



La *Descriptio puellae* en el petrarquismo italiano y español: los ejemplos de Giusto de' Conti y Garcilaso de la Vega

Matteo Trillini¹

Recibido: 4 de octubre de 2016 / Aceptado: 2 de marzo de 2017

Resumen. La lírica del Renacimiento, por sus características estéticas de perfección y armonía, pero también de repetición y homologación ha sido a menudo objeto de una escasa atención por parte de la crítica, que la ha catalogado de manera quizás demasiado expeditiva bajo la etiqueta de petrarquismo. La práctica de la *imitatio*, sin embargo, es la responsable del nacimiento de la literatura europea. Ella, de hecho, no se limita a ser el rasgo típico de cierta cultura, sino que ha influenciado definitivamente el desarrollo de la literatura y del gusto occidentales. Es necesario, pues, volver a los textos renacentistas con estudios que revelen la puesta en acto de procedimientos estilísticos a través de los cuales los textos poéticos manifiesten sus principios generadores y organizativos. El presente artículo se introduce en esta perspectiva de investigación y se centra especialmente sobre la práctica de la *descriptio puellae*, concordando con Muñiz Muñiz sobre la escasez de estudios filológicos encaminados a reconstruir la morfología del *topos*. La comparación se desarrolla a través del análisis de textos significativos del clasicismo de la literatura italiana y española, intentando evidenciar similitudes y divergencias entre los dos sistemas en relación a la actualización de la lección de Petrarca.

Palabras clave: Petrarca; Giusto de' Conti; Garcilaso de la Vega; petrarquismo; lírica renacentista; *imitatio*.

[en] The *Descriptio puellae* in the Italian and Spanish Petrarchism: the examples of Giusto de' Conti and Garcilaso de la Vega

Abstract. Due to its aesthetic characteristics of perfection and harmony, but also of repetition and homologation, Renaissance love poetry has often been object of limited attention by the critics, who have briskly labelled it Petrarchism. The practice of the *imitatio*, nevertheless, is responsible for the birth of the European literature. In fact, it does not limit itself to being the typical feature of a certain culture, but it has also influenced the development of Western literature. Hence, it is necessary to delve into the Renaissance literature with studies which prove the presence of specific stylistic characteristics, useful to understand the structural and organizational principles behind poetry itself. This article investigates the practice of the *descriptio puellae*, agreeing with Muñiz Muñiz on the shortage of philological studies aimed at reconstructing the morphology of the *topos*. The comparison is developed through the analysis of significant texts from Italian and Spanish classicism, highlighting similarities and differences of both movements in relation to the reception of Petrarca's legacy.

KeyWords: Petrarca; Giusto de' Conti; Garcilaso de la Vega; Petrarchism; Renaissance poetry; *imitatio*

Cómo citar: Trillini, M. (2017). La *Descriptio puellae* en el petrarquismo italiano y español: los ejemplos de Giusto de' Conti y Garcilaso de la Vega, en *Revista de Filología Románica* 34.2, 267-280.

¹ Facultad de Filología. Universidad Complutense de Madrid
matteotrillini@hotmail.it

“El vínculo más bello es aquel que puede lograr que él mismo y los elementos por él vinculados alcancen el mayor grado posible de unidad. **La proporción es la que por naturaleza realiza esto de la manera más perfecta**” (Platón, *Timeo*, V)

“Entorpecidos nosotros mismos con órganos groseros, apenas pueden algunos, aproximándose, a estas imágenes, reconocer ni aun el modelo que ellas representan. Nos estuvo reservado contemplar **la belleza del todo radiante**, cuando, mezclados con el coro de los bienaventurados, marchábamos con las demás almas en la comitiva de Júpiter [...]” (Platón, *Fedro*, XXX)

Escribir sobre poesía renacentista supone disertar necesariamente de imitación, la cual, muchas veces, a nuestros ojos modernos aparece por un lado demasiado vinculada con el concepto aberrante del plagio, y por otro demasiado lejos de la invención original que se pretende fundamento imprescindible del acto creativo poético y artístico en un sentido más extenso. Pero la literatura, en cuanto discurso “convencional”, raramente supone una total originalidad de la escritura: al revés, la relación del autor con otros textos es necesaria, a menudo incluso genética.

I poeti della tradizione occidentale, da Callimaco ad Andrea Zanzotto, hanno variamente incorporato nella loro lingua quella dei predecessori. Replicare in poesia è una condizione della scrittura, ovvero la memoria è una condizione della poesia, una sorta di statuto letterario, che la distingue da qualsiasi altro atto linguistico, iscrivendola all'interno di un riconoscibile sistema di segni (Gardini 1997: 3).

Si esto es cierto para toda la literatura occidental, como escribe Gardini, cada vez que nos acercamos a esta forma concreta de literatura que representa cierta poesía renacentista, el lector moderno tendrá que superar la infraestructura mental que impide, como todos los prejuicios, entender en profundidad las razones que la inspiraron, la habilidad técnica que la creó para gozar así de su belleza. Estamos delante, de hecho, de un arte que no aspira a la originalidad, sino a subrayar con decisión la auto referencialidad del sistema literario.

La idea central del petrarquismo renacentista no es la de un sujeto que escribe, sino la de una escritura que se autogenera y se regla a sí misma, de manera que podemos considerar este fenómeno literario como el primer movimiento vanguardista europeo, que influenciará definitivamente el desarrollo de la literatura y del gusto occidentales.

En este periodo, tanto el ejercicio de la memoria como el recuerdo intencional de formas y estilos considerados ejemplares en el ámbito de la escritura poética se vuelven un hecho institucional y un programa literario: la *imitatio*.

Nella sua forma più specifica l'*imitatio* rappresenta il trionfo dell'*ars* sulla *natura*, già proclamata superiore da Leonardo e dai suoi seguaci, e inaugura una nuova idea di creazione poetica. Prodotto dell'umanesimo italiano, essa scaturisce da una nuova concezione della storia e degli autori, creando un'invalicabile distanza tra i contemporanei e gli immediati predecessori. (Gardini 1997: 9)

La imitación, a pesar de que la revolución estética romántica dirija nuestros principios críticos hacia otra dirección², aporta a este nuevo sistema literario dignidad y armonía. Y eso se hace evidente si se consultan los numerosos tratados sobre el arte renacentista, en los que las diferentes escuelas de pensamiento nunca ponen en duda el principio de imitación sino que como mucho discuten sobre qué modelo o qué modelos seguir³.

A partir de estos modelos, la mejor imitación de la edad del Renacimiento no equivale a servil y mecánica reproducción, sino que corresponde al reconocimiento de una *auctoritas* y a la concienciación de formar parte de una tradición. Una tradición aun no formalizada en Italia antes de *Le Prose della volgar lingua* de Bembo, que la define entonces de forma muy clara, y que ya Petrarca, sin llegar a escribir tratados teóricos (la literatura italiana es demasiado joven todavía), marca con su obra en versos vulgares, fruto de una severa selección y reutilización de fuentes.

La imitación de autores clásicos servirá, entonces, a lo largo del siglo XVI para normalizar un género literario en lengua vulgar (cuya utilización es difícil de justificar frente a la gloriosa supremacía de la tradición latina), tradicionalmente caracterizado por un lenguaje y formas no homogéneos: el género lírico. Este tipo de imitación se traduce, en definitiva, en exigencia de orden en el cuadro de general anarquía formal y lingüística del siglo XV, aportando a los nuevos textos el mismo crédito y la misma dignidad literarios de los que se seguían componiendo en lengua latina. El poeta imitador expresa así la necesidad de pertenecer a una tradición que justifique y revele como necesaria su escritura. Imita, pues, Petrarca, declarando sus fuentes, e imitan los poetas renacentistas reconociendo abiertamente su modelo y dando forma así a la primera experiencia de masa de la historia de la literatura: la lírica petrarquista⁴.

Por lo que se refiere al trabajo de la crítica literaria, creo que hasta ahora, sobre todo en la vertiente italiana, se han unido bajo la misma etiqueta genérica de petrarquismo muchos nombres de poetas, sin proporcionar, a veces, el justo valor a sus obras, en cuanto fruto de imitación. Pero, a mi parecer, merece la pena estudiar este método compositivo cada vez diferente y original, que además de dar coherencia formal a los textos poéticos, actúa según procedimientos y marcas estilísticas que revelan los principios generadores y organizadores de aquellos. Y la práctica de la *imitatio* se diferencia tanto en un único ámbito literario (aunque la península italiana no puede considerarse en ese momento como unitaria ni política ni culturalmente), como también los criterios de elección e imitación del modelo o de los modelos caracterizan los productos poéticos de los diferentes contextos europeos.

Este artículo quiere ser, así pues, una pequeña contribución a la identificación de las diferentes recepciones y emulaciones de la tradición, en este caso lírica, en dos poetas cuyas obras representan el exordio de la imitación consciente y sistemática de Petrarca en Italia y España: Giusto de' Conti y Garcilaso de la Vega. Todo esto a través del análisis de algunos *topoi* que constituyen la práctica literaria de la *descriptio puellae*, un sector todavía poco frecuentado por la crítica, ya que como avisa también

² Contra el prejuicio romántico de la originalidad del arte véase "Tradition and the individual talent", en Eliot (1950) *The sacred wood: essay on Poetry and Criticism*, London, Methuen.

³ Cfr. Barocchi (1973).

⁴ Identificando la "masa" con el público de las cortes europeas (eruditos, funcionarios, caballeros y damas) que empiezan a utilizar la lírica, compuesta a la manera de Petrarca, como forma privilegiada de comunicación.

María de la Nieves Muñiz Muñiz «escasean los estudios filológicos encaminados a reconstruir la morfología del *topos* a lo largo del tiempo» (Muñiz Muñiz 2014: 152), y añadiría yo del espacio.

Para empezar, cuando hablamos de tradición e imitación hay que introducir y distinguir entre dos categorías de la crítica textual literaria que son la intertextualidad y la tópica, las cuales nos ayudan a interpretar el significado de una obra según la memoria del autor y la tradición literaria donde se inscribe. En nuestro discurso son ambas presentes y son imprescindibles.

La intertextualidad es un diálogo que une dos textos lejanos en el tiempo y en el espacio y actúa como «reminiscenza, utilizzazione delle fonti, citazione» (Segre 1985: 85) y, sobre todo, por lo que nos interesa aquí, supone la asunción consciente de un modelo literario (en este caso el hipotexto petrarquesco) que se reconsidera en una nueva obra. Ella puede ser tanto sustancial (refiriéndose a situaciones, personajes, entrelazamiento del hipotexto) como formal (si se construye sobre componentes lingüísticos, estilísticos y métricos).

La tópica, en cambio, consiste en hacer aflorar motivos recurrentes de larga duración en el lenguaje poético o narrativo, y en el siglo XX el alemán Curtius ha ilustrado de forma ejemplar sus mecanismos, dando esta definición: «anticamente la topica costituiva il deposito delle scorte. Vi si trovavano idee di carattere generale, di quel tipo che può essere utilizzato in ogni discorso e in ogni scritto» (Curtius 1992: 93). Entre los *topoi* encontramos el *locus amoenus* y su opuesto el *locus asper*, el del barco o del exordio primaveral, mientras que nos ocuparemos en esta sede más detenidamente del *topos* relativo a la representación lírica de la mujer.

A diferencia de la intertextualidad la tópica no implica obligatoriamente la cita directa de un modelo específico (o un hipotexto o una fuente de donde se pone en marcha la reescritura). Al revés, actúa más bien como situaciones presentes en la memoria colectiva (no es casual el paralelismo con los arquetipos junguianos establecido por Curtius) que vuelven a aflorar; pero, por otro lado, esto no significa que por parte de un autor culto, como es el caso de Giusto de' Conti y Garcilaso, no haya una re-proposición intencional de los mismos temas.

Tanto en la presentación de paisajes como en la descripción de personajes, la tópica actúa a través de una reducción de las imágenes, idénticas pero estilísticamente diferentes en los distintos poetas (y es exactamente esto lo que quiero destacar), en cuanto permite al autor expresar una situación reduciendo el campo de los objetos seleccionados para incluir sólo algunos que valen para todos. Así mismo la descripción de un lugar según la tópica del *locus amoenus* o *asper* sugiere y anticipa al lector otros elementos necesarios para el desarrollo de la acción (una naturaleza horrorosa prefigura por ejemplo una condición difícil y hostil para el protagonista – como es el caso de la selva oscura de la *Comedia*; o en el caso de los cancioneros petrarquistas un lugar hermoso y fascinante anticipa normalmente un recuerdo o una representación, ambos positivos, de la mujer amada).

En definitiva, tanto la tópica como la intertextualidad testimonian la pluralidad de niveles de la palabra literaria, en la que se suman los lenguajes de varios autores y tradiciones; marcando, especialmente la tópica, las constantes y las invariencias. Y la literatura renacentista, como también la antigua y la medieval, caracterizada por un diálogo abierto con los modelos, como requiere la poética clasicista, hace un uso amplio y explícito de *topoi*.

Vayamos ahora a nuestros autores y sus obras. En 1440, terminada la historia amorosa por la boda de Isabetta con un rival (episodio que caracteriza también la vicisitud amorosa de Garcilaso), Giusto edita el cancionero recogiendo y ordenando las rimas nacidas de aquella experiencia; nueve años después morirá en la corte de Rimini de Sigismondo Pandolfo Malatesta, el cual en 1457 hace colocar sus restos en el *Tempio malatestiano* (hecho especialmente significativo para entender cuánto Conti era estimado no sólo en la corte de Rimini, sino también entre sus contemporáneos⁵).

La *Bella mano* se presenta así como un auténtico cancionero, pensado orgánicamente a partir del modelo de los *Rerum vulgarium fragmenta*, el primero después de estos con su parte proemial, con sus características situaciones (el enamoramiento, las alabanzas, los celos, el desengaño, el sufrimiento y la consecuente caracterización negativa de la mujer) y con su epílogo, el cual, haciéndonos subir hasta el tercer cielo (el de Venus según escribió Dante en la *Comedia*), amplía de alguna forma la imitación (incluso la macrotectual) hasta los *Trionfi*.

La obra de Conti presenta algunos puntos de contacto interesantes con el cancionero de Garcilaso, mucho menos orgánico en realidad, empezando por la existencia de dos distintas mujeres, inconcebible para Petrarca y para el poeta de Valmontone (el cual, por ejemplo, deja las composiciones dedicadas a otras damas fuera de la *Bella mano*) y más heterogéneo, tanto desde un punto de vista formal y métrico⁶ como temático, puesto que el amor no es el único tema tratado.

Los puntos de contacto se encuentran, sin embargo, en el desarrollo de la historia amorosa, caracterizada por la lejanía entre los amantes, los celos, el engaño, la traición (Isabetta e Isabel se casan con otros hombres) y el desengaño. Todos ellos elementos innovadores con respecto a la estructura del *Canzoniere* de Petrarca, donde el abandono de Laura es causado por la propia muerte, que divide el libro entre rimas en vida y rimas en muerte. Pero, mientras que en las 150 composiciones⁷ de la *Bella mano* muchos versos ocupan la descripción de Isabetta y de su mano, la real protagonista del cancionero, en las rimas de Garcilaso la figura central, no es la de la dama, sino la de un amante cortés que sufre más o menos desesperadamente.

Por lo que se refiere a los detalles corporales que forman el *topos* de las bellezas de la mujer, en la obra de Garcilaso encontramos los típicos del canon breve, ilustrado magistralmente en su composición y funcionamiento por Pozzi en su *Temi, topoi, stereotipi*. A diferencia del canon largo, que permite detallar todo el cuerpo, al breve pertenecen, de hecho, la representación de la cara y de un detalle adyacente (como la mano, el cuello o el seno). Y dentro del canon breve el criterio selectivo impone una selección ulterior que excluye la nariz, las orejas, el mentón y otros detalles menores que aparecen, en cambio, en el canon largo⁸. Quedan la cabellera, la frente,

⁵ Suposición que queda confirmada por la tradición manuscrita de la *Bella mano*, de la que impacta no sólo el elevado número de testimonios que han sobrevivido, sino también la dimensión nacional de su difusión y el hecho importantísimo de que por lo menos 18 manuscritos están enteramente dedicados a su cancionero, considerado, pues, por el lector cuatrocentista obra digna también materialmente del *status* de libro. De hecho, entre 1472 y 1492 se seguirán tres ediciones impresas de la *Bella mano*. Para más noticias acerca de Giusto de' Conti y su trayectoria poética cf. Pantani (2006).

⁶ La obra poética de Garcilaso se compone de cuarenta sonetos, cinco canciones, una oda en liras, dos elegías, una epístola, tres églogas y siete coplas castellanas y tres odas latinas.

⁷ 134 sonetto, 4 ballate, 4 ternari, 5 canzoni y 3 sestine.

⁸ Sobre los criterios de selección del canon y su utilización en la lírica renacentista vuelve también Amedeo Quo-

las mejillas, la boca, a menudo diversificada en las dos unidades de labios y dientes. Todo esto es evidente en los versos de Conti, sin embargo, Garcilaso nos ofrece una representación de la mujer aún más estilizada y esencial de lo que ya el *topos* por su naturaleza y esencia prevee.

Pozzi en su ensayo añade que el canon de la belleza es marcado por dos órdenes de motivaciones: proporción y resplandor (Pozzi 1984:396). La primera responde a la idea de que lo bello está conectado necesariamente con la armonía y con el orden, mientras que la segunda se genera de la opinión (difusa en la edad media) de que la esencia de la belleza está representada por la luz. Por lo tanto todas las metáforas asumidas para elogiar un cuerpo bello remiten sin excepción al principio de la luz, mientras que todos los elogios, en cambio, de las partes anatómicas consideradas no luminosas se reducen al concepto de la proporcionalidad. Además, la materia que constituye el *topos* que se describe o narra es organizada según una determinada sintaxis; un ordenamiento sintáctico mediante el cual los elementos están conectados entre ellos por la sola razón de pertenecer a ese *topos*. De esa forma la materia genera un sistema, en cuanto se establecen relaciones fijas entre los elementos que lo constituyen: relaciones opuestas, como los colores rojo y blanco en el canon de las bellezas; o relaciones complementarias, como cuando, por ejemplo, en el *locus amoenus* la presencia del césped implica necesariamente la del río. Se entiende, entonces, que el *topos* se presenta bajo el doble aspecto de entidades que se prestan a ser ordenadas sintácticamente y entidades que se proponen paradigmáticamente a la combinación.

Vamos a examinar ahora con la ayuda de algunos textos, la lógica interna al *topos* de la belleza, cuya organización es muy compleja, porque al conjunto de los detalles corporales se ha sobrepuesto el de las metáforas: una estructura que conlleva, además del sistema de los figurados (que coincide con los detalles corporales), un sistema de figurantes y un sistema de motivaciones.

La lírica, que utiliza el canon breve, sigue, según Pozzi (Pozzi 1984:400), las motivaciones del color y del resplandor y ambas motivaciones son siempre asumidas por diferentes figurantes. Así el sol, por ejemplo, designa siempre el resplandor, y por perfecta equivalencia, el oro representa el color amarillo. En cambio, el color de los ojos (negro según el cliché) nunca es designado con metáforas, porque aquel papel es enteramente ocupado por la motivación del resplandor. La motivación del color se aplica, entonces, sólo a tres elementos: el amarillo de la cabellera y el rojo y el blanco de las mejillas, que juntos dan la figura elemental.

Miremos algunos ejemplos. El soneto XIII de Garcilaso describe la transformación de Dafne en laurel, motivo de la mitología clásica retomado por Petrarca, que hace de la planta el símbolo de la coronación poética y *senhal* para Laura. La crítica considera indiscutible la fuente ovidiana (*Metamorphosis* I, 548-552) mientras que duda sobre la presencia de la memoria petrarquesca, juzgando incluso, en algunos casos, los tercetos completamente independientes de Ovidio y Petrarca.

Vix vece finita torpor gravis occupat artus,
mollia cinguntur tenui praecordia libro,
in fondem crines, in ramos bracchia crescent,
pes modo tam velox pigris radicibus haerent,

ndam en su ensayo "Il naso di Laura. Considerazioni sul ritratto poetico e la comunicazione lirica" en *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo* (Quondam 1991).

ora cacumen habet: remanet nitor unus in illa. (OVIDIO, *Metamorphosis* I, 548-552)

A Daphne ya los braços le crecían
 y en luengos ramos bueltos se mostravan;
 en verdes hojas vi que se tornavan
los cabellos quel oro escurecían;
 de áspera corteza se cubrían
 los tiernos miembros que aun bullendo ‘stavan;
 los blancos pies en tierra se hincavan
 y en torcidas raízés se bolvían.
 Aquel que fue la causa de tal daño,
 a fuerça de llorar, crecer hazía
 este árbol, que con lágrimas regava.
 ¡O miserable ‘stado, o mal tamaño,
 que con llorarla crezca cada día
 la causa y la razón por que llorava! (GARCILASO XIII)

Si se analizan los *topoi* presentes en el texto de Garcilaso, la presencia del hipotexto petrarquesco resulta ser, sin embargo, evidente. En el verso 4, Garcilaso describe los cabellos de la dama como “los cabellos que el oro escurecían”, combinando y variando notorios pasajes petrarquescos. El poeta aretino, de hecho, escribe en *Rvf* 275, v.1: “occhi miei, oscurato è ‘l nostro sole” y en *Rvf* 90, 1: “eran i capeo d’oro a l’aura sparsi”.

Podemos observar que el verbo *escurecer* es la traducción del italiano *oscurare* utilizado por Petrarca, pero Garcilaso opta para una variación que resulta muy significativa en el sistema de la *descriptio puellae*. En los versos de este último lo que oscurece el sol no son los ojos, que como decíamos son representados por Petrarca según la motivación del resplandor, sino los cabellos. Garcilaso combina, de hecho, diferentes pasajes petrarquescos rompiendo de esa forma la lógica de las motivaciones que sujeta el *topos* de la *ekfrasis* en el *Canzoniere*. El poeta español imita de forma activa a su modelo, y al binomio cabellos / oro (“eran i capei d’oro a l’aura sparsi”) añade las características del brillo y de la luz, exclusivas de los ojos de Laura en Petrarca. Por lo tanto, se explica también la sustitución del figurante *sole* con oro en el verso de Garcilaso. Pero esta misma variación dentro del *topos* termina delatando la presencia del arquetipo petrarquesco en la composición del texto de Garcilaso⁹. La combinación de distintos pasajes de la *auctoritas* petrarquesca es una operación típica del *modus poetandi* de los poetas líricos renacentistas. También Giusto de’ Conti lo hace a menudo en sus rimas y por ejemplo en la *Bella mano* XXIV, v. 2 escribe: “e il fronte, dove il nostro sol s’oscura”. El poeta romano se mantiene fiel a la utilización petrarquesca del figurante sol según la motivación del resplandor, pero introduce otra innovación atribuyendo esa característica no a los ojos sino a la frente.

Por lo que se refiere, en cambio, a los tercetos del soneto de Garcilaso, que describen con una imagen indiscutiblemente original el círculo vicioso del sentimiento

⁹ Como prueba ulterior del hecho que el poeta español tuviese bien presente en su mente (y en su escritorio posiblemente) el texto de Petrarca *Rfv* XXIII, está la cita de un verso de este último que aparece en *explicit* del soneto XXII: «non esservi passato la oltra la gona».

amoroso, hay que tener presente que ya en Petrarca las lágrimas desempeñan dos papeles distintos. Por un lado, desahogan las penas del alma (como en *Rvf* 55), por otro alimentan el corazón, el amor y el sufrimiento (como en *Rvf* 93 y 342).

Aquel que fue la causa de tal daño,
a fuerça de llorar, crecer hazía
este arbol, que con lágrimas regava.
¡O miserable ‘stado, o mal tamaño,
que con llorarla crezca cada día,
la cuasa y la razón por que llorava! (GARCILASO XIII, 9-14)

Per lagrime ch’i’ spargo a mille a mille
conven che ‘l duol per gli occhi si distille
dal cor, ch’ à seco le faville et l’ésca. (PETRARCA *Rvf* 55, 7-9)

Del cibo che onde ‘l signor mio sempre abonda,
lagrime et doglia, il cor lasso nudrisco. (PETRARCA *Rvf*, 1-2)

Veamos otro soneto de Garcilaso, el XXIII, muy significativo también en el ámbito de la *ekfrasis* de la dama. Por la invitación final al *carpe diem*, este, como el anterior, ha sido considerado por Lapesa (Lapesa 1985:162) un soneto de gusto clásico, más cercano a ciertas corrientes epicureistas y edonistas del Renacimiento, y más alejado por esta misma razón de la tradición cancioneril y petrarquista. Sin embargo, podemos volver a considerar la cuestión a partir de un análisis de los *topoi* relativos a las bellezas que allí se encuentran, los cuales se adscriben, sin duda alguna, dentro de esa misma tradición literaria. El rostro de la mujer es designado a través de las imágenes de la rosa y de la azucena, figurantes que, como decía antes, realizan la relación opositiva formada por los colores rojo y blanco de la cara. Una vez más, Garcilaso se muestra innovador, en el sentido que realiza la oposición de color a través de un figurante, la azucena, que no aparece en los *Rvf* (y tampoco en la *Bella Mano*); aunque en la tradición lírica posterior a Petrarca este binomio deviene muy frecuente¹⁰. En los *Rvf*, para describir el color de las mejillas, Petrarca utiliza si acaso el binomio “candide rose con vermiglie” (canción 127), “le rose vermiglie in fra la neve” (soneto 131), “rose sparse in dolce falda di viva neve” (soneto 146).

En Giusto de’ Conti, la innovación es aún más radical. Si la caracterización del rostro es en Petrarca llevada a cabo según la motivación del color y la oposición entre blanco y rojo, Conti elige, en cambio, la motivación del resplandor.

Vidi fra mille fiamme in un bel viso
Amore armato di una luce altera (GIUSTO DE’ CONTI *Bm* VIII, 1-2)

dove la chiara luce del bel viso? (*Bm* X, 9)

e quelle luci ladre e il chiaro viso (*Bm* XXV, 10)

¹⁰ Por ejemplo, lo encontramos en las *Rime* de Pietro Bembo, que en 49, 3 escribe: «se non si coglie, come rosa o giglio».

Siguiendo con el soneto de Garcilaso, en los versos 3-4 leemos:

y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena

Los ojos, aquí designados por la acción del mirar, son ya a partir de la edad clásica¹¹ los responsables de la pasión amorosa, que a través de ellos, logra instalarse en el corazón. De ahí el adjetivo “ardiente” que es metáfora del sentimiento amoroso, mientras que “clara luz” se adscribe perfectamente a la tradición del *topos* que los describe en su característica luminosidad. Además, el adjetivo “honesto” es típico del amor cortés, “Tanto genitile e tanto onesta pare” escribía Dante, por ejemplo, en el *incipit* de un famoso soneto.

En los versos 5-6 encontramos “‘I cabello, que’n la vena del oro s’escogió”, y en el 7 “el hermoso cuello blanco, enhiesto”; verso que recuerda también rítmicamente él de *Rvf* 185 “al suo bel collo, candido, gentile”. En el verso 8, finalmente, los cabellos aparecen representados movidos por el viento y esparcidos alrededor del cuello “el viento mueve, esparza y desordena”. Es un motivo clásico¹², sin duda, mas encontramos famosos ejemplos en Petrarca, como el de *Rvf* 127 “le bionde trecce sopra ‘l collo sciolte” y también en la *Bella mano* 146: “le chiome sciolte intorno a quella gola”, donde el detalle corporal es *gola* y no *collo* como en el modelo. La imagen es tan fuerte y tan presente en la tradición literaria que el arte figurativo no pudo abstenerse en retomarla y “La nascita di Venere” de Botticelli representa seguramente el ejemplo más acreditado.

Para terminar este breve *exkursus* centremos la atención del lector sobre el figurante de la mano, detalle corporal que llega a ser el protagonista de la obra de Conti¹³. La mano de Laura está presente en el *Canzoniere* de Petrarca y desarrolla un papel importante, sobre todo en la sección constituida por los tres sonetos llamados “sonetti del guanto” (CXCIX, CC, CCI), el primero de los cuales empieza justamente «O bella man», como el título atribuido a la *silloge* de Conti. Analizando los contextos donde aparece el término mano en la *Bella mano* nos damos cuenta que ellos ofrecen un ejemplo particular de reelaboración temática y, como observa Bartolomeo, «il motivo scelto a siglare l’intera opera, risulta connaturato ad essa e caricato di significati e interpretazioni che si scostano, in parte, dalla più nota e sicura fonte di ispirazione petrarchesca» (Bartolomeo 1993:105). Conti realiza en relación al modelo una acción decisivamente selectiva, por lo que sólo pocos elementos se deducen de la formulación petrarquesca, así que el motivo en la *Bella mano* se desarrolla de forma más personal¹⁴.

¹¹ «Sin embargo, aquel cuya iniciación es todavía reciente, el que contempló mucho de las de entonces, cuando ve un rostro de forma divina, o entrevé, en el cuerpo, una idea que imita bien a la belleza, se estremece primero, y le sobreviene algo de los temores de antaño y, después, lo venera, al mirarlo, como a un dios, y si no tuviera miedo de parecer muy enloquecido, ofrecería a su amado sacrificios como si fuera la imagen de un dios. Y es que, en habiéndolo visto, le toma, después del escalofrío, como un trastorno que le provoca sudores y un inusitado ardor. *Recibiendo, pues, este chorreo de belleza por los ojos*, se calienta con un calor que empapa, por así decirlo, la naturaleza del ala, y, al caldearse, se ablandan las semillas de la germinación, que cerradas por la aridez, les impedía florecer [...]». (Platón, *Fedro*, 251)

¹² Tibulo IV, 2, vv. 9-10: «Seu solvit crines, fuis decet esse capillis / seu compsit, comptis est veneranda comis». Propertio II 1, 7: «Seu vidi ad frontem sparsos errare capillos». Ovidio *Amores* III 9: «Excipiunt lacrimas sparsi per colla capilli». Para un examen más detallado de motivos clásicos en Giusto de’ Conti cf. Bartolomeo (2006) y Trillini (2014).

¹³ El término mano se distribuye en *Bella mano* por 44 textos y suma 64 presencias complejamente.

¹⁴ Para un abordaje más detallado sobre el tema de la mano en Giusto de’ Conti cfr. Trillini (2014).

En el soneto XXII de Garcilaso la mano de la mujer cubre púdicamente su pecho e impide al poeta gozar de su belleza. En un sentido figurado el gesto podría representar la imposibilidad de alcanzar la zona más profunda del alma de la amada. De todas formas, la mano de la mujer es representada en un acto cruel hacia al poeta, y es protagonista del soneto (como evidencia también la posición métrica y sintáctica):

Con ansia estrema de mirar qué tiene
vuestro pecho escondido allá en su centro
y ver si a lo de fuera lo de dentro
en apariencia y ser igual conviene,
en él puse la vista, mas detiene
de vuestra hermosura el duro encuentro
mis ojos, y no pasan tan adentro
que miren lo qu'el alma en sí contiene.
Y así se quedan tristes en la puerta
hecha, por mi dolor, con esa mano,
que aun a su mismo pecho no perdona;
donde vi claro mi esperanza muerta
y el golpe, que en vos hizo amor en vano,
non esservi passato oltra la gona.

Garcilaso utiliza un verso de Petrarca que se refiere al golpe mortal de Amor, dando un vuelco radical a la situación. El poeta aretino, de hecho, en la canción XXIII está contando su juventud, impermeable a cada ataque de Amor:

I' dico che dal dí che 'l primo assalto
mi diede Amor, molt'anni eran passati,
sí ch'io cangiava il giovenil aspetto;
e d'intorno al mio cor pensier' gelati
facto avean quai adamantino smalto
ch'allentar non lassava il duro affetto (vv. 21-25)

El toledano, en cambio, se refiere a la dureza de la amada (“el golpe, que en vos hizo amor en vano”) que no cede a las lisonjas de Amor. Su pecho, su alma, es inaccesible y la mano le sirve como escudo. Estamos delante de otro ejemplo en el que se hace visible el arte poético del poeta español, que con habilidad retoma los versos de su mayor fuente para adaptarlos de manera original a su propio discurso poético. Procedimiento típico del mejor petrarquismo.

La connotación negativa de la mano de la amada caracteriza muchos pasajes del cancionero de Conti, en el que la mano de Isabetta opera de formas diferentes, representando cada vez los distintos momentos de la historia de amor, las etapas de un proceso en el que el sujeto que ama es, en realidad, objeto de la cruel, despiadada y caprichosa voluntad de la amada.

El amor hacia Isabetta por parte de Giusto de' Conti consiste también, de hecho, en celos y sospechas, como podemos leer en la *Bella mano* LVII:

Giorgio, se amor non è altro che fede,
accesa in speme d'un desir perfetto,
crescer de' tanto l'amoroso affetto,

quanto l'un degli amanti all'altro crede,
 or dunque se è così, donde procede,
 che senza gelosia non è diletto?
 come la fé s'accorda col sospetto
 nella spietata speme di mercede?
 Com'esser può che d'un sì fiero errore
 nasca sì dolce assenzio di martiri
 di fede quinci e quindi di paura?
 E di cagion così contrarie al cuore
 la diletta febre ne s'aggiri,
 che fredda calda gli animi ne fura.

Temas, todos ellos, presentes también en las rimas de Garcilaso, como, por ejemplo, en el soneto XXX:

Sospechas que, en mi triste fantasía
 puestas, hacéis la guerra a mi sentido,
volviendo y revolviendo el afligido
pecho con dura mano noche y día:
 ya se acabó la resistencia mía
 y la fuerza del alma; ya rendido,
 vencer de vos me dejo, arrepentido
 de haberos contrastado en tal porfía.
 Llevadme a aquel lugar tan espantable
 que, por no ver mi muerte allí esculpida,
 cerrados hasta aquí tuve los ojos.
 Las armas pongo ya, que concedida
 no es tan larga defensa al miserable:
 colgad en vuestro carro mis despojos.

Las sospechas, fruto de la imaginación del poeta, torturan con “dura mano” su corazón. Ejemplos de caracterización negativa de la mano de Isabetta y Laura encontramos también, como decíamos anteriormente, en la *Bella mano* y en los *Rvf*. En el último terceto de la *Bella mano* LXXXIII, por ejemplo, leemos:

fornisca di tagliar quel che ne avanza
 dal filo, che mia vita ancor sostiene,
la tua superba e dispietata mano.

Y en el terceto final de la *Bella mano* XCV:

Ma non sì che dì e notte, com'or faccio,
 per far pietosa, indarno io non m'affanni,
la cruda sopra ogni altra e bella mano.

En la *Bella mano* LVI encontramos, en cambio, el binomio *mano / petto*, pero ahora este último es el del poeta, que como requiere uno de los más exitosos *topoi* de la tradición lírica, es despojado de su corazón, que pertenece a la amada:

Costei di cui mi lagno, con sua Mano
 m'aperse il petto, e prese il freddo core,
 che a lei mercede ancora e morte chiama (vv. 9-11).

La imagen es de Petrarca, que en *Rvf* 23, 73 escribe: «m'aperse il petto, e il cor prese con mano». Pero tampoco el sumo poeta Dante Alighieri se coloca fuera de dicha tradición, y en la famosa visión en la que es protagonista en la *Vita Nova*, Amor se le presenta sujetando en los brazos a Beatrice y guardando en una mano su corazón:

E pensando di lei mi sopragiunse uno soave sonno, ne lo quale m' apparve una meravigliosa visione, che me pareva vedere ne la mia camera una nèbula di colore di fuoco, dentro a la quale io discerneva una figura d'uno signore di pauroso aspetto a chi la guardasse; e pareami con tanta letizia, quanto a sé, che mirabile cosa era; e ne le sue parole dicea molte cose, le quali io non intendea se non poche; tra le quali intendea queste: «Ego dominus tuum». Ne le sue braccia mi pareva vedere una persona dormire nuda, salvo che involta mi pareva in uno drappo sanguigno leggermente; la quale io riguardando molto intentivamente, conobbi ch'era la donna de la salute, la quale m'avea lo giorno dinanzi degnato di salutare. E ne l'una de le mani mi pareva che questi tenesse una cosa, la quale ardesse tutta; e pareami che mi dicesse queste parole: «Vide cor tuum». (*Vita Nova* III).

Allegro mi sembrava Amor tenendo
 meo core in mano, e ne le braccia avea
 madonna involta in un drappo dormendo. (vv. 9-11)

Concluamos este recorrido a través de los textos con una cita del maestro aretino que sirve para cerrar este intrincado enredo de referencias y resonancias más o menos voluntarias y explícitas entre el modelo y sus epígonos. En *Rvf* XXXVIII, la protagonista del último terceto es la mano de Laura, descrita en un gesto de protección y defensa extrema e insuperable para Petrarca:

Et d'una bianca mano ancho mi doglio,
 ch'è stata sempre accorta a farmi noia,
 et contra gli occhi miei s'è fatta scoglio.

La roca (*scoglio*) que impide la mirada del poeta recuerda la mano de la dama descrita por Garcilaso en XXII 9-11.

Este breve análisis, muy lejos de ser exhaustivo, no representa sino un ejemplo, ilustrado a través del *topos* de las bellezas femenina, de cómo funciona la imitación de la *auctoritas* Petrarca por parte de los líricos del Renacimiento; una técnica poética que supone un docto trabajo sobre las fuentes, pero no con el mero fin de reproducir sino con el objetivo de crear un arte nuevo que responda a los cánones estéticos de una época percibida como distinta. Todo ello sin dejar de buscar al mismo tiempo autoridad en la tradición.

Referencias bibliográficas

- Alighieri, D. (1932): *La Vita Nuova*. Ed. M. Barbi, Firenze, R. Bemporad.
- Arce, M. (1930): *Garcilaso de la Vega: Contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- Baldacci, L. (1974): *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*. Milano-Napoli: Ricciardi.
- Barocchi, P. (1973): *Scritti d'arte del Cinquecento*. Milano-Napoli: Ricciardi.
- Bartolomeo, B. (2006): “«Per me non basto...». Presenza delle fonti classiche nella poesia di Giusto de' Conti”, en *Giusto de' Conti di Valmontone, un protagonista della poesia italiana del '400*, Roma: Bulzoni, pp. 89-116.
- Bartolomeo, B. (1993): “La mano, la fenice, la 'navigatio'. Temi petrarcheschi nella rielaborazione di Giusto de' Conti”, en *Rivista di Letteratura Italiana*, 11, pp. 103-142.
- Bembo, P. (1996): *Poesie e prose*. Ed. C. Dionisotti. Torino: UTET.
- Bocchetta, V. (1976): *Sannazzaro en Garcilaso*. Madrid: Gredos.
- Caldera, E. (1966): *Garcilaso e la lirica del Rinascimento*. Génova: Bozzi.
- Conti, G. de' (1916): *Bella mano*. Ed. G. Gigli. Lanciano: Carabba.
- Cruz, A. (1988): *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscan y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Curtius, E. R. (1992): *Letteratura europea e Medio Evo latino*. Firenze: La Nuova Italia.
- Eliot, T. S. (1950): *The sacred wood: essays on poetry and criticism*. London: Methuen.
- Gardini, N. (1997): *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*. Milano: Mondadori.
- Gargano, A. (1988): *Fonti, miti, topoi. Cinque studi su Garcilaso*. Nápoles: Romanica napoletana, 23, Liguori editore.
- Ghertman, S. (1975): *Petrarch and Garcilaso. A Linguistic Approach to Style*. Londres: Tamesis.
- Garcilaso de la Vega (2001): *Obras completa*. Ed. Elias L. Rivers. Madrid: Castalia.
- Lapesa, R. (1985): *Garcilaso: Estudios completos*. Madrid: Istmo.
- Muñiz Muñiz, M. de las Nieves (2014): “La descriptio puellae: tradición y reescritura”, en *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*. Salamanca: SEMYR, pp. 151-189.
- Muñiz Muñiz, M. de las Nieves (1984): “Petrara e Garcilaso: comparabili e incomparabili”, en *Esperienze letterarie* IX, pp. 25-53.
- Ovide (1916): *Les Amours*, texte établi et traduit par H. Bornecque, Paris: Les belles lettres.
- Ovide (2000): *Les métamorphoses*, texte établi et traduit par G. Lafaye, Paris: Les belles lettres.
- Pantani, I. (2006): *L'amoroso messer Giusto da Valmontone, un protagonista della lirica italiana del XV secolo*. Roma: Salerno.
- Petrarca, F. (1996): *Canzoniere*, ed. M. Santagata, Milano: Mondadori.
- Platón (1988): *Fedro*, ed. E. Lledó Íñigo, Madrid: Editorial Gredos.
- Platone (1981): *Dialoghi filosofici*, ed. C. Cambiano, Torino: UTET.
- Pozzi, G. (1984): “Temi, topoi, stereotipi”, en *Letteratura italiana*. III, *Le forme del testo*. 1, *Teoria e poesia*, Torino: Einaudi, pp. 391-436.
- Prieto, A. (1984): *La poesía española del siglo XVI*. Madrid: Cátedra.
- Propertius (2005): *Elegies*, texte établi et traduit par S. Viarre, Paris: Les belles lettres.
- Quondam, A. (1991): *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*. Ferrara: Panini.
- Rico, F. (1987): “A fianco de Garcilaso: poesia italiana e poesia spagnola nel primo Cinquecento”, en *Studi Petrarcheschi* IV, pp. 229-236.

- Rico, F. (1978): "De Garcilaso y otros petrarquismos", en *Revue de Littérature Comparée* 53, pp. 325-328.
- Santagata, M. + Carrai, S. (1993): *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*. Milano: Franco Angeli.
- Segre, C. (1985): *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi.
- Tibulle (1961) : *Elegies*, texte établi et traduit par M. Ponchont. Paris : Les belles lettres.
- Trillini, M. (2014): "Topoi di ascendenza classica nella *Bella mano* di Giusto de' Conti", en *Cuadernos de Filología italiana* 21, pp. 155-179.