

# Petrarquismo en octosílabos: del Cancionero de Urrea al de Pedro de Rojas

Álvaro ALONSO

Universidad Complutense  
Departamento Filología Española II  
isacolon@filol.ucm.es

## RESUMEN

El presente artículo se ocupa de la influencia del petrarquismo sobre la poesía octosilábica española. Se centra en tres tipos de imágenes: aquellas relacionadas con la mitología, con la *descriptio puellae* y con la modalidad más ingeniosa del petrarquismo. Tomando como punto de partida el análisis de tales imágenes, propone que el octosílabo se italianiza plenamente a partir de 1560, y que recibe antes y mejor la influencia de la *poesia cortigiana* que la del petrarquismo bembiano.

**Palabras clave:** Petrarquismo, poesía española, siglo XVI.

## *Petrarchism in Octosyllables: from Urrea to Pedro de Rojas*

## ABSTRACT

This article deals with Italian influence over Spanish octosyllables. It brings into focus three kinds of images: those related to mythology, to *descriptio puellae* and to witty Petrarchism. Taking the analysis of these images as its starting point, the present paper proposes that Spanish octosyllables were renewed from 1560 onwards, and that they were influenced by *poesia cortigiana* rather than by bembian Petrarchism.

**Key words:** Petrarchism, Spanish poetry, sixteenth century.

Dos trabajos clásicos de José Manuel Blecua dejaron definitivamente sentado que la poesía italianista no fue la única corriente poética del siglo XVI. La adopción del endecasílabo italiano, con ser una innovación decisiva, no hizo olvidar la antigua poesía octosilábica, heredada de los cancioneros del siglo XV, y muy viva a lo largo de todo el Renacimiento. A esas dos líneas habría que añadir una tercera, la de la poesía popular y popularizante (lírica y romancero), también en versos de ocho sílabas. El propio Blecua señalaba que esas tres tradiciones no debían concebirse como líneas paralelas, ya que desde muy pronto la poesía italianista influyó en la vieja poesía castellana y se dejó influir por ella<sup>1</sup>. Rafael Lapesa adujo varios ejemplos muy persuasivos de esas relaciones recíprocas<sup>2</sup> y, desde entonces, son numerosos los trabajos que han insistido en la «simbiosis» de las dos prácticas poéticas<sup>3</sup>. En

---

<sup>1</sup> Blecua (1970) y Blecua (1977).

<sup>2</sup> Lapesa (1982).

<sup>3</sup> Por ejemplo, Prieto (1984: 116), de quien tomo la expresión.

lo que sigue me propongo volver sobre la influencia del petrarquismo en la poesía cancioneril, con objeto de analizar algunos aspectos poco conocidos y de precisar su cronología.

La historia del petrarquismo en octosílabos comienza bastante antes de que Garcilaso introduzca definitivamente la métrica —y, con ella, la estética— de la poesía italiana. Prescindiendo del indudable peso que tienen *I trionfi* en la poesía española del siglo XV, y limitando la indagación al *Canzoniere*, pueden señalarse varios ecos del poeta de Arezzo en los cancioneros cuatrocentistas. El poeta Pedro de Cartagena, muerto en 1486, es autor de la siguiente composición, recogida en el *Cancionero general* de 1511:

Si no es Amor quien me trata,  
¿ques un dolor tan esquivo  
de quien yo vencer me dexo?  
Si es Amor, ¿por qué me mata?  
Si me mata, ¿cómo que vivo?  
Si bivo, ¿por qué me quexo?

Aunque traspuestos a una lengua profundamente distinta de la de su modelo, y muy alejada también de la del petrarquismo español del Renacimiento, esos versos traducen el soneto 132 del *Canzoniere*:

S' amor non è, che dunque è quel ch'io sento?  
Ma s'egli è amor, perdio, che cosa et quale?  
Se bona, onde l' effecto aspro, mortale?<sup>4</sup>

Por los mismos años en que se publica el *Cancionero general* aparece en Zaragoza el cancionero de Pedro Manuel de Urrea, del que se conoce una primera edición de 1513 y una segunda de 1516. En una de sus composiciones, «Alma alegre que yo adoro», Urrea, tras poetizar su sufrimiento de amor, concluye:

Aunque este mal me maltrata,  
muerte no deis por quereros,  
porque esperança de veros  
de todo punto desata.  
Vieja os vea yo esa mata,  
crecida como mi lloro,  
¡mata de *cabellos de oro*,  
hasta ser color de *plata*!<sup>5</sup>

El pasaje no resulta del todo claro, pero el poeta parece suplicar a la amada que no lo mate, ya que, si bien la muerte pondría fin a su sufrimiento, anularía («desata») toda esperanza de verla. Los cuatro últimos versos expresan el deseo de ver envejecer a la dama, cuyos cabellos de oro se volverán poco a poco tan blancos

<sup>4</sup> Alonso (2001: 145)

<sup>5</sup> Urrea (1878: 51).

como la plata. Ahora bien, tanto el deseo como la imagen son desconocidos en los cancioneros castellanos, pero aparecen, en cambio, en el soneto 12 del *Canzoniere*:

Se la mia vita da l'aspro tormento  
 si può tanto schermire, et dagli affanni  
*ch' i' veggia* per virtù degli ultimi anni,  
 donna, de' be' vostr' occhi il lume spento,  
 e i cape' d'oro fin farsi d'argento [...] <sup>6</sup>

Tenemos aquí cuatro aspectos que coinciden con los versos de Urrea:

1. El poeta desea sobrevivir a sus sufrimientos.
2. El envejecimiento de la amada.
3. La imagen de los cabellos de oro que pasan a ser de plata.
4. La expresión «*ch' i veggia*», casi idéntica a la del poeta aragonés «vieja os vea yo...».

A la vista de esas semejanzas, parece muy probable que los versos del *Canzoniere* sean la fuente última de los octosílabos de Urrea. Sólo que, una vez más, esa adaptación cancioneril del poeta italiano difiere profundamente de la que se impondrá en el siglo XVI: «mata de cabellos de oro» es una expresión impensable en la poesía del pleno Renacimiento, que consagra imágenes como «hebras de oro», «hilos de oro» o, simplemente, «cabellos de oro».

En otros casos encontramos en los cancioneros de finales del Cuatrocientos expresiones de sabor inequívocamente petrarquista, aunque resulte difícil precisar su procedencia exacta. Así, en el *Cancionero de Vindel*, un tal Gauberto escribe:

Non descubra vuestra risa  
 tantas perlas nin rubines,  
 non miréis de tal guisa  
 que tornemos piedra lisa. <sup>7</sup>

Los dos versos finales se relacionan con la imagen de la amada como Medusa, que aparece varias veces en el *Canzoniere* (por ejemplo, en los sonetos 51, 179 y 197). En cuanto a la metáfora de los dientes y labios como perlas y rubíes, es convencional en los poetas italianos del siglo XV, pero también en Boccaccio, de manera que no podemos estar seguros de su origen <sup>8</sup>. En cualquier caso, será una de las imágenes preferidas de los petrarquistas españoles del siglo XVI, y su presencia da un indudable aspecto moderno, italianizante, a los versos, métricamente castellanos, de Gauberto.

No obstante, aunque casos como éstos sean más frecuentes de lo que parece en la poesía anterior a Garcilaso, es claro que a partir del toledano se intensifica la

<sup>6</sup> Petrarca (1999: 55).

<sup>7</sup> Dutton y Krogstad (1990-1991 : III, 32b).

<sup>8</sup> Pozzi (1996: 484-490).

influencia petrarquista también en la poesía octosilábica. Con objeto de ejemplificar esa influencia, he escogido tres ámbitos muy característicos de la poesía italianista: el de la mitología; el de la descripción de la belleza femenina; y el de las imágenes que se relacionan con el llamado petrarquismo cortesano.

Por lo que respecta al primero, no son muchas las comparaciones mitológicas que se encuentran en la poesía octosilábica entre 1525 y 1555. Es cierto que Cristóbal de Castillejo alude a Circe o a Elena de Troya en su poesía amorosa<sup>9</sup>, y que Juan Fernández de Heredia compara el fuego del enamorado con el que destruyó a la ciudad de Príamo<sup>10</sup>. Pero los versos de ocho sílabas de esos escritores, así como los de Boscán, Garcilaso, Hernando de Acuña e, incluso, más tardíamente, Gregorio Silvestre, contienen menos referencias a la mitología que la coetánea poesía endecasilábica. De hecho, muchas imágenes mitológicas se documentan primero en la poesía italianizante y sólo más tarde en la que aquí nos ocupa. Consideremos, por ejemplo, la comparación del amante con Ícaro, que se destruye al acercarse demasiado al sol (es decir, metafóricamente, a la amada). La imagen se popularizó a partir del soneto de Luigi Tansillo «Amor m' impenna l' ali, e tanto in alto»; y triunfó desde muy pronto en la poesía italianista: aparece ya en un par de sonetos de Gutierre de Cetina antes de 1557 (fecha de la muerte del poeta)<sup>11</sup>, y por esos mismos años, si no antes, la desarrolla también otro soneto de Hernando de Acuña<sup>12</sup>. Sin embargo, no figura en la producción octosilábica de ambos autores; y la primera vez que la documenta en versos de ocho sílabas es en Fernando de Herrera, en dos poemas, uno de 1577 y otro de 1578<sup>13</sup>:

Con un deseo encendido  
me leuanto en alto buelo,  
y sin terror, atreuido,  
las alas pongo en el cielo;  
mas no pueden sustentarme  
las fuerças de este desseo,  
y quando menos lo creo  
siento en el mar anegarme.

De forma más explícita, la figura de Ícaro aparece en 1578, en las *Obras* de Jerónimo de Lomas Cantoral. Se trata de unos versos que vale la pena citar, porque ilustran claramente la confluencia de la vieja y la nueva estética:

La presunción conocí  
de mis locas fantasías,  
y pues del cielo caí,  
sin bien, sin vos y sin mí  
pasaré mis tristes días. [...]

<sup>9</sup> Castillejo (1969: 9, 94).

<sup>10</sup> Fernández de Heredia (1975: 11).

<sup>11</sup> Cetina (1981: 170, 171).

<sup>12</sup> Acuña (1982: 343).

<sup>13</sup> Herrera (1985: 157 y 168).

Hice, cual Ícaro el vuelo,  
y vime en un mar devuelto,  
sufriendo mortales penas.<sup>14</sup>

El verso «sin bien, sin vos y sin mí» procede de Jorge Manrique («estoy, desde que os conocí,/ sin Dios y sin vos y mí»<sup>15</sup>); pero a ese recuerdo cuatrocentista se ha añadido la imagen tansilliana del vuelo de Ícaro.

Ahora bien, tanto el poema de Lomas como los de Herrera corresponden a la década de los 70, en tanto que el soneto de Cetina, según se ha visto, tiene que ser anterior a 1557; y, probablemente, los versos de Acuña no son muy posteriores. Es decir, la imagen italiana entra primero, como cabía esperar, en los poemas de métrica italianista, y tarda veinticinco años más en incorporarse a la tradición octosilábica.

Algo más compleja es la descripción de la belleza femenina. Consideremos los ojos de la amada. Se trata de un motivo frecuentísimo en el *Canzoniere*, y muy habitual también en la lírica de corte popular y popularizante, en la que no cabe descartar una temprana influencia italiana. Así, una composición del *Cancionero de galanes*, fechable hacia 1520, dice:

Mis ojuelos, madre,  
valen una ciudade.  
Mis ojuelos, madre,  
tanto son de claros,  
cada vez que los alço  
merescen ducados.<sup>16</sup>

Referido a los ojos, el adjetivo «claros» es convencional en la tradición petrarquista, empezando por el propio *Canzoniere*, donde aparece cuatro veces<sup>17</sup>. Es excepcional, en cambio, en la tradición popular: no lo registro, por ejemplo, en ninguno de los veintitantos poemas de la sección «¡Aba los tus ojos!» del corpus de Margit Frenk<sup>18</sup>. Es cierto que aparece en varias seguidillas; pero se trata de textos muy tardíos, de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, en los que parece clara la influencia italiana: así, la seguidilla que dice «El sol y la luna/ quedan nublados/ quando alça mi niña/ sus ojos claros»; o la que empieza «Ojos claros y serenos», claro trasunto del madrigal de Cetina<sup>19</sup>. Parece probable, por tanto, que también en el texto del *Cancionero de galanes* haya que pensar en una influencia de Italia. No obstante, y a pesar de esos contactos esporádicos, antes de 1550-60 la poesía de tipo popular desarrolla el motivo de forma propia, ajena a los modelos italianos.

En contraste con esas dos tradiciones —distintas, pero coincidentes en la importancia que dan a la mirada femenina— la poesía octosilábica de orientación más

<sup>14</sup> Lomas Cantoral (1980: 101).

<sup>15</sup> Manrique (1993: 126).

<sup>16</sup> *Cancionero de galanes* (1952: XXXIV y 62).

<sup>17</sup> McGrady (1997: 387).

<sup>18</sup> Frenk (2003: I, 279-286).

<sup>19</sup> Frenk (2003: II, 1679 y 1726).

culta tiende a ignorar los ojos. Entre los autores de la primera mitad del siglo XVI, quizá es Cristóbal de Castillejo el que los trata más veces. En una de sus composiciones el poeta pide a la amada que le deje besar sus ojos; en otra, los califica de «hechiceros»; en una tercera, en fin, describe así el gesto de la amada:

Si levantáis a mirar  
 los vuestros ojos apriesa  
 por ver si quiere escampar;  
 si los tornáis a baxar,  
 tristes de ver que no cessa [...] <sup>20</sup>

Sin duda, Castillejo tiene presente la tradición popular, donde es tan frecuente el gesto de alzar y bajar los ojos. Más insegura es la influencia petrarquista en esos versos, aunque la idea de que los ojos de la mujer podrían serenar la Naturaleza evoca un bien conocido tópico de la poesía garcilasiana.

Más claramente petrarquistas son otras esporádicas apariciones del motivo. Por ejemplo, son muy pocas las representaciones del cuerpo femenino en la poesía de Hernando de Acuña. No obstante, en sus coplas «Nadie de su libertad» alude al «volver de los ojos» de la mujer, una expresión que evoca el «volger degli occhi» de la lírica italiana<sup>21</sup>. Gutierre de Cetina es autor de una conocida canción octosilábica que concluye apelando así a los ojos:

Sois serenos, sois graciosos,  
 mas decí, por conoceros,:  
 si bellos, ¿cómo sois fieros?;  
 si fieros, ¿cómo hermosos?

Rafael Lapesa mostró que la andadura del poema es típicamente cancioneril<sup>22</sup>, pero convendría no pasar por alto que el adjetivo «sereno» es, casi con seguridad, de procedencia petrarquista. Aparece varias veces, referido a la mirada, en el *Canzone niere*<sup>23</sup>, y es casi obligado en los madrigales italianos sobre el tema<sup>24</sup>: «se voi sí dolci e sí sereni siete» en Strozzi; «occhi sereni e chiari» en Veronica Gambara; «celesti occhi sereni» en Calcaterra; «vivi raggi del sol, sereni e chiari» en el Códice Riccardiano 2868. De manera que, en una composición típicamente castellana por su métrica y sus convenciones formales, se desliza, de manera casi insensible, un elemento petrarquista. Pero a estas alturas de siglo —aproximadamente 1550— los ojos del petrarquismo siguen siendo raros en la poesía octosilábica y su influencia se reduce, como en el caso que acabo de señalar, a un rápido detalle. Es cierto que en España la poesía de once sílabas tampoco concede al cuerpo femenino la importancia que tiene en Italia; pero, aun así, los versos italianizantes son bastante menos

<sup>20</sup> Castillejo (1969: 8, 48, 100).

<sup>21</sup> Acuña (1982: 187).

<sup>22</sup> Lapesa (1982: 155-156).

<sup>23</sup> McGrady (1997: 387).

<sup>24</sup> Todas las referencias proceden de Mele y Alonso Cortés (1930: 38).

sobrios en ese sentido. Valga como ejemplo el *Cancionero general de obras nuevas* de 1554. En él, los versos de ocho sílabas prescinden prácticamente del motivo de los ojos; en tanto que, en ese mismo cancionero, al menos cuatro sonetos contienen alusiones a ellos, y otros dos los convierten en protagonistas<sup>25</sup>.

Pero, a partir más o menos de ese momento, la situación parece evolucionar. Dos autores nacidos hacia 1520 ilustran ese cambio. Gregorio Silvestre se refiere a los ojos de la amada en varios poemas<sup>26</sup> que, con frecuencia, están muy próximos a la coetánea poesía endecasilábica:

Bolved esso ojos bellos  
con que a Amor preso tenéis,  
perdido de amores d' ellos,  
y al sol claro escurecéis  
su luz con la lumbre d' ellos.<sup>27</sup>

El caso de Jorge de Montemayor resulta muy llamativo. Su cancionero profano, incluso en su edición póstuma de 1562, apenas contiene referencias a los ojos femeninos: una rápida súplica («buelve, señora, tus ojos»); un desafiante «mira que hay otros ojos»; una referencia al «rostro y ojos soberanos»; y poco más<sup>28</sup>. Pero en la *Diana*, la imagen se despliega con todo su esplendor petrarquista. Aparece así el motivo de la amada que hace florecer el prado con su simple mirar:

Diana vio que venía,  
tan hermosa que vestía  
de nueva color el prado  
donde sus ojos ponía<sup>29</sup>

Puesto que la *Diana* (1559?) es casi contemporánea del cancionero, no cabe explicar la diferencia por la distancia cronológica entre los dos textos. Más bien parece que el italianismo de la novela (con Sannazaro siempre al fondo) terminó por impregnar a las composiciones poéticas que se engastan en ella, incluidas las escritas en versos de ocho.

En la década siguiente, los ojos aparecen con frecuencia en las composiciones cancioneriles de Fernando de Herrera<sup>30</sup>, lo que obliga a matizar el medievalismo de estos versos: sin duda, muchos aspectos de estas composiciones (empezando, claro está, por su misma forma métrica) tienen su punto de partida en los cancioneros cuatrocentistas; pero otras convenciones, como ésta de los ojos, difícilmente encontrarían paralelo en la obra de un Jorge Manrique o un Comendador Escrivá.

<sup>25</sup> *Cancionero general de obras nuevas* (1993: 271, 275, 276, 279, 280, 286).

<sup>26</sup> Silvestre (1591: 38v., 41v., 42v., 47r., 49r., 70r., 163r., 222r).

<sup>27</sup> Silvestre (1591: 70r.).

<sup>28</sup> Cito el *Cancionero* de 1562 por Montemayor (1996: 472, 494, 502).

<sup>29</sup> Montemayor (1991: 174).

<sup>30</sup> Herrera (1985: 148, 166, 176, 178, etc.).

De forma aún más clara aparece el motivo en las *Obras* de Lomas Cantoral. Así, en el poema «Alma triste, ¿qué buscáis?», el enamorado se dirige a los ojos de la amada «llenos de luz pura, serena»<sup>31</sup>. Aparte de los adjetivos, lo más revelador es el contexto en que se produce esa apelación. El autor no habla exclusivamente a los ojos sino a una serie de elementos cabello-ojos-labios-manos. Se trata de lo que Giovanni Pozzi llamó «il canone breve»: en lugar de describir todo el cuerpo, la lírica italiana del Renacimiento, bajo el influjo de Petrarca y Boccaccio, prefiere seleccionar una serie de elementos del rostro (normalmente los mismos que aparecen en este texto) y uno ajeno a la cara (con frecuencia, las manos)<sup>32</sup>. De hecho, el esquema de estos versos de Lomas Cantoral es el mismo que el de varios sonetos de Fernando de Herrera<sup>33</sup>.

Las deudas de los octosílabos de Lomas con el petrarquismo se evidencian de manera muy pintoresca en el motivo de los ojos tras las gafas:

Que, aunque son ojos tan bellos,  
su calidad es tan fiera,  
que no hay vista tan entera,  
que sufra los rayos dellos  
si no están con vedriera.<sup>34</sup>

En vano buscaríamos el equivalente de esta «bella donna con gli occhiali» en la vieja poesía cancioneril; y, en cambio, sí lo encontramos en la poesía italiana..., y en un soneto español incluido en la *Floresta de varia poesía* (1562) de Diego Ramírez Pagán<sup>35</sup>.

A la vista de los ejemplos anteriores, parece que la influencia petrarquista se deja sentir en la poesía octosilábica desde muy pronto, pero se consolida sólo durante la década de los 60. Por esos años, la *Diana* de Montemayor incorpora ya de forma clara los tópicos referidos a los ojos (y, podría mostrarse, los de los cabellos y la descripción del paisaje). En la década siguiente, los octosílabos de Fernando de Herrera y, más aún, los de Lomas Cantoral, confirman que algunas de las más características convenciones petrarquistas han adquirido ya carta de naturaleza en la lírica octosilábica. Merece la pena señalar que esa cronología coincide, más o menos, con la de la incorporación de Ausias March a los versos de ocho. La célebre imagen marchiana del amante como condenado a muerte aparece en numerosos textos del siglo XVI: en Boscán, en Diego Hurtado de Mendoza, varias veces en el *Cancionero* de 1554; y siempre en versos de once sílabas. Hay que esperar al último tercio de siglo para encontrar una versión en métrica no italianista: de nuevo es Lomas Cantoral quien permite ilustrar ese paso de un motivo desde la poesía endecasilábica a la más típicamente castellana<sup>36</sup>.

<sup>31</sup> Lomas Cantoral (1980: 99).

<sup>32</sup> Pozzi (1996: 484-490).

<sup>33</sup> Herrera (1985: 367, 390).

<sup>34</sup> Lomas Cantoral (1980: 111).

<sup>35</sup> Felci (1978: 142) y Ramírez Pagán (1998: 156).

<sup>36</sup> Alonso (en prensa).

El tercer tipo de imágenes a las que quiero referirme son las relacionadas con el petrarquismo cortesano. Petrarquismo que se orienta hacia los aspectos más ingeniosos del *Canzoniere*, los desarrolla y los amplifica, en detrimento de otros aspectos, sin duda más sustanciales, de la obra de Petrarca<sup>37</sup>. La imagen de la bella con gafas puede considerarse como un exponente característico de ese tipo de poesía, del que señalaré ahora otros dos ejemplos. En su poema «Comigo se ha bien cumplido», Boscán expresa la idea de que su alma dolorida llena de amargura todo lo que entra en ella:

Los ríos, que en su grandeza  
alcançan diversos grados,  
cuando a la mar son llegados  
mudan su naturaleza  
y empieçan a ser salados.  
Así el bien que, natural,  
en todo tiene dulçura,  
si a mí llega, torna tal,  
que lo buelve en amargura  
la amargura de mi mal.<sup>38</sup>

El poeta napolitano Angelo Di Costanzo había explicado que los pensamientos del enamorado están llenos de amargura hasta que la vista de la amada, entrando en su corazón, los dulcifica: no de otra manera que el caudaloso Danubio dulcifica las aguas del mar Negro cuando entra en ellas<sup>39</sup>. Se advertirá que Boscán da la vuelta al planteamiento del poeta de Nápoles, bien por iniciativa propia, bien porque se inspire en una fuente italiana intermedia, donde aparecería ya esa inversión de la imagen. En todo caso, no cabe duda de que es Di Costanzo la fuente última de los versos castellanos. Es curioso que la formulación de Boscán aparece mucho más tarde, en los versos petrarquistas de Bertaut:

Comme il n' est si douce eau par les fleuves versee,  
qui ne devienne amere entrant dans la mer;  
ainsi nul reconfort n' entre dans ma pensee  
qui soudain ne se voye en douleur transformee<sup>40</sup>.

Veamos otra de esas imágenes. En 1582, el *Cancionero de Pedro de Rojas* recoge un poema anónimo que describe a Cupido de la siguiente forma:

Mote  
Pero con más quedo yo.  
Glosa  
Viéndose Amor en estremo

<sup>37</sup> Rossi (1980).

<sup>38</sup> Boscán (1999: 494).

<sup>39</sup> No he podido ver el texto de Di Costanzo. Lo conozco a través de Vianey (1969: 197).

<sup>40</sup> Vianey (1969: 272).

y que casi se anegava,  
hizo barco del aljava,  
del velo, vela, y un remo  
de una flecha que tirava;  
del arco, mástil y entena,  
cuerda de la que quitó,  
y a remo y vela salió  
con trabajo y pena,  
pero con más quedo yo.<sup>41</sup>

El texto coincide con otro de Maurice Scève, donde también el Amor se decide a navegar:

Sa trousse print, et en fuste l' arma;  
de ses deux traictz diligemment rama;  
de l' arc fit l' arbre, et son bandeau tendit  
au ventz pour voile. [...] <sup>42</sup>



<sup>41</sup> *Cancionero de Pedro de Rojas* (1988: 253).

<sup>42</sup> Citado por Praz (1989: 126).

Es difícil precisar cuál es el vínculo del anónimo poeta español y del gran escritor francés. ¿Se conocía —y se imitaba— en España la poesía de Scève? ¿O ambos textos remontan a un común modelo italiano? Sea como sea, estos octosílabos han entrado de lleno en la compleja trama de influencias del petrarquismo europeo. Y no sólo en su vertiente propiamente literaria: como tantas imágenes preciosistas, casi *précieuses*, la de Scève (y, por tanto, la del poeta español) se ha convertido en fuente de inspiración para la emblemática. Así lo atestigua un grabado de Otto Venio que representa a un gracioso Cupido remando sobre su aljaba, cuya vela es, inequívocamente, la benda que tradicionalmente tapa los ojos del dios. Pero conviene no olvidar que esa novedad en el planteamiento se asocia en el poema español a un esquema formal (el del mote con su glosa) que no puede ser más medievalizante.

Si he mencionado dos textos franceses, el de Bertaut y el de Scève, es para mostrar la vinculación de estos poemas octosilábicos con un petrarquismo, el de Francia, especialmente apegado a la tradición cortesana. En la poesía italianista española no he podido encontrar antecedentes para esas dos imágenes que, a diferencia de lo que es habitual, parecen haber entrado antes en los versos de ocho sílabas que en los de once. Esos dos ejemplos, que no me parecen excepcionales, inducen a pensar que la poesía octosilábica, si bien no desdeñó otras imágenes más ortodoxas, asimiló antes y mejor los *concetti* de la lírica cortesana. Sin duda, la ecuación «versos de once-petrarquismo ortodoxo, versos de ocho-petrarquismo cortesano» deforma hasta la caricatura una realidad histórica muy compleja. Pero, con todas las cautelas que se quiera, es probable que esa doble relación exprese una tendencia general de nuestra lírica renacentista.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACUÑA, H. (1982): *Varias poesías*, ed. L. F. Díaz Larios, Madrid, Cátedra.
- ALONSO, A. (2001): «Garcí Sánchez de Badajoz y la poesía italiana», en BOTTA, P., PÉREZ PASCUAL, I., PARRILLA, C. (eds.): *Canzonieri iberici. II*, Noia, Toxosoutos, 141-152.
- (en prensa): «Ausias March, I, 13-16: seis versiones castellanas y una más».
- BLECUA, J. M. (1970): «Corrientes poéticas del siglo XVI», ahora en *Sobre poesía de la Edad de Oro (Ensayos y notas eruditas)*, Madrid, Gredos, 11-24.
- (1977): «Mudarra y la poesía del Renacimiento: una lección sencilla», en *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*, Barcelona, Ariel, 45-56.
- BOSCÁN, J. (1999): *Obra completa*, ed. C. Clavería, Madrid, Cátedra.
- Cancionero de galanes y otros rarísimos cancionerillos góticos* (1952), ed. A. Rodríguez Moñino, introducción M. Frenk, Valencia, Castalia.
- Cancionero de Pedro de Rojas* (1988), ed. J. J. Labrador, R. A. Di Franco, M. T. Cacho, prólogo de J. M. Blecua, Cleveland, Cleveland State University.
- Cancionero general de obras nuevas (Zaragoza, 1554)* (1993): ed. C. Clavería, Barcelona, Delstre's.
- CASTILLEJO, C. (1969): *Obras de amores. Obras de conversación y pasatiempo*, ed. J. Domínguez Bordona, 4ª ed., Madrid, Espasa-Calpe.

- CETINA, G. (1981): *Sonetos y madrigales completos*, ed. B. López Bueno, Madrid, Cátedra.
- DUTTON, B. y KROGSTAD, J. (1990-1991): *El cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*, 7 vols., Salamanca, Universidad de Salamanca.
- FELCI, L. (1978): *Poesía italiana del Seicento*, Milán, Garzanti.
- FERNÁNDEZ DE HEREDIA, J. (1975): *Obras*, ed. R. Ferreres, 2ª ed., Madrid, Espasa-Calpe.
- FRENK, M. (2003): *Nuevo corpus de antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vols., México, UNAM-Fondo de Cultura Económica.
- HERRERA, F. de (1985): *Poesía castellana original completa*, ed. C. Cuevas, Madrid, Cátedra.
- LAPESA, R. (1982): «Poesía de cancionero y poesía italianizante», ahora en *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*, Madrid, Gredos, 145-171.
- LOMAS CANTORAL, J. de (1980): *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*, ed. L. Rubio González, Valladolid, Diputación Provincial.
- MANRIQUE, J. (1993): *Poesía*, ed. V. Beltrán, estudio preliminar de P. Le Gentil, Barcelona, Crítica.
- MCGRADY, D. (1997): «Notas sobre el madrigal ‘Ojos claros, serenos’ de Cetina», *Hispanic Review*, 65, 379-389.
- MELE, E. y ALONSO CORTÉS, N. (1930): *Sobre los amores de Gutierre de Cetina y su famoso madrigal*, Valladolid, Imprenta Provincial.
- MONTEMAYOR, J. de (1991): *Los siete libros de La Diana*, ed. A. Rallo, Madrid, Cátedra.
- (1996): *Poesía completa*, ed. J. B. Avalle-Arce y E. Blanco, Madrid, Biblioteca Castro.
- PETRARCA, F. (1999): *Canzoniere*, ed. M. Santagata, 3ª ed., Milán, Mondadori.
- POZZI, G. (1996): «Sul luogo comune», ahora en *Alternatim*, Milán, Adelphi, 449-526.
- PRAZ, M. (1989): *Imágenes del Barroco. Estudios de emblemática*, traducción J. M. Parreño, Madrid, Siruela.
- PRIETO, A. (1984): *La poesía del siglo XVI*, I, Madrid, Cátedra.
- RAMÍREZ PAGÁN, D. (1998): *Sonetos*, ed. D. López García y R. Siminiani Ruiz, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio.
- ROSSI, A. (1980): *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, Brescia, Morcelliana.
- URREA, P. M. de (1878): *Cancionero*, Zaragoza, Imprenta del Hospicio Provincial.
- VIANEY, J. (1969): *Le Pétrarquisme en France au XVI siècle*, Ginebra, Slatkine (Facsimilar de la ed. de 1909).
- XIMÉNEZ DE URREA: véase «Urrea».