] Citamos la poesía del muy puro petrarquista del '400, P. J. de Jennaro por la ed. de sus *Rime e Lettere* a cargo de M. Corti, Bologna, «Commissione per i Testi di Lingua», 1956.

Questa leggiadra, e semplice Angioletta (B. C. Piccolomini, *Rime Scelte,* Libro I, p. 250)[102]; *Nuova Angeletta* (G. Sannazaro, *Fiori delle Rime,* p. 131 r.)[103]; *Semplice Angeletta* (G. Camillo, *Rime,* Libro I, p. 58); *Leggiadra e semplice angeletta* (G. Mutio, *Rime,* Libro II, p. 159)[104]; *Nova Angioletta* (Cavalier Gandolfo, *Rime,* Libro VI, p. 79)[105]; *Angeletta gentil* (G. B. Strozzi, *Lirici,* Ponchiroli, I, v. 1)[106]; *Angel novo* (Giovanni Della Casa, *Rime,* Libro I, v. 11); más los múltiples ejemplos diseminados por la obra de Torquato Tasso: *Candida Angeletta* (*Rime,* 2, v. 6); *Vaga Angioletta* (Id., 733, v. 1); *Bella Angioletta* (Id. 736, v. 1); *Vera angeletta* (Id., 1007, v. 7). Pasando el tópico, naturalmente, aunque sin tanta insistencia, a los poetas españoles. A Cervantes, por ejemplo, desvelado ya, relativamente, el petrarquismo y antipetrarquismo en su poesía[107]: *Angel de humana figura* (*Poesías Completas,* 79, vv. 1). O Vicente Espinel: *Eres Angel o Dama* (*Carta,* p. 61).[108] A veces, en forma más ambigua, con la ambivalencia también característica de la configuración de *madonna,* como sucede en la poesía

---

102 Citamos por la ed. de 1586: *Il Primo Volume delle Rime Scelte Di Diversi Autori* (...) In Venetia, Appresso i Gioliti. MDLXXXVI.

103 Citamos por la edición de 1579: *I Fiori delle Rime de'Poeti Illustri,* Nuovamente raccolti e ordinati da M. Girolamo Ruscelli (...). In Venetia, Appresso gli heredi di Marchiò Sessa, 1579.

104 Citamos por la edición de 1547: *Rime di Diversi Nobili Huomini et Eccellenti Poeti Nella Lingua Thoscana* (...). In Vinetia Appresso Gabriel Giolito di Ferrari, MDXLVII.

105 Citamos por la edición de 1553: *Il Sesto Libro Delle Rime di Diversi Eccellenti Avtori* (...). In Vinegia al Segno del Pozzo, MDLIII.

106 *Lirici del Cinquecento.* A cura di D. Ponchiroli. Nuova Edizione a cura de G. Davico Bonino. Torino: UTET, 1968.

107 Ver, para el estado de la cuestión y balance bibliográfico, M. P. Manero Sorolla, «Aproximaciones al estudio del petrarquismo en la poesía de Cervantes». *Actas del II Coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas.* Alcalá de Henares, 6-9 noviembre, 1989, 755-779.

108 *Diversas Rimas.* Edition D. C. Clarke. New York: Hispanic Institute in the United States, 1956.

de Francisco de Figueroa: *Maldito seas, Amor, perpetuamente / (...) / tu flecha, que me hiço así obediente; / de aquella falsa, de quien ya reniego; / tu venda con que me heciste çiego / y así juzgue por angel la serpiente;* (LXXII, vv. 1; 5-8).

Bella enemiga

De hecho, esta ambivalencia registrada en la poesía de Figueroa ha de presentarse como general y sistemática en otras configuraciones. Tal sucede, por ejemplo, en la muy tópica de designar a la dama como *enemiga,* aunque *dulce,* o, en todo caso, hermosa o amada. Es la veta que, desde Petrarca, y aun anteriormente,[109] veremos prevalecer en la poesía renacentista italiana y española de signo petrarquista en casi idénticas formulaciones: *Dolce mia nemica* (Petrarca, RVF., LXXIII, v. 30); *Dolce nemica mia* (B. Tomitano, *I Fiori delle Rime,* p. 44 r.); *Mia cara nemica* (C. Tolomei, *I Fiori delle Rime,* p. 51 r.); *Bella e mia nemica* (Ariosto, *Rime,* Sonetti, XIII, v. 4); *Cara nemica mia* (Tansillo, *Canzoniere,* Madrigale XVII, v. 1). Y entre las ejemplificaciones españolas: *Aquella tan amada mi enemiga* (Garcilaso, *Canción* IV, v. 146); *Dulce enemiga* (Hurtado de Mendoza, Soneto XXXIII, v. 9); *Dulce enemiga mia* (F. de Figueroa, Egloga, p. 251); *Dulce mi enemiga* (J. de Montemayor, Soneto, p. 417, v. 2); *Dulce mi enemiga* (P. Laynez, *Canción,* p. 129, v. 23); *Mi dulce enemiga* (J. de la Cueva, Madrigal I, p. 23); *Cruda y dulce mi enemiga* (F. de Herrera, I, 69, p. 206); *Hermosa enemiga* (López Maldonado, *De vida tan lastimada,* p. 13); *Dulce mi enemiga* (L. L. de Argensola, *Rimas,*

---

[109] La filiación trovadoresca —la *doussa enemia* de Sordel, Piere Vidal o Federico II— de esta designación de la amada en la obra de Petrarca ha sido señalada por varios comentaristas —Tassoni, Carducci Ferrari, Chiorboli— y más recientemente recordada por G. G. Ferrero en *Petrarca e i Trovatori.* Torino: Gheroni, 1959, 21.

34, v. 3)[110]; *Dulce mi enemiga* (Cervantes, *Canción de Silerio*, v. 67).[111]

Dulce guerrera

La configuración de la amada como *guerrera* —otro de los tópicos que nos presenta la tradición lírica del petrarquismo de raíz trovadoresca—,[112] forma parte, naturalmente, de la visión y alegoría del amor como *guerra* y de sus efectos como *batallas, asedios* y *asaltos* e imagen que, una vez más, ilustra esta ambivalencia en la consideración de «la dama del poeta» tan típica de la poesía renacentista: *Dolce mia guerrera* (Petrarca, RVF, XXI, v. 1); *La dolce mia guerriera* (G. Amalteo, *Fiori delle Rime*, p. 144 v.); *Questa leggiadra mia cruda guerriera* (A. Terminio, *Rime Scelte*, II, p. 24); *Bella guerriera mia* (T. Tasso, *Rime*, 103, v. 1); *La mia gentil guerriera* (Id. 300, v. 3). Y de evidente extracción petrarquista, con la reminiscencia estética de la *dulcedo* stilnovística, la *Dulce guerrera* de Pedro Laynez (*Obras*, 53, v. 2), aunque tal configuración imaginística no resulte desconocida en la lírica medieval española, ni en la estructurada en metros tradicionales.[113]

---

110 *Rimas*, ed. de J. M. Blecua. Madrid: Espasa Calpe, 1972.

111 Por supuesto que tal formulación tópica en el petrarquismo español, italiano y europeo puede igualmente detectarse inserta en metros tradicionales. Ver a este respecto el sugerente artículo de E. M. Wilson y A. L. Askins, «History of a Refrain, amata mia nemica», *Modern Language Notes*, 85 (1970) 138-156.

112 De hecho, la filiación provenzalista de este imaginismo básico en la obra de Petrarca ha sido igualmente señalada por varios comentaristas del poeta de Arezzo, muy especialmente por Tassoni, a propósito del soneto XXI de los RVF. «Mile fiate, o dolce mia guerrera» y subrayada por G. G. Ferrero en sus o. c., *Petrarca e i Trovatori*, p. 21.

113 Ver en este punto los ejemplos que nos ofrece la obra de Fernando de la Torre (*Cancionero de Estúñiga*. Edición de M. y E. Alvar. Zaragoza: Institución de Fernando el Católico, 1981, 221) o la de Gómez Manrique en su composición «Batalla de Amores» (*Cancionero Castellano del s. XV*. Ordenado por R. Foulché Delbosc. Madrid: BAE, 19 y 22, 1912, II, 365). En estos casos, no se da, sin embargo, la opo-

La crueldad de «madonna»: la amada fiera, tigre y aspid

La figuración de la amada como animal cruel, se convierte en la tradición petrarquista italiana y española, merced al número de presencias que alcanza, en uno de los emblemas preferidos en la nominación indirecta de *madonna.*[114] También en este caso, la ambivalencia de la carga emocional-afectiva que en algún momento o en algún poeta —no en todos, como es natural, tratándose de la utilización de un tópico— rige su apreciación, se resuelve a nivel expresivo por la construcción antitética-paradójica entre el sustantivo y el adjetivo definitorios, característica de la tópica designativa de la amada en la tradición creada por el poeta de Arezzo y que, a menudo, si no concilia, une valoraciones encontradas de bondad y belleza. La amada será así; *Fera bella e cruda* (Petrarca, RVF, XXIII, v. 149); *Fera angelica* (Id., CXXXV, v. 45); *Fera di bel viso* (Id., CCXXVI, vv. 2-3); *Umil fera* (Id., CLII, v. 1); *Vaga fera* (Id., CCCIV, v. 3); *Fera con fronte umana* (Id., CCCXXIII, v. 4); *Mansueta fera* (F. Visconti, *Parnaso,* XI, 1430); *Legiadra fera* (Boiardo, *Amorum Liber,* XLIII, v. 2); *Fera gentil* (A. Rainieri, *Lirici,* Baldacci, I, v. 1); *Vaga fera* (Ariosto, *Rime,* Madrigali, VI, v. 5); *Bella fera* (Della Casa, *Rime,* XII, v. 9); *Fiera* (Garcilaso, Egloga II, v. 563); *Fiera hermosa* (Gil Polo, *Diana enamorada,* III, p. 114); *Fiera Hermosa* (J. de la Cueva, Sextina I, f.º 41 v.); *Bella fiera* (F. de Herrera, II, *Versos,* Lib. I, 301, v. 10).

Determinantes parejas adquieren la identificación imaginística de la dama —o su corazón, como seguidamente veremos— como *tigre* u *osa,* formulación que, repetida por líricos petrarquistas italianos del cuatrocientos y del quinientos para repre-

---

sición paradójico-antitética entre el sustantivo y el adjetivo, característica, si no propia en origen, sí en fijación, del movimiento petrarquista.

[114] Hay que hacer constar que la imagen como tal aparece ya en la obra poética de Cino da Pistoia, con insistencia harto significativa. Ver para este particular el *Repertorio Temático del Dolce Stil Nuovo* de E. Savona c., 369 y ss.

sentar la *donna crudele,* ha de incidir en la presentada por los españoles: *Aspra tigre* (A. Alamanni, *Parnaso,* XI, p. 1050); *Tigre hircana* (Poliziano, *Stanze,* I, XXXIV)[115]; *Pietosa tigre* (Giovanni della Casa (*Lirici,* Ponchiroli, XLVI, v. 53); *Tigre crudel* (Girolamo Mentouato, *Rime,* Libro IV, f.° 298 v.)[116]; *Empia tigre* (Angelo di Costanzo, *Rime,* Libro V, p. 112); *Rabbiosa Tigre* (Alfonso Mantegna, *Rime,* Libro V, p. 335); *Tigre hircana* (Garcilaso, Egloga II, v. 563)[117]; *Mas que un tigre enemiga* [118] (J. de Colona, *Cancionero General de 1554,* XCV), *Hircana tigre* (Acuña, Egloga, p. 9)[119]; *Tigre hircana* (J. de la Cueva, Soneto, 91, f.° 73 r., v. 14); *Fiera tigre hircana* (Damacio, *Flores de Baria Poesía,* 239, v. 111)[120]; *Tigre hircana embravecida* (Francisco de Figueroa, Soneto XCV, p. 140); *Fiera tigre*

---

115 *Le Stanze, L'Orfeo e Le Rime,* ed. de G. Carducci: Bologna Zanichelli, 1912.

116 Citamos por la ed. *Delle Rime di Diversi Eccellentiss. Avtori Nella Lingua Volgare* (...). In Bologna presso Anselmo Giaccarello, MDLI.

117 Detectada ya en la lírica de Poliziano (*Stanze* I, XXXIX), esta formulación tiene, como es sabido, precedente más antiguo e ilustre: «Hircanaeque admorunt ubera tigres». Virgilio, *Eneida,* IV, 367. El origen virgiliano de la imagen en Garcilaso ha sido fuente señalada desde antiguo. Herrera, por ejemplo, la explica en su *Anotaciones.* Ver para todo ello, la ed. c. de Rivers, 337. Sobre la importancia de la imagen en el ámbito de la tragedia en el propio Renacimiento e igualmente para la localización de otras fuentes clásico-latinas, puede consultarse el estudio de M. T. Herrick, «Hyrcanian Tigers in Renaissance Tragedy», *The classical Tradition. Literary and Historial Studies in Honor of Harry Caplan.* Edited by Luitpold Wallach, Cornell University Press. Ithaca: New York, 1966, 559-571.

118 La identificación del tigre con la amada, a través de la fórmula *más que* de competencia hiperbólica, ha sido muy bien estudiada en la lírica española por A. C. Reichenberger en «Competitive Imagery in Spanish Poetry», *Annali del Istituto Universale Orientale.* Napoli, 1962, 83-97. En el propio Garcilaso, estudia la construcción, a propósito de los vv. 305-308 de su Egloga III.

119 Citamos por: *Poesías,* ed. de L. Rubio. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1981.

120 Citamos por la ed. de M. Peña. Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.

hircana (Fernando de Herrera, II, *Versos*, Lib. II, 401, v. 20); *Hambrienta Tygre Hyrcana* (López Maldonado, *Cancionero*, f.° 151 r.).

La imagen del *aspid, víbora,* o *serpiente* se hallará igualmente adscrita a la ilustración iconológica de la crueldad y perfidia de la dama, a menudo crueldad oculta que halla en la figura de la *sierpe* la expresión emblemática de la capacidad de ocultamiento y transformación,[121] de su naturaleza inhumana y que, con ser una de las imágenes emblemáticas de Laura,[122] veremos hiperbolizada su expresión, en las manifestaciones de sus seguidores italianos y españoles: *Sorda com'aspe* (Petrarca, RVF, CCX, v. 7); *Aspido* (Di Jennaro, *Canzoniere*, IX, v. 27); *Angue* (Bembo, *Rime*, 49, v. 12); *Crudel angue* (L. Domenichi, *Rime*, Libro II, f.° 83 v.), *Empia serpe crudel* (G. Mentouato, *Rime*, Libro IV, f.° 298 r.); *Angue più crudo* (Galeazzo di Tarsia, *Rime*, XXXIX, v. 17)[123]; *Cruel sierpe* (Sá de Miranda, *Celia*, I, p. 201, v. 1)[124]; *Serpiente* (Montemayor, *Canción*, p. 489); *Aspid y serpiente* (Francisco de Figueroa, Canción IX); *Ponçoñosa bíbora* (Eugenio de Salazar, f.° 31 v.)[125]; *Nueva serpiente*

---

121 Ver, en este sentido, y en relación a los bestiarios antiguos y medievales, el artículo de F. McCulloch, «The Metamorphoses of the Asp», *Studies in Philology*, LVI (1959) 7-14.

122 Ver, en torno a la imagen en Petrarca de forma general y para la canción «Standomi un giorno», el estudio de F. Maggini, «La canzone delle visioni», *Studi Petrarcheschi*, I (1948) 47 y ss., pasajes también referidos a la figura de Eurídice, conexa a la imagen básica de la serpiente y las flores (Virgilio, *Eneida*, IX, 435-436; Dante, *Infierno* VII, 77-84). Igualmente, en este último sentido, el artículo de F. Rico, «De Garcilaso y otros petrarquismos», *Revue de Littérature Comparée*, LII (1978) 325-338.

123 Citamos por la ed. de C. Bozzetti. Milano: Fondazione A. e A. Mondadori, 1980.

124 *Obras Completas*. Texto fixado, notas e prefácio pelo prof. M. Rodrigues Lapa. Lisboa: Livraria Sa Da Costa, 1942.

125 Quien nos presenta igualmente la configuración en su producción poética de arte menor (*Aspid cruel*, f.° 153), en esta notable intersección, cada vez más notoria, de rasgos petrarquistas en metros tradicionales. Los ejemplos cc. de la obra de Salazar están extraídos de *Silva de Poesías*. Ms. C-6 de la Biblioteca de la Real Academia de la

(Pedro Laynez, *Canción*, v. 4); *Aspide terrible, / cruel y venenosa, / (...) / Pero no tan cruel como hermosa* (Barahona de Soto, Madrigal II, p. 681).[126]

La dureza inquebrantable de la dama y las imágenes lapidarias

Existe, desde luego, como ha señalado ya la crítica, un Petrarca *petroso*,[127] más o menos vinculado en este terreno, como en tantos otros, con la poesía dantesca [128] y en relación también con los poetas stilnovistas [129] o con los abundantes ejemplos de las petrificaciones míticas ejemplificadas en la poesía latina, y muy especialmente en la lírica ovidiana.[130] Es un Petrarca que utiliza gran parte de las piedras ordenables

---

Historia. Tesis para la obtención del título de doctor por J. M. Blecua Perdices. Universidad de Barcelona, 1970.

126 Citamos por la ed. de F. Rodríguez Marín, *Poesías Líricas*. Madrid: RAE, 1903.

127 Analizado, en parte, por P. Possiedi en el artículo precisamente titulado «Petrarca petroso», *Forum Italicum*, VIII (1974) 523-545.

128 Se ocupan igualmente de las *petrose* dantescas, en relación a la poesía de Petrarca, F. Neri en «Il Petrarca e le rime dantesche della pietra», *La Cultura*, 1929, 389-404 (artículo formando ahora parte de *Saggi*. Milano: Bompiani, 1964, 155-173). Igualmente S. Battaglia en *Le Rime «petrose» e la sestina (Arnaldo Daniel-Dante-Petrarca)*. Napoli: Liguori, 1964. Y, en menor medida, P. Giannantonio en *Dante e l'Alegorismo*. Firenze: Olschki, 1969, 210 y ss. Y. Batard en *Dante, Minerva et Apollon. Les images de la Divine Comédie*. París: Les Belles Lettres, 1951, 249 y ss.

129 Ver, a este propósito, y muy especialmente en relación a la obra de Guido Cavalcanti, el o. c. de F. Suitner, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, 54 y ss. También E. Savona en su *Repertorio Temático del Dolce Stil Nuovo* c., 378, nos ofrece algunos ejemplos en la poesía de Cavalcanti, Cino da Pistoia e inciertos stilnovistas.

130 Pensemos en las petrificaciones famosas de las *Metamorfosis* (Aglauro, Dafne, Scila, Anajárete, la de la propia Medusa). Ver también sobre este aspecto y en relación a Petrarca el estudio c. de P. Possiedi, 541.

en los *lapidarios* medievales [131] y que, concretamente, a través de la imagen de la *piedra,* del *mármol* o del *diamante,* intenta escribir —como lo harán sus seguidores europeos y naturalmente españoles—, de forma hiperbólica, la dureza de su dama, *spietata e cruda* —cuando no medusina— ante la solicitud del poeta; aunque, a menudo también, y por pareja vía imaginística, pueda aludirse a su inquebrantable y casta virtud: *Duro sasso* (Petrarca, RVF, CCCXXXIII, v. 1); *Felice sasso* (*Triumphus Eternitatis,* v. 142); *Un sasso, / che nulla forza volse ad atto vile* (*Triumphus Fame,* III, vv. 74-75); *Pietra dura* (Lorenzo de'Medici, *Parnaso,* XI, 1246); *Pietra dura* (Bembo, *Rime,* 73, v. 8); *Bel sasso* (Della Casa, *Rime,* XLIII, v. 5); *Pietra dei persi* [132] (Torquato Tasso, *Rime,* 129, v. 76); *Piedra* (Boscán, CXXXV, *Octava Rima,* v. 780); *Piedra* (Garcilaso, Egloga I, v. 134); *Piedra dura* (Sá de Miranda, *Celia,* p. 202, v. 7); *Dura Annaxartes vuelta en piedra* (Gregorio Silvestre, *La Fábula de Narciso,* 62, p. 263)[133]; *Piedra desnuda y muda* (Juan de la Cueva, Canción 4, f.º 37 v.).[134]

Del mismo modo, y en parecido contexto, la imagen del *mármol* se identificará con la impertérrita dureza y el eterno desdén de la *donna-pietra,* de su corazón, de su pecho o de su alma: *Cor d'un marmo* (G. De'Conti, *Parnaso,* XI, 855); *Marmoreo petto* (Cariteo, *Rime,* XLIII, v. 3); *Come il marmo ond' ella impetra il core* (T. Tasso, *Rime,* 528, v. 3); *Hágate temerosa / el caso de Anaxarete, y covarde, / que de ser desdeñosa / se arrepentio muy tarde, / y assí su alma con su mármol*

---

131 De muchos de ellos nos da cuenta, basándose a menudo en la *Historia Naturalis* de Plinio, R. H. Terpening en «The Lapidary of Intelligenza: Its Literary Background», *Neophilologus,* LX, 75-88.

132 «(...) la pietra preziosa detta, secondo Solino, *helitis lapis,* la quale si trova nella Persia risplende quanto il sole». Ver B. Maier, ed. c. de las *Opere* de T. Tasso, I, 305, n. 76.

133 La alusión a la transformación de Annaxartes —o Anajárete— es, naturalmente, ovidiana: *Metamorfosis,* XIV, 689-771.

134 Aludiendo al mito de Pigmalión: Ovidio, *Metamorfosis, X, 6.:* De nuevo aludiendo al pasaje ovidiano c. *supra, Metamorfosis,* XIV, 689-771. Hay otra alusión a la imagen y al mito en la propia canción v. 97: «en duro *mármol* buelta y transformada».

arde (Garcilaso, Canción V, v. 66-70); *Piedra mármol* (Anónimo, *Cancionero General de 1554*, Sonetos CII, v. 7); *Más en dureza* (H. de Acuña, *Poesías*, 26)[135]; *Mármol duro* (Gregorio Silvestre, *Poesías*, p. 57); *Más que el mármol dura* (F. de Figueroa, *Poesías*, Soneto, XCV, p. 140); *Mármol duro* (J. de la Cueva, Canción, 4, f.° 37, v.); *Cual duro mármol* (Cervantes, II, «Soneto a Damón», v. 4); *Más dura que mármol* (Id., *Poesías*, II, v. 8); *Corazón de mármol o de azero* (López Maldonado, *Cancionero*, f.° 139 r.).

Por otro lado, de *diamante* será la amada, persistentemente fijada en la memoria del poeta: *Una imagine salda di diamante* (Petrarca, RVF, CVIII, v. 6); el recuerdo de la misma gravado en el corazón del amante: *Entro un diamante in mezzo'l core* (Id., CLV, v. 11); como asimismo su inquebrantable honestidad: *Un bel diamante quadro* (Id., CCCXXV, v. 25). Pero, como anunciamos en principio, también la dureza de su corazón que es la forma en que perdurará la imagen en la lírica de los petrarquistas italianos y españoles: *Che di vero diamante avete il core* (Cariteo, *Rime*, XXVII); *Frigido diamante* (Filosseno, *Rime*, XXVII, v. 5); *Stato fusse de diamante el core* (Aquilano, *Strambotti*, 342)[136]; *Pecho de diamante* (Cetina, CXCV, p. 174); *Más dura sois, señora, que un diamante* (Figueroa, XLIV, p. 139); *O coraçon de duro Diamante* (Cueva, Egloga I, f.° 96 r); *¡Oh duro pecho fuerte y de diamante!* (F. de Aldana, Epistola I, p. 44); *Y para mí mas dura que un diamante* (Cervantes, *Poesías*, II, v. 77). O el magistral final de Camões en un soneto hiperbólicamente dedicado a su «dura ninfa»: *Más lo que más en toda vos me espanta, / Es ver que, por que todo fuese piedra, / Teneis el corazón como diamante.* (Camões, Soneto 12, vv. 12-14). Pero también, como en el mejor Petrarca *in morte*, el diamante significará, iconológicamente, la castidad y el amor de madonna: *S'Amore e Castità che*

---

135 Citamos por: *Poesías*. Introducción, edición y notas por L. Rubio. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1981.

136 *Die Strambotti des Serafino Dall'Aquila*. Studien und Texte zur italienischen Spiel-und Scherzdichtung des ausgehenden 15. Jahrhunderst von B. Bauer-Formiconi. München: Wilhelm Fink Verlag, 1967.

di diamante / cupron voi tutta (Tansillo, *Canzoniere*, CXV, v. 1); *Muros del diamante, cuya entrada / honestidad y alteza defendían* (Cetina, Soneto, XXXIII, p. 61).[137]

El rigor y el desdén de la amada o la imaginería de la nieve y el hielo

Si a la imagen del *fuego* corresponde, indefectiblemente, como término real, la *pasión amorosa*, la del *hielo* y la *nieve* designará también, sin apenas variantes, su *temor;* pero también el *rigor* y el *desdén* de la propia amada, y, por lo tanto, la causa y el origen del miedo del poeta, o, paradójicamente, el acicate capaz de avivar todavía más su propio *fuego*, su propia pasión. La fórmula, conocida, por supuesto, anteriormente a su consagración tópica dentro del movimiento petrarquista,[138] halla en la poesía del cantor de Laura acabada expresión y reiteración notable que luego proseguirán los poetas italianos y españoles: *Ardendo lei che come un ghiaccio stassi / e non lascia in me dramma / che non sia foco e fiamma* (Petrarca, RVF, LXXV, vv. 11-13); *Ma non che'l foco che m'abruscia el core, / Esca di donna più fredda che neve* (Aquilano, *Strambotti*, 72, vv. 3-4); *Et non pò questa fiamma mia ardente / disfar quel freddo ghiaccio del tuo core?* (Id., 108, vv. 5-6); *Viva mia neve* (Bembo, *Rime*, 28, v. 1); *Dal suo fier ghiaccio è spento il dolce foco* (Miguel Angel, *Rime*, 125, v. 12); *La che da voi, che siete neve in voi / escan l'ardenti fiamme, ond'io mi sfaccio* (Tansillo, *Canzoniere*, Madrigale VI); *Mas elada que nieve, Ga-*

[137] Eco, naturalmente, pero con distinto significado, del *Muro de diamante* garcilasiano (Egloga II, 940-943), sin relación con la descripción imaginística de la dama en este caso, pero con alusión al mito de Orfeo y Eurídice (Ovidio, *Metamorfosis*, X, 45-46 y ss.).

[138] En efecto, además de en la literatura antigua, podemos fácilmente registrar la imagen en la obra de Boccaccio (*Rime*, XCIC, 7-8; XII, 2; XIII, 11; XIV, 12, etc.), en trovadores provenzales como Peire Vidal o en poetas de la Escuela Siciliana como Bonagiunta. Ver, a este propósito, la obra de Catenazzi, *L'influsso dei provenzali sui temi e immagini della poesia siculo-toscana*. Brescia: Morcelliana, 1977, 252-253.

latea (Garcilaso, Egloga, I, v. 59); *Hermosa, ilustre y generosa dama / (...) / No os pide que le ameis, que esto sería / pedir calor al hielo* (Figueroa, *Poesías,* LXXXIX, p. 131); *Amor me tiene fuertemente asido; / con nieve la más blanca que se ha vido* (Id. CI, p. 144); *Yo soy un fuego ya, vos toda un hielo* (Cetina, *Obras,* Sonetos, LXXX, v. 11); *Elada nieve* (*Cueva, Obras,* Soneto 35, f.° 40); *¿Por qué me abrazo en vuestro yelo frío / y en mi llama os elays?* (F. de Herrera, *Poemas sueltos,* 59, vv. 12-13); *El color bello en el umor de Tiro / ardio, i la nieve vuestra en llama pura* (Id. *Algunas obras,* 135, vv. 1-2); *El coraçon desvanecido en llama, / ni temiera mi llama ni su hielo* (Id. *Algunas obras,* 189, vv. 13-14); *Yo espero ya Flor de oro y pura Lumbre / tocar la tierna mano; i vuestra boca / que desyele'n mi fuego vuestra nieve* (Id. II, *Versos,* Lib. I, 274, vv. 37-39).

La soledad del ser y la gracia del movimiento: la cierva seductora y doliente

Aparece en el *Canzoniere* petrarquesco, y en soneto célebre,[139] la imagen de la *candida cerva* (RVF, CXC, v. 1), que igualmente hallamos en textos del *Africa,*[140] designando a Laura-Diana con sus *corna d'oro* —naturalmente sus cabellos rubios— y la presencia del *lauro* emblemático, desdoblamiento

---

[139] Entre los estudios más destacados de la imagen y del soneto puede consultarse, sobre todo en base a la designación de las fuentes latinas: Sertorio, Plutarco, Plinio, Valerio Massimo, entre otros, el artículo de E. Proto, «Il sonetto una *candida cerva*», *Rassegna critica della letteratura italiana,* 1923, 129-140. Del mismo modo, y para la relación con el símil virgiliano de la cierva herida, el o. de F. Rico, *Vida y obra de Petrarca.* Padova: Antenore, 1974, 232 y ss. También el estudio de M. Praz, *Il giardino dei sensi.* Milano: Mondadori, 1975, 90 y ss.; como, asimismo, y en el caso concreto de Boiardo, la obra de M. Bregoli-Russo, *Boiardo lirico,* Madrid: Porrúa, 1979, 54 y ss.

[140] *Africa,* V. 606-611. Pero ver, sobre el pasaje, las sustanciosas apreciaciones de G. Martelotti en *Rime, Trionfi e Poesie latine.* Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, 1951, 673, n. 604.

de su propia figuración. A la candidez, cualidad del cuerpo blanco y, además, puro de las *madonne* de la serie petrarquista, se halla unido, en otros casos, un segundo atributo descollante que tiene que ver con la gracia del movimiento: la dinámica del animal en su discurrir errante con el consiguiente incentivo del enamorado que la acecha, pero también de la propia amada que busca el amor a la vez que lo huye. La imagen será, en este caso, la igualmente ejemplar y canónica *cerva errante et fugitiva* (RVF, CCXII, v. 7), de la que la *fugace cerva* de los *Triunfos* (*Triumphus Pudicitie*, v. 38) se constituye en digna réplica.

Varios de los poetas integrantes del movimiento petrarquista en área italiana propagarán la imagen virgiliano-petrarquesca de la *cierva*, para designar o emblematizar a las distintas damas de sus pensamientos: *cerva altera e bella: / con alta fronte, con corna ramose, / candida tutta, legiadretta e snella* (Poliziano, *Stanze per la Giostra*, XXXIV, vv. 2-4); *solitaria cerva* (Trissino, *Rime*, LIX, v. 78)[141]; *nova cervetta* (Della Casa, *Rime*, XLVI, v. 2); *fugitiva cerva* (Gaspara Stampa, *Lirici*, Baldacci, XXXI, v. 1). Vestigios los hallaremos igualmente en la configuración de la enamorada propia de la poesía española, en la que converge, asimismo, una rica tradición bíblica —la del *Cantar de los Cantares*, junto a la de los *Salmos*—, clásica y medieval, muy bien estudiada por M.ª Rosa Lida,[142] Eugenio Asensio [143] y, más recientemente, por Egla Morales Blouin,[144] y que no deja de estar presente incluso en textos y

---

[141] Citamos por la ed. de A. Quondam. Vicenza: Neri Pozza Editore, 1981.

[142] *La tradición clásica en España*. Barcelona: Ariel, 1975, 52-57, principalmente.

[143] *Poética y realidad en el Cancionero Peninsular de la Edad Media*. Madrid: Gredos, 1970, 51-53, de manera especial, por lo que se refiere a la lírica galaico portuguesa y española de tipo tradicional.

[144] *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*. Madrid: Porrúa, 1981, especialmente, y para lo que nos concierne, las pp. 137-169, con numerosas referencias, igualmente, a las literaturas clásicas.

contextos marcadamente petrarquistas, confundiéndose a menudo con el fondo virgiliano. Así, la *herida... y mansa cierva* (Hurtado de Mendoza, *Obras,* «Fábula de Adonis», vv. 189-191); *dulce cierva* (G. de Cetina, *Obras,* I, XC, v. 4); *herida cierva* (Id., I, XCII, v. 9); *doliente cierva* (F. de la Torre, *Poesías,* II, canción 2, v. 1); *cierva desamparada* (Id., oda 6, v. 22); *herida cierva* (Id., oda IV, vv. 1-2).[145] Ejemplos en los que, a la impronta genuinamente petrarquesca de la cierva seductora, causa de amores, deberíamos sobreponer la imagen, recurrente en la lírica tradicional, de la cierva paciente que los sufre, desdoblamiento de la general configuración del ciervo herido, como emblema del amante y con la consiguiente y accidental desviación de la expresión típica del *Canzoniere.*

La mansedumbre y la candidez de la amada; las imágenes de la cordera y la paloma

Otra de las imágenes configuradora de la amada, dentro de la tradición petrarquista, es la de la *cordera,* normalmente en correlación a la de los lobos, presente en el *Canzoniere,* simbolizando a Agnese Colona, *gentil agna* (RVF, XXVII, v. 9), pero igualmente detectable en la obra latina del cantor de Laura.[146] Significando la inocencia o la mansedumbre, la imagen cuenta, por otro lado, con una larga trayectoria en la poesía clásica,[147] convergente con la propiamente petrarquista, además de presentarse como lugar obligado de los más prestigio-

---

[145] Ver, para esta imagen recurrente en la *Poesía* de la Torre, en relación a las *Geórgicas* virgilianas y los salmos bíblicos el o. c. de M.ª R. Lida, *La tradición clásica...,* 64 y ss.

[146] *Familiarium,* VI, 6, ed. de U. Dotti. Urbino: Argalia, 1974, pero en contexto distinto al de la configuración imaginística de la dama.

[147] Hallamos la imagen de la cordera/corderos y el lobo en la poesía antigua, tanto en Virgilio y Ovidio, como asimismo en textos bíblicos. E. L. Rivers considera estas posibilidades a propósito de la interpretación de los vv. 141-168 de la Egloga I de Garcilaso. Ver su o. c., 278-279.

sos bestiarios antiguos y medievales,[148] lo que dificulta, todavía más, su adscripción neta al petrarquismo, aunque, al cabo, y de todos modos, forme parte de esta tradición. Ello resulta muy patente, por ejemplo, en la adopción de la imagen en un poeta humanístico como Poliziano, en la presentación iconológica de la amada como *agnella* (*Orfeo*, I, v. 68). Y la misma encrucijada de posibles tradiciones tendríamos que considerar en los ejemplos que puede ofrecernos la poesía española, donde, naturalmente, convergen otras posibles irradiaciones de la misma que las estrictamente propias a la «manera italiana», y más concretamente, a la «manera petrarquista», pero que, con todo, cristaliza en ésta, aunque con resonancias de Virgilio, Ovidio y Horacio. Este es el caso de la *cordera paciente* (Garcilaso, Egloga I, v. 161); *mansa oveja* (Eugenio de Salazar, Ms. (56, f.° 31 v., v. 36) o la *cordera* garcilasiana «a lo divino» de Sebastián de Córdoba (Egloga I, v. 161).

Esta mansedumbre, y sobre todo candidez, inaugurada, en cierto modo, dentro de la configuración imaginística de la dama del poeta, con la imagen de la cierva, adquiere su forma canónica con la de la *paloma;* imagen demasiado universal, con el significado aludido, para considerarla genuinamente petrarquesca,[149] y con importantes presencias en la literatura italiana anterior a Petrarca,[150] pero que, como la de la *cordera,* incide y se reelabora en esta tradición bajo la formulación acuñada por Petrarca, y luego tópica, de *candida colomba* (RVF, CLXXXVII, v. 5, *Triumphus Cupidinis*, III, v. 90); *pura e candida colomba* (Filosseno, *Rime,* III, v. 8); *nova colomba* (Sannazaro, *Arcadia,* «Ergasto sovra la sepultura», v. 57); que,

---

148 Ver, por ejemplo, la imagen, como símbolo de castidad y de oblación, en F. McCulloch, *Medieval Latin and French Bestiaries,* The University of North Carolina Press, 1960, 136-166.

149 Sobre el posible origen platónico de la misma, pero significando el alma, ver P. Louis, *Les Métaphores de Platon.* Rennes: Imprimmeries Réunies, 1945, 187 y ss.

150 Concretamente en la *Commedia* dantesca. Pero ver al respecto, el artículo de L. V. Ryan, «Stornei, Gru, Colombe: The Bird Images in Inferno V», *Dante Studies* 94 (1976) 25-45.

a veces, pasará a configurar el alma de la propia *gentildonna, bianca colomba pura,* como en un significativo soneto de Iovio da Lucca (*Rime,* Libro V, p. 404, v. 7). Modalidades que resonarán en la poesía de los petrarquistas españoles, desde la genuinamente petrarquesca *cándida paloma* de la obra de Francisco de Figueroa (*Obras,* soneto LXXIII, v. 11) a la *paloma blanca y pura* de la de Fernando de Herrera (II, *Versos,* Libro I, 275, v. 91) o la *paloma sin hiel,* casi antipetrarquista, de Cervantes en la «Buenaventura de Preciosa» (*Poesías,* II, 133, v. 5).

La singular rareza de «madonna»: la imagen del ave fénix

Como emblema de Laura, y significando la rareza única de su belleza, la presencia en el *Canzoniere* de la imagen del fénix [151] alcanza una recurrencia sólo excedida por la *gentil pianta,* el lauro, semejante a la repercusión que tal configuración iconológica alcanzará en los cauces del movimiento petrarquista, coincidiendo con la boga que este mito, y símbolo solar antiquísimo, presenta, en época humanística y en ambiente florentino [152]; aunque su presencia queda igualmente de-

---

[151] Con distintos referentes y significados, el ave será habitual en la figuración de la poesía latina del propio Petrarca. Sirvan de ejemplo las *Familiarium,* IV, 14 ó V, 17, pero aquí, en virtud de la cualidad del ave de renacer de sus propias cenizas.

[152] La leyenda del fénix parece auténticamente de origen egipcio, puesto que los escritores antiguos que relatan el mito, tal, por ejemplo, Herodoto (*Hist.,* II, 73), Ovidio (*Met.,* XV, 392-407), *Plinio* (*HN,* X, 4 y 7) o Tácito (*Anales,* VI, 28), insisten en tal procedencia. Pero véase, en general, el clásico libro de J. Hubaux y Leroy, *Le mythe du phénix dans les littératures grecques et latine.* París: Droz, 1939. Por lo que se refiere a la interpretación del mito en relación a la tradición mística alejandrina de Hermes Trismegisto, tan de moda entre los humanistas florentinos (Ficino, Pico), puede consultarse la obra de A. J. Festugière, «Le symbole du phénix et le mysticisme hermétique», *Hermétisme et mystique païenne.* París: Aubier-Montaigne, 1973, 256-260. Y en lo que

tectada en los bestiarios clásicos y medievales [153] y en la lírica románica anterior a Petrarca.[154]

De la *fenice de l'aurata piuma* petrarquesca (RVF, CLXXXV, v. 1), bella entre las bellas, los ejemplos se sucederán perfilando una dama única —*altera e sola*— con diversas variantes adjetivas: *angelica Fenice* (G. Visconti, *Parnaso*, XI, IX, p. 1396); *aurata Fenice* (A. Cornazzano, *Parnaso*, XI, XCVII, p. 1515); *nuova Fenice* (De Jennaro, Canzoniere, LXXXVI, v. 1); *unica fenice* (M. M. Boiardo, *Amorum Liber Primus*, XIV, vv. 11); *oriental Fenice* (Bembo, *Rime*, 155, v. 1), recordando el origen oriental del mito, con la réplica de Tansillo y su *occidental Fenice* (*Rime*, Libro V, p. 113, v. 11) o la *pellegrina fenice* de Torquato Tasso (*Rime*, 551, v. 9), subrayando con el epíteto el rasgo de singularidad y rareza que, con mucho, descuella en su aplicación en la descripción suntuaria de la dama petrarquista.

Esta será también la concepción usual en la poesía española del Renacimiento [155] en la que las formas, referencias y contextos se mantienen parecidos a los señalados en la lírica italiana. Así la *nueva foenix* (G. de Cetina, Sonetos, IX, v. 9); *fénix tan famosa* (J. de Montemayor, *Diana*, IV, «Canto de Orpheo», V, 205); *purpureo fénix* (Herrera, I. *Poemas sueltos*, 47,

---

concierne al tratamiento espiritualista del mito por Horopalo del Nilo (*Jeroglíficos* I, 34), el estudio y textos de A. Anglada Anfruns, *El mito del ave fénix*. Barcelona: Bosch, 1983.

[153] Ver, por ejemplo, el o. c. de McCuollch, 158 y ss. Asimismo, J. P. Clébert, quien en su *Bestiaire fabuleux*, París: Albin Michel, 1971, 298 y ss. realiza una síntesis casi completa de las interpretaciones del *ave fénix* desde Solino.

[154] En este sentido, y por lo que se refiere a los vestigios detectables entre los poetas de la Escuela Siciliana, ver el o. de W. Pagani, *Repertorio Tematico de la Scuola Poetica Siciliana* c., 447, donde se señalan diversos ejemplos en la poesía de Beroardi, Inghilfredi y otros, aunque no en la función de *descriptio feminae* que aquí nos interesa.

[155] Aunque la imagen posee varias e importantes ejemplificaciones en la poesía española medieval estudiadas en mi artículo «La imagen del ave fénix en la poesía de cancionero», *Anuario de Estudios Medievales*, XXI (1991).

v. 25); *fénix glorioso* (Barahona de Soto, *Poesía*, Elegía III; v. 42) y, especialmente, en la poesía de Juan de la Cueva, donde la imagen del *Aue... Fenicia* (Madrigal, I, f.° 23 r.) o el *Fenix que's Fenix en belleza* (Canción I, f.° 15 v., vv. 14-20), alcanzará recurrencia notable en otros textos del propio autor, digna de estudio aparte.

Imágenes vegetales de la transformación: la castidad cautivante de la amada

La imagen del *árbol*, con superposición metafórica doble, referida al *laurel*, y éste a Laura en alusión mítica a la fábula de Dafne, transformada en planta ante el acoso de Apolo, es, como se sabe, además de presencia recurrente, memoria ovidiana constante [156] a lo largo de la obra latina y vulgar de Francesco Petrarca, de la que *l'arbor ch'amò già Phebo in corpo humano* (RVF, XLI, v. 1)[157] o *l'arboscel che'n rime orno et celebro* (RVF, CXLVIII, v. 8) pueden ser dignas muestras.[158]

Se emblematiza y canoniza con ello una forma tópica de simbolizar una virtud femenina tan cara como la castidad, en interpretación mítico-iconológica moralizadora, que arranca

---

[156] *Metamorfosis* I, 452 y ss.

[157] Ver, en este sentido, el esencial e imprescindible estudio de Y. F. A. Giraud, *La Fable de Daphné* c. Igualmente, los estudios de U. Dotti, «Petrarca: il mito dafneo», *Convivium* XXXVII (1969) 9-23 y P. R. J. Hainsworth, «The Myth of Daphne in the *Rerum Vulgarium Fragmenta*», *Italian Studies*, 34 (1979) 28-44. Y, más recientemente, las obras de S. Sturm-Maddox, *Petrach's Metamorphoses: Text und Subtext in the «Rime Sparse»*, University of Missouri Press, 1985 y M. E. Barnard, *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon and the Grotesque*, Duque University Press, 1987. El último con implicaciones antipetrarquistas.

[158] Entre los muchos ejemplos que nos proporciona la obra latina del cantor de Laura, destaquemos, por su belleza e insistencia, los contenidos en los libros III y VIII del *Bucolicum Carmen*, ed. de T.T. Mattucci. Giardini: Pisa, 1970. Ver, también, «A concordance to Petrarch's *Bucolicum Carmen*», *Quaderni petrarcheschi* II (1984) 1-294.

en el medioevo, y persiste todavía en el siglo XVII. Así, la metaforía del árbol, conocida en la lírica de poetas sicilianos y stilnovistas,[159] halla la réplica de la estricta forma en que se presenta en la obra de Petrarca, en la lírica de Torquato Tasso, concretamente en las *Rime* dedicadas a Laura Peperara, en las que, merced al específico nombre de la amada real del poeta, de nuevo se verifica la posibilidad del tratamiento retórico-etimológico de la misma como Laura-laurel, y donde igualmente aparece la imagen del *arbor gentile* (*Rime,* 189, v. 1) como alusión al *árbol* emblemático: *L'arboscello onde s'ha preso il nome* (*Rime,* 175, v. 10).

De la misma manera, la imaginería del *árbol,* aludiendo al laurel, y al ovidiano mito dafneo —aunque sin juego retórico etimológico, acaso lo más sensiblemente petrarquesco—, la hallaremos en la poesía de nuestros más destacados petrarquistas: en la obra poética de Garcilaso, por ejemplo, en la que *el árbol que con lágrimas regava*[160] el enamorado (Soneto XIII, v. 11) será el laurel, atributo de Apolo, signo, en consecuencia, del amante, pero, paradójicamente, forma de la amada en su transformación. E, igualmente, en líricos tan petrarquistas como Cetina o Herrera, que harán de sus damas *árboles.* El primero, por ejemplo, designará así a su amada en relación a las demás mujeres, simples ramas dependientes del *árbol* central: *valor y calidad toman las damas / De vos, como del árbol va a las ramas* (*Estancia* V, vv. 135-136). Fernando de Herrera, en cuya poesía la imagen, con variadas remisiones, presentará notable recurrencia, nos ofrecerá, asimismo, la po-

[159] Walter Pagani en su *Repertorio* c., 464-465, ejemplifica varios casos, debidos tanto a autores anónimos como a poetas conocidos: Carnino Ghiberti (XXVI, 1, 57-62); Maestro Francesco (XXX, 1, 2-28), entre otros. Eugenio Savona, por su parte, en su o. c., 372-373, se refiere a distintas composiciones que incluyen la imagen entre poetas del Dolce Stil Nuovo.

[160] E. Rivers, en su ed. cit. de las *Obras Completas* de Garcilaso, 100, nos facilita la observación del Brocense en sus comentarios a este respecto: «En el soneto XIII imita —Garcilaso, se entiende— a Petrarcha, Canción I, stanza 3. Es la fábula de Ovidio, en el primero del *Metamorphosis*».

sibilidad petrarquista-ovidiana de hacer del *árbol,* del *árbol de oro* (II, *Versos,* Libro I, 274, v. 8), la misma imagen de la amada, dentro de la transformación, en este caso doble, vegetal-mineral —por superposición a la actitud de rechazo de la bella, la del rigor— de referencias mítico-alusivas dafneanas que llenan por completo la Sextina IV, y que, con sus variantes, se configura como la imagen de un árbol cósmico en su transformación, e imperecedero en su estática fijación final: *Flor de oro,* muy significativamente, sin fruto.

Pero la actitud casta de *madonna,* en su huida y metamorfosis, envuelve y cautiva, de algún modo, al amante que, por atracción y seducción, le transfiere sus atributos divinos y la dota de sus signos. Y el *árbol-cuerpo,* en su composición iconológica, se diversifica en distintas imágenes designativas de partes específicas del físico femenino, verdaderos puentes de enlace para el enamorado, de los que precisamente Herrera, en su mentada Sextina IV, nos sintetiza, en una sola composición, sus previsibles y lógicas posibilidades: *ramos d'oro,* los brazos (v. 16); *hojas de oro,* las manos (v. 23); *raíz luciente de oro,* el pie (v. 27); *tronco de oro,* el torso (v. 36), en el cual, finalmente, se enreda el Divino. Posibilidades presumiblemente ordenables en la encrucijada ovidiana-petrarquista, utilizadas por Petrarca para su propia metamorfosis mimética —amado en la amada transformada en este caso [161]— de la canción «Nel dolce tempo de la prima etade»: *radici-piedi; rami-braccia* (RVF, XXIII, vv. 48 y 49), que en Herrera servirán, en cambio, para configurar, iconológicamente, a la nueva Dafne, Doña Leonor.

---

[161] Sobre el tema en la lengua poética del petrarquismo y, en concreto, en la famosa transformación de los amantes de la Canción II, entre otros ejemplos de transformación, ver el estudio de Francisco Rico, «Variaciones sobre Garcilaso y la lengua del petrarquismo», *Actas del Coloquio interdisciplinar. Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés.* Bolonia, abril de 1976. Publicaciones del Instituto Español de Lengua y Literatura de Roma, 1979, 124, aunque no aplicado a la imaginería del *árbol,* ni a Herrera.

Variaciones que pudieran extenderse a las *frondas*, la cabellera rubia de la amada, *auree fronde* (RVF, CLXXX, v. 7), pero, sobre todo, a la yedra, asida a la memoria del poeta, Laura muerta, *qual per trunco o per muro hedera serpe* (RVF, CCCXVIII, vv. 1, 8 y 9); formación que podemos remontar al conocidísimo Epodo XV de Horacio,[162] de feliz interrelación y fortuna en la tradición petrarquista en textos de Vittoria Colonna (*Qual edera, a cui sono e rotti ed arsi / (...) / Mentre non corre al glorioso legno*, II, Soneto, CLXXVIII, vv. 1 y 9), Francesco Maria Molza (*Com'hedera, che muro, o tronco segue, Rime*, Libro II, f.° 13 r, v. 7), entre otros, pero con evidente repercusión en la lírica de Torquato Tasso (*edra sii tu ch'il caro tronco abbraccia* (*Rime*, 380, v. 2). Y en la de Garcilaso, en formación imaginística de origen dual: *viendo mi amada yedra / de mi arrancada, en otro muro asida* (Egloga I, vv. 135-136), con claras reminiscencias petrarquistas, pero también clásicas, apuntadas por Rivers [163] y de lógica fortuna en el ámbito del petrarquismo español: *Cual suele estar pegada / el amorosa yedra al viejo muro* (F. de Figueroa, Liras I, vv. 7-8); *Sera verdad que sea en otra piedra / arraygada mi yedra tan amada* (G. López Maldonado, Canción, f.° 165 v., vv. 241-242); *Solo y desamparado / roble de los rebueltos / lazos de tu divina yedra* (F. de la Torre, Libro I, canción 2, vv. 1-3).[164]

---

162 III, 771-774. Ver, al respecto, y también en relación a las posibles fuentes trovadorescas de la yedra petrarquesca, el o. de N. Scarano, «Fanti provenzali e italiane della lirica petrarchesca», *Studi di Filologia Romanza* VIII (1901), 329.

163 Entre otros, Horacio, *Odas*, IV, 30. Ver o. c., 277. En general, puede consultarse el artículo sobre las imágenes de los árboles —entre ellos la *yedra*— de E. George Erdman, «Arboreal figures in the Golden Age sonnet», *Publications in Modern Language Association*, 84 (1969) 587-595. Alude también a esta formación inconológica dual, Aurora Egido en el estudio dedicado a otra composición pareja: la de la vid y el olmo: «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: Amor constante más allá de la muerte», *Homenaje a Quevedo*, Academia Literaria Renacentista, Universidad de Salamanca, 1982, 223.

164 La recurrencia de la imagen en este autor será manifiesta. Ver, al respecto, las numerosas notas de M. L. Cerrón Puga a su ed. de las *Poesías* de F. de la Torre. Madrid: Cátedra, 1984, 150 y ss.

La dama etérea y el cuerpo trascendido: el aura seductora y benéfica

Emblema de Laura y símbolo de su seducción, la imagen del aura —presencia difusa de la amada— aparece en el *Canzoniere* petrarquesco [165] como uno de los ornatos de mayor recurrencia y significación, junto a los que, con ella, sirven para establecer los correlatos fónicos que enfatizan la redundancia, casi cósmica, de la presencia aludida o la nostalgia de su ausencia: aura-Laura-lauro-auro-aurora.[166]

Tampoco en este caso nos hallamos ante una configuración imaginística o retórica originariamente petrarquesca, pues conocida es la imagen del aura en relación a la dama de los pensamientos del poeta en la obra de algunos trovadores provenzales como Bernat de Ventadorn y Arnaut Daniel, en cuyas obras seguramente se inspiró Petrarca [167] para hacer de la fór-

---

[165] Semejante combinación se registra igualmente en la obra del Petrarca latino, especialmente, y como es lógico, en su *Bucolicum Carmen*, III, 10-15: *Stupeus: / Dane, ego te solam deserto in litero primum / Aspexi, dubius hominemne deamne viderem; / Aurea sic rutilo flagrabat murice palla, / Sic celum late insolito complebat odore; / Dulcia sidereas iactabant ora favillas, / Ardentesque comas humeris disperserat aura».*

[166] Destaquemos, entre la copiosa bibliografía, los estudios de C. Calcaterra, *Nella selva del Petrarca.* Bologna: Capelli, 1942, especialmente el cap. III «Sub. Lauro Mea»; el de G. Contini. «Préhistoire de l'aura de Pétrarque»; *Variante e altra linguistica.* Torino: Einaudi, 1970, 193-199, muy especialmente para la explicación retórica del calambur a través de los correlatos fónicos de las imágenes cit.: Laura-lauro-auro-aurora-aura. Asimismo el estudio de A. Romano, «I sonetti dell'aura», *L'Approdo,* II (1953), 71-78 y el de A. Noferi, «Il *Canzoniere* del Petrarca, scrittura del desiderio e desiderio della scrittura», *Il gioco delle trace.* Firenze: La Nuova Italia, 1979, 47 y ss.

[167] Hecho señalado, y en varias ocasiones, por provenzalistas y petrarcólogos. Destaquemos al ya c. G. Contini, a N. Zingarelli en «Petrarca e i trovatori», *Provenza e Italia. Studi per onoranze centenarie a Federico Mistral,* pubblicati a cura e con introduzione di V. Crescini. Firenze, 1930, 390-394; G. G. Ferrero, *Petrarca e i Trovatori* c., 28 y ss.; V. Manfredi, *La poesia provenzale e la cultura del Petrarca.* Palermo: UTET, 1947, 11 y ss. Más recientemente, H. Grubitzsch-Rodewald, «Petrarca und Arnaut Daniel. Petrarca Imitationstechnik in der Kanzone

mula recurso y logro constante de su *Canzoniere*. Así, la presencia del aura seductora *in vita* de *madonna*, cuando la imagen es presagio de aparición de la amada, marco etéreo de su manifestación o estela de su paso, se patentiza, pues, como atributo de la configuración iconológica de su ser con variantes adjetivas que subrayan aspectos distintos pero característicos del mundo de Laura —del mundo del *Canzoniere*— potenciando, a su vez, la constante nominal primordial: *aura soave* (RVF, LXXX, v. 7; CXCVIII, v. 1; CCLXXXVI, v. 1); *aura dolce* (RVF, CCXXXIX, v. 1); *aura dolce e pura* (RVF, CXIII, v. 10); *aura amorosa* (RVF, CXLII, v. 4); *aura gentil* (RVF, CXCIV, v. 1; CXCVI, v. 1); *aura celeste* (RVF, CXCVII, v. 1); *aura estiva* (RVF, CCXII, v. 2); *aura anticha* (RVF, CCCXX, v. 1), al final de la autobiografía amorosa del poeta, Laura ya muerta, cuando el efluvio benéfico del aura, atributo de la amada, sea, a la vez, signo de reconocimiento de un paisaje y rememoración de una historia: *¡Sento l'aura mia anticha, e i dolci colli / veggio apparire, onde'l bel lume nacque / che tenne gli occhi mei mentr'al ciel piacque / bramosi et lieti, or li tèn tristi et molli. / O caduche speranze, o penser' folli!* (RVF, CCCXX, vv. 1-4).

Una imagen que posee importancia primordial en la configuración simbólica del *Canzoniere* petrarquesco adquiere resonancia lógica en el movimiento petrarquista, sobre todo italiano, en donde, con frecuencia, encontramos los procedimientos y la adjetivación petrarquesca en torno al ornato emblematizador de la amada. Es el caso del *aura gentil* (F. Coppetta, *Rime*, LXXXIV, v. 1), *aura amorosa* (V. Colonna, *Rime*, sonetto XXV, v. 1); o con variantes, pero con idénticas funciones: *aura del casto petto* (L. Tansillo, sonetto, XXX, VIII, v. 2). Por otro

---

Verdi Panni», *Arcadia*, VII (1972) 135-157, ha realizado un estudio exhaustivo de las influencias de Arnaut Daniel sobre Petrarca, en las que, naturalmente, se hace hincapié en la imagen del aura. Y por lo que se refiere a la imagen de la «doss'aura» de Bernat de Ventadorn en relación a la obra de Petrarca, ver el clásico estudio de N. Scarano, «Fonti provenzali e italiane della lirica petrarchesca», *Studi di Filologia Romanza*, VIII (1901) 250-360.

lado, la imaginería del *aura* en la configuración de la dama cobrará en la obra de Torquato Tasso especial relieve porque a través de ella el poeta sorrentino, aludiendo a su amada Laura Peperara, establecerá nuevamente el emblematismo característico de los RVF, entre el nombre de la amada y su imagen: *E voi, Aure veloci, / portate i miei sospiri / là dove Laura spiri, / e riportate a me sue chiare voci, / si che l'ascolti io solo, / sol voi presenti e'l signor nostro Amore, / Aure soavi ed ore* (*Rime,* 144, vv. 10-14). Juego paranomásico que seguirá para emblematizar y jugar con el nombre y la imagen de otra amada desconocida llamada Aurelia: *Aura è la vita mia che da voi spira, / Aurelia, e'nforma in vece d'alma il core, / ché l'alma propria sua seguendo Amore / a voi se'n viene e dentro a voi si gira* (*Rime,* 391, vv. 1-4).

Y los ecos del juego retórico, lógicamente, estarán presentes en el petrarquismo español, carente, sin embargo, del emblematismo característico que tuvo en su expresión inicial y en su elaboración tassiana. Vestigios de la imagen, por ejemplo, pero con carga negativa, hallamos en la poesía de F. de la Torre, poeta muy petrarquista, pero con transgresiones al código y a la función inicial de la imagen y en cuya obra el aura tomará tintes negativos: se hará helada, pues pasará a configurar las palabras, suponemos desdeñosas de la amada: *Renueua, Filis, esta / esperança, marchita, que la elada / Aura de tu respuesta / tiene desalentada / Ven, Primavera, ven, mi flor amada.* (*Poesías,* II, Oda 1, vv. 13-17). Pero en la poesía de nuestro mayor y más puro petrarquista, Fernando de Herrera, la imagen del aura tomará de nuevo el valor ornamental, pero, a la vez, significativamente, seductor y benéfico, característico de los RVF; carente, sin embargo, por la diversidad del término real —la amada misma y su distinta nominación— de la *quasi*-identificación y juego retórico-etimológico derivativo con un nombre imposible, que ya no es Laura, sino Leonor. Conservando, sin embargo, retazos de semejantes contextos, como el de aura-marco de *madonna,* espacio etéreo de suspensión del oro, con el subsiguiente juego de oro-aura de sus cabellos: *El oro crespo al aura desparcido, / y el resplandor de*

bella luz hermoso, / el semblante süave y amoroso / del tierno rostro, aunque descolorido (I. *Algunas Obras,* 38, vv. 1-4). Señalemos, muy especialmente, la presencia del aura mansa, o dulce, benéfica, al cabo, principio activo e impulso constante de un amor eterno: *Aura mansa, i templada d'Occidente, / que con el tierno soplo y blanco frio / halagas el ardor del pecho mio, / qu'espiritu te mueve vehemente?* (I, *Algunas Obras,* 153, vv. 1-4); *Ya siento el dulce espíritu de l'aura; / que mansamente murmurando aspira; / ya veo el puesto, a donde Amor me tira, / i ado su muerta llama el fuego instaura* (II, *Versos,* Libro II, 410, vv. 1-4).

El esplendor de «madonna» y la imagen de la luz

Identificada con el espíritu y con la suma belleza, al mismo tiempo que con la fuerza creadora y la energía cósmica, la luz, síntesis cromática e imagen de la divinidad en numerosas culturas,[168] tiene en el movimiento poético petrarquista un culto específico que, a decir verdad, se presenta, en su origen, como eminentemente platónico. De hecho, tal como muy acertadamente nos advirtió M.ª Rosa Lida,[169] Petrarca en el siglo XIV, promoviendo apasionadamente el conocimiento directo de Platón, condujo sus objetivos de estudio que, desgraciadamente, no pudieron hacerse efectivos, a la órbita de su filosofía, sobre todo amorosa. Porque no debe olvidarse «que el alto papel del amor en el platonismo y en todos sus derivados facilitó el tránsito del aula de filosofía a la poesía amorosa, y en particular el tránsito del elogio de la amada como obra admirable de Dios al que la elogia por considerarla como

---

168 Ver, al respecto, las consideraciones de E. de Bruyne, «La estética de la luz», *Estudios de Estética Medieval.* Madrid: Gredos, 1958, 9-37.

169 «La Dama como Obra Maestra de Dios», *Estudios sobre la literatura española del siglo XI.* Madrid: Porrúa Turanzas, 1984, 252 y ss.

creada por Dios a su imagen y semejanza, no en el sentido del Génesis, sino en el de la teoría de las ideas».[170]

No es de extrañar, pues, que la imaginería de la luz en la obra de Petrarca —y en la de los posteriores petrarquistas más puros—, no desconocida en la lírica de poetas anteriores,[171] y muy presente, como esplendor de la suma inteligencia y bondad, en las teorías estéticas y espirituales dantescas,[172] esté fundamentalmente al servicio de la descripción suntuaria de la dama, pero con un fin ulterior que apunta a la fuerza que su visión causa en los anhelos trascendentes —siempre en ascenso— del amante petrarquista, imbuido, además, de reminiscencias y creencias platónicas.[173] Aunque la imagen, como ilustra la propia M.ª Rosa Lida, con objetivos más generales y filosóficos que el de la descripción suntuaria de la dama, pre-

---

170 O. c., 255.

171 Circunscribiéndonos a un ámbito románico, constatamos que la configuración de la dama como luz o claridad es bastante corriente en la lírica cortesana francesa de los siglos XII y XIII. De ello nos ofrecen numerosos ejemplos, tanto H. Binet en *Le Style de la Lyrique Courtoise en France.* París: Bouillon, 1981, 33 y ss., como R. Dragonetti en *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise* c., 128 y ss. Por otro lado, la imagen se registra igualmente en la lírica de los trovadores provenzales —Cercamon, Bernat de Ventadorn, Raimbaut de Vaqueiras, etc.— de lo que nos ofrece buenos testimonios F. Catenazzi en su *Influsso dei provenzali sui temi e immagini della poesia siculo toscana* c., 130 y ss. Y la imagen está esencialmente presente en textos de los poetas estilnovistas —Cavalcanti, Frescobaldi, Dante— que E. Savona ejemplifica en su *Repertorio* c., 393-394.

172 *Convivio,* ed. c., III, XV, 636: «Y por esto se lee en el libro citado de la Sabiduría hablando de ella: Ella es el resplandor de la luz eterna, el espejo sin mancha de la majestad de Dios».

173 El proceso ascendente —al igual que, benéficamente, en su descenso— será muy bien descrito en el Quinientos por Miguel Angel, petrarquista y platónico a la vez: *La forza d'un bel viso a che mi sprona? / C'altro non è c'al mondo mi diletti / ascender vivo fra gli spiriti eletti / per grazia tal, c'ogni altra par nen buona.* (*Rime,* 279, 1-4). Citamos por la ed. de E. Barelli, Milano: Rizzoli, 1975.

sente otros exponentes y orígenes,[174] no del todo exentos, sin embargo, de reminiscencias griegas.[175]

Prescindiendo aquí de los numerosos casos, ya vistos, en que la amada —su cuerpo— aparece en los RVF, a través de las imágenes lumínicas —sol, estrellas, rayos, relámpagos, etc.—, Laura seguirá presentándose como figura luminosa, en su totalidad de persona, a través de un esplendor que revierte en el propio poeta y que, más allá de la repercusión que ejerce en él su mirada, ya analizada —aunque englobándola— se semeja al influjo etéreo, que enciende amor, el fuego del poeta, principio vital, que disminuye, Laura ausente: *Ma talora humiltà spegne disdegno, / talor l'enfiamma; et ciò sepp'io da poi, / lunga stagion di tenebre vestito: / ch'a quei preghi il mio lume era sparito* (RVF, XXIII, vv. 104-114). Y, Laura muerta, se convierte en recuerdo nostálgico y única razón de su ser: *né altro sarà mai ch'al cor m'aggiunga, / si seco il seppe quella sepellire / che sola agli occhi miei fu lume et speglio* (RVF, CCXII, vv. 9-11).

Los poetas más representativos del petrarquismo italiano y español en el Cuatrocientos, pero, especialmente, en el Quinientos, seguirán expresando a la amada a través de la luz, tanto más cuanto que las nuevas fórmulas y concepciones ca-

---

174 «Esto pasó también en el mundo árabe —afirma la citada estudiosa, refiriéndose a la configuración de la amada del poeta, de su dama, obra maestra de Dios, como luz—, según prueba una de las poesías contenidas en *El Collar de la paloma* de Ibn Hazm de Córdoba (trad. de E. García Gómez. Madrid, 1952, 82): «¿Perteneces al mundo de los ángeles o al de los hombres? / Dímelo, porque la confusión se burla de mi entendimiento. / Veo una figura humana; pero, si uso de mi razón, / hallo que es tu cuerpo un cuerpo celeste / ¡Bendito sea Él que contrapesó el modo de ser de sus criaturas / hizo que, por naturaleza, fueses maravillosa luz!». O. c., 253. Estableciendo la misma estudiosa, y a renglón seguido, ejemplificaciones de esta particular configuración imaginística en la lírica de los poetas provenzales, no sin ciertas reservas.

175 Ver, para el sustrato platónico implícito en la manifestación de la estética de la luz, los fundamentales estudios de E. Garin, «La teología platónica», *L'Umanesimo Italiano*. Roma-Bari: Laterza, 1973, 313 y ss.

nonizadas por Bembo [176] y, en general, la tratadística amorosa neoplatónica,[177] tan íntimamente unida al desarrollo del petrarquismo en el Renacimiento, harán de la estética de la belleza en general, y de la particular de la dama,[178] la apoteosis de la luminosidad de inmediato origen ficiniano.[179] La mirada-luz, como vínculo —ya visto— y el esplendor de la amada hecha luz, guía y razón petrarquistas: *Rendere il giorno e l'alba rinovella / Ch'io possa riveder la luce mia / Stella d'amor che sei benigna e pia / Render il giorno che la notte cella* (G. Visconti, *Parnaso*, XI, 1369, vv. 1-4); *Cosi sol per virtù di questo lume, / Vivendo ho già passato il caldo e'l ghiaccio. / Senza temer che forza d'altri venti / Turbasse un raggio mai di si bel sole. / Per chinar pioggia o menar fosco tempo, / Grazia e mercé del mio benigno cielo.* (P. Bembo, *Rime*, 17, vv. 25-30); *Quasi un puro, lucente, e chiaro lume, / Ch'un loco pien di te-*

---

176 Ver, sobre este particular punto, el estudio de A. Chastel, «L'Universelle volupté et la lumière», *Marsil Ficin et L'Art*. Genève: Droz, 1954, 81-83.

177 Resulta especialmente ilustrativo entre los numerosos, y aun entre los más importantes tratados, la principalidad desempeñada por la luminosidad en el tratamiento de la belleza como símbolo de la Divinidad y reflejo de ella en la tierra que, por boca de Bembo, exalta Baltasar de Castiglione en el cap. VII y último de su *Cortesano*, 223 y ss. de la traducción debida a J. Boscán, ed. de Madrid: Espasa-Calpe, 1967. Por lo que se refiere al papel que la luz, como expresión de máxima belleza, juega en los *Diálogos de Amor* de León Hebreo, ver el c. estudio de A. Chastel, 83.

178 El fenómeno y proceso, acaba de ser muy bien estudiado en el petrarquismo francés, especialmente en la bellísima *Délie* de Scève por J. C. Margolin, «Du *De Amore* de Ficin à la *Délie* de Scève: Lumière, regard, amour et beauté» / en *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone*, a cura di G. C. Garafagnini. Firenze: Olschki, 1986, 587-614.

179 Con Platón al fondo, naturalmente, pero con consideraciones precisas en los comentarios ficinianos al filósofo griego. Ver, en este sentido, el *Commentaire sur le Banquet de Platon* de R. Marcel. París: Les Belles Letres, 1956, 40, además de capítulos específicos de la propia obra de Ficino dedicados al tema, por ejemplo, el muy representativo cap. IV, «Che la bellezza è lo splendore del volto di Dio» de *El Libro dell'Amore*. Citamos por la ed. de S. Niccoli. Firenze: Olschki, 1987, 84-87.

nebre e d'horrore / Col suo marauiglioso almo splendore / Renda sereno, e d'ogni intorno allume (G. A. Gesualdo, *Rime, Libro* I, p. 34, vv. 1-4); *Da maggior luce e da più chiara stella / la notte il ciel le sue da lunge accende: / te sol presso a te rende / ognor più bella ogni cosa men bella* (M. A. Buonarroti, *Rime*, 129, vv. 1-4).

Con todo, difícilmente encontraremos petrarquista italiano, español, y aun europeo, que haga de la luz —por bellísima determinación, evidentemente platónica— centro ritual de la imaginería en torno a la configuración iconológica de su dama, como la realiza Fernando de Herrera, de manera constante, a lo largo de su obra, con insistencia significativa, desde el momento de su primera aparición: *Presa soy de vos solo, y por vos muero / (mi bella luz me dixo dulçemente), / y en este dulçe error y bien presente, / por vuestra causa sufro el dolor fiero* (I, *Poemas sueltos*, 40, vv. 1-4). Ejemplo que encontrará en otros textos del Divino dignas réplicas que, sucintamente apuntamos [180]: *Luz* (I, *Poemas sueltos*, 47, v. 10); *Lumbre* (I, *Poemas sueltos*, 85, v. 1); *Luz Dorada* (I, *Poemas sueltos*, 101, v. 7); *Luz hermosa* (I, *Algunas obras*, 112, v. 22); *Luz de mi alma* (I, *Algunas obras*, 112, v. 28); *Mi Luz* (I, *Algunas obras*, 112, v. 9); *Luz bella* (I, *Algunas Obras*, 153, v. 9); *Luz de l'alma* (I, *Algunas obras*, 175, v. 14); *Pura Lumbre* (Versos, Libro I, 274, v. 39); *Luz mia* (II, *Versos*, Libro I, 280, v. 103); *Serena Lumbre mia* (*Versos*, Libro II, 345, v. 7); *Mi pura Lumbre* (*Versos*, Libro II, 349, v. 69); *Serena Luz* (*Versos*, Libro II, 350, v. 3), etc. Y aunque resulta cierto que en las consideraciones amorosas de la amada del poeta se mezclan tendencias, para mí no encontradas sino complementarias, por lo demás muy bien estudiadas por Otis H. Green [181] y que no excluyen esporádicamente, y en tono menor, ciertas dosis sensualistas, lo cierto —y a la vista— es que el poeta sevillano, frente a otras posibilidades imaginísticas de configuración de la amada que la propia tradición petrarquista le presta, hace de la

[180] Y para los que reservamos, porque lo requieren, estudio aparte.
[181] *España y la tradición occidental*. Madrid: Gredos, 1969, 211-222.

luz la más descollante imagen —*senhal* y emblema— a la vez suntuaria y etérea de Doña Leonor, digna Laura y paradigma iconológico de la dama renacentista de signo petrarquista en la poesía española, como, entre otros casos de menor importancia y recurrencia, creemos haber ejemplificado.

M.ª PILAR MANERO SOROLLA
Universidad de Barcelona