

Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales

Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos

Band: - (2014)

Heft: 23

Artikel: Góngora y Lope ante la herencia petrarquista : una introducción

Autor: Fernández, Natalia

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1047168>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Góngora y Lope ante la herencia petrarquista: una introducción

Natalia Fernández

Universität Bern

UNA NUEVA FORMA DE MIRAR

Fueron muchas cosas, sin duda, las que separaron a Góngora y a Lope. Nunca podremos rastrear en los versos del cordobés esa pulsión vital que animaba al Fénix; ni alcanzará este los delirios preciosistas o el indescifrable hermetismo del *príncipe de las tinieblas*. Ambos fueron, sí, virtuosos de la palabra, pero cada uno lo fue a su manera: desde poéticas distintas hacia resultados, consecuentemente, distintos —opuestos a veces, podríamos decir. Ahora bien: más allá de las *diferencias irreconciliables* que, traspasando el arte, se filtrarían hacia la misma vida, hay un vínculo obvio que los unió por encima de todo, y mucho más allá de lo que ellos pudieron valorar conscientemente. Góngora y Lope fueron contemporáneos, nacieron con una diferencia de un año y el Fénix vivió ocho más; compartieron, en definitiva, todo lo que permite compartir una época, que es mucho. La cosmovisión, los referentes culturales y la tradición de la que bebieron era la misma, y todo ello latía bajo sus versos, tan distintos. Así, cuando quisieron hablar de amor —y, como todos los poetas, de amor hablaron mucho— los dos tuvieron que mirar en la misma dirección. El petrarquismo —o los petrarquismos, como matizó hace años Francisco Rico¹— era a finales del siglo XVI la pauta que todos seguían para escribir un

[©] *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 23 (primavera 2014): 33-55.

¹ Rico, Francisco: «De Garcilaso y otros petrarquismos», *Revue de Littérature Comparée*, LII (1978), pp. 325-338.

poema amoroso². Proporcionaba tópicos, metáforas, símbolos... toda una casuística sentimental vigente desde la Antigüedad clásica y los tiempos de los trovadores, y cincelada progresivamente a fuerza de idealización.

El triángulo Amor-Amada-Amante es la base sobre la que se construye todo el edificio petrarquista: un enamorado que llora la ausencia, una dama inaccesible, un Amor, con mayúsculas, que se termina elevando por encima de lo humano y tendiendo a la eternidad. No quiere decir que no existiese un deseo sexual latente. Existía —y no sólo latente— en la poesía trovadoresca, y existía en Petrarca. Pero, en parte por el influjo que supuso el filtro stilnovista, se esencializaba tanto, se idealizaba tanto, que se terminó diluyendo en una formulación del amor que encontró su contrapartida filosófica en el neoplatonismo. Porque el *Canzoniere* no fue, desde luego, un arsenal de metáforas y lugares comunes; ni fue únicamente —y esto ya habría sido mucho— la construcción poética de un sentimiento. Era eso y algo más: el concepto, perfectamente definido, del amor petrarquista encerraba toda una manera de entender el mundo. Lo que hay detrás del tópico del amor más allá de la muerte no es una mera hipérbole, sino una afirmación de la idea de Amor, incorruptible, espiritual y eterno, ajeno a las inclemencias de la temporalidad; el Amor platónico, en definitiva. Entendido así, el Amor ennoblecía y eleva el alma del que lo siente:

I' benedico il loco e 'l tempo et l'ora
che sí alto miraron gli occhi mei,
et dico: Anima, assai ringratiar dêi
che fosti a tanto honor degnata allora.

Da lei ti vèn l'amoroso pensero,
che mentre 'l segui al sommo ben t'invia,
pocho prezando quel ch'ogni huom desia;
da lei vien l'animosa leggiadria
ch'al ciel ti scorge per destro sentero,
sí ch'i' vo già de la speranza altero. (Soneto XIII)

² Decía Dámaso Alonso: «La imitación del *Canzoniere* en los siglos siguientes a su aparición fue tan repetida, tan multiforme (piezas íntegras, expresiones aisladas, tipos de estrofa, estructura del soneto, etc.) que en la mayor parte de los casos es verdaderamente imposible separar aquello que en un poeta de fines del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, como Góngora, procede directamente de Petrarca»: «Notas sobre el italiano de Góngora», en: *Obras completas*, vol. VI: *Góngora y el gongorismo*. Madrid: Gredos, 1982, pp. 331-398, cito p. 342. Al hablar de petrarquismo, por tanto, no debemos referirnos exclusivamente a la obra del aretino, sino a las sucesivas remodelaciones de su herencia que proliferaron a partir del Quinientos.

Esta proyección filosófica del código petrarquista no siempre se mantuvo en manos de los epígonos y, convertido en «moda literaria»³ como recuerda Lola González, terminó reduciéndose a un conjunto de *topoi* lexicalizados. Era lo esperable: con el paso de los años, el código petrarquista pierde vigor por agotamiento. Pero hay algo más. La base filosófica, de corte platólico, que lo sustentaba deja de ser enteramente compatible con la época de crisis que es el Barroco. No sólo las metáforas pierden fuerza por la tendencia natural de las corrientes poéticas: es que la visión del mundo y del amor que emerge a finales del Quinientos era un polvorín que hacía saltar por los aires la espiritualidad petrarquista. Y, al mismo tiempo, como veíamos al principio, era justamente con la fórmula petrarquista con la que contaban los poetas para hablar de amor. He aquí el gran desfase al que, ambos, Góngora y Lope, cada uno desde su peculiar personalidad creadora, tuvieron que enfrentarse. Como sintetiza Carlos Mota:

Este código poético es un patrimonio compartido por todos los poetas renacentistas y barrocos, un bien mostrenco sobre el que operará la peculiar originalidad temática y estilística de cada escritor, esto es por decirlo con Pozuelo Yvancos, su capacidad des-automatizadora de esos tópicos y motivos heredados de la tradición.⁴

Originalidad temática y estilística y, además —podemos añadir— impulsos estéticos dictados por el tiempo en que cada uno tuvo que vivir. Ya sabemos que, si hay que buscar una palabra que sintetice lo que fue el Barroco y a la que, en última instancia, haya que volver cada vez que se busque la raíz de todos los *males* de la época, esa palabra es desengaño. Tras el idealismo —y, por tanto, irrealismo— de la etapa anterior, el choque con la realidad en su sentido más abarcador tuvo inevitables efectos traumáticos. En la esfera artística y literaria, se tradujeron en esos patrones estéticos y temáticos que, tradicionalmente, se han vinculado con el barroquismo: contrastes, recargamiento sensorial, tensión entre la carne y el espíritu, conciencia de la fugacidad, angustia por la inconsistencia de lo humano... Pero que todo se desbaratase en contacto con una conciencia desen-

³ González, Lola: «El léxico de tradición petrarquista en los sonetos amorosos de la Edad de Oro», en: García de Enterría, María Cruz / Cordón Mesa, Alicia (eds.): *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Alcalá: Universidad de Alcalá, 1996, vol. I, pp. 723-734, cito p. 723.

⁴ Mota, Carlos: «Neoplatonismo en la lírica del Siglo de Oro. Dos sonetos del Conde de Villamediana», *Anuario Filosófico*, XXXIII (2000), pp. 641-653, cito p. 643.

gañada no redundó en una anulación de lo anterior. La gran ironía barroca, y lo que termina explicándolo todo, descansa justamente ahí. Es la vasija de Wölfflin: el agua sigue siendo la misma, pero es agua que hierva⁵. El petrarquismo de Góngora y Lope es precisamente eso: un petrarquismo en ebullición. Justamente la metáfora del agua opera en un soneto gongorino que casi podría tener ecos metapoéticos⁶:

Oh claro honor del líquido elemento,
dulce arroyuelo de corriente plata,
cuya agua entre la yerba se dilata
con regalado son, con paso lento,
pues la por quien helar y arder me siento
(mientras en ti se mira), Amor retrata
de su rostro la nieve y la escarlata
en tu tranquilo y blanco movimiento,
vete como te vas; no dejes floja
la undosa rienda al cristalino freno
con que gobiernas tu veloz corriente;
que no es bien que confusamente acoja
tanta belleza en su profundo seno
en gran Señor del húmedo tridente.

Es el soneto 56 en la edición de Cipljauskaité⁷, fechado en un año tan temprano como 1582. El motivo es trivial: el rostro de la dama reflejado en el río y el clamor del enamorado para que esa belleza llegue al mar inalterada. Pero lo cierto es que, bajo unos versos de apariencia tópica, se adivina una tensión en cierres que es la tensión barroca. El soneto casi le está gastando una broma a la ontología platónica: se aspira a eternizar un reflejo. Y, por si con eso no fuera bastante, se pretende que sea el símbolo emblemático de la fugacidad, el río, quien colabore a esa eternización. El sujeto lírico le pide al río que no se desborde para que, al menos, ese reflejo —como si tuviese entidad en sí mismo— se mantenga intacto al llegar al mar. Pero eso es tan imposible como que las imágenes petrarquistas se mantuvieran intactas en el mar del Barroco.

⁵ Wölfflin, Heinrich: *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós, 1996 (1^a edición de 1888).

⁶ Trambaioli, Marcela: «Ecos de la lírica de Luigi Tansillo en los versos gongorinos», *Criticón*, LXXVII (1999), pp. 53-70, rastrea algunas huellas de Tansillo en este soneto, al menos en los primeros versos.

⁷ Góngora, Luis de: *Sonetos completos*, ed. de Biruté Cipljauskaité, Madrid: Castalia, 1969.

Los grandes pilares del código persisten⁸ —la tríada Amor-Amada-Amante, el sufrimiento, la ausencia, la idealización de la dama—; sobreviven también algunas fórmulas arquetípicas —las lágrimas de amor, el sentimiento de la naturaleza, el poder de la mirada, el amor como esclavitud—; pero todo se ve desde un prisma nuevo que terminará modificándolo. Porque esa confrontación con lo real que trajo consigo el Barroco implicó que, o bien la visión espiritualizada del Amor fuese sólo un juego, un artificio poético sin unos pilares filosóficos sólidos; o bien el amor dejase de escribirse con mayúsculas y se convirtiera en otra cosa compatible con la nueva cosmovisión desengañada. Y así, observó Fucilla a propósito de Lope: "Though Lope accepted much of the poetic tradition of his day, as we have stated, he was not blind to the fact that it had its insincere and ridiculous aspects"⁹; y Alonso sobre Góngora: "Góngora se embellece insaciablemente de poesía italiana; esa nutrición le sirve, precisamente, para que su ingenio poético se exprese de forma personal y bien distinta de la italiana"¹⁰. Sobre un entramado retórico de filiación petrarquista, se proyecta un amor humano, apasionado, desgarrado; un amor que conduce a un sufrimiento insoportable, no ya sólo por la ausencia del ser amado, sino porque esta ausencia no es más que un efecto, como en todo lo humano, de su fugacidad, de su inconsistencia, de su falsedad: si tiene algo de amor eterno no es porque ennoblecen, sino porque mata. El choque radical entre esa concepción del amor y la idealización petrarquista podía conducir naturalmente a la parodia, portavoz tantas veces del barroquismo. William Shakespeare, otro contemporáneo, realizó en sus *Sonnets* una auténtica parodia del petrarquismo cuando convirtió a la dama destinataria de su pasión en una mujer de carne y hueso que nada tenía ya ni de virtuosa ni de bella¹¹. La contrapartida lopesca de la Dark Lady podría ser la Juana de las *Rimas de Tomé de Burguillos*. Ya Felipe Pedraza (1981)¹² rastreó los mecanismos paródicos

⁸ De hecho es innegable la existencia de un gran número de poemas que reflejan un petrarquismo ortodoxo, al menos en lo formal.

⁹ Fucilla, Joseph G.: «Concerning the poetry of Lope de Vega», *Hispania*, XV, 3 (1932), pp. 223-242, cito p. 238.

¹⁰ Alonso (1982), *op. cit.*, p. 342.

¹¹ Analizo algunas claves de esta parodia petrarquista en mi artículo «El amor en los sonetos de William Shakespeare y Luis de Góngora: dos reacciones ante el petrarquismo», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, XXVII (2009), pp. 75-87.

¹² Pedraza, Felipe: «La parodia del petrarquismo en las *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope de Vega», en: *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1981, pp. 615-638.

cos en esta serie de poemas¹³, así que me limitaré a señalar un ejemplo representativo. Lope, como Shakespeare, apela a la sinceridad:

Bien puedo yo pintar una hermosura,
y de otras cinco retratar a Elena,
pues a Filis también, siendo morena,
ángel, Lope llamó, de nieve pura.
Bien puedo yo fingir una escultura,
que disculpe mi amor, y en dulce vena
convertir a Filene en Filomena
brillando claros en la sombra oscura.
Mas puede ser que algún lector extrañe
estas Musas de Amor hiperboleas,
y viéndola después se desengañe.
Pues si ha de hallar algunas partes feas,
Juana, no quiera a Dios que a nadie engañe,
basta que para mí tan linda seas¹⁴.

La belleza se ha convertido en algo subjetivo, algo que depende únicamente de la percepción del enamorado y que ya no refleja ideas eternas. En Góngora no tenemos una parodia sistemática, como en la colección de Lope, pero de tal calificó Sánchez Robayna (1982) el soneto «No destrozada nave en roca dura», donde el cordobés deconstruye literalmente la exigencia petrarquista de la espera:

[...] la condición airada,
las rubias trenzas y la vista bella
huyendo voy, con pie ya desatado,
de mi enemiga en vano celebrada.
Adiós, Ninfa crüel; quedaos con ella,
dura roca, red de oro, alegre prado.

En Petrarca, el movimiento era inverso:

¹³ También Andrés Sánchez Robayna elige un soneto de las *Rimas de Tomé de Burguillos* en su artículo «Petrarquismo y parodia (Góngora y Lope)», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, I (1982), pp. 35-48.

¹⁴ Es la misma actitud que el sujeto lírico shakespeareano muestra en el soneto CXXXI.

Sí travïato è 'l folle mi' desio
 a seguir costei che 'n fuga è volta,
 et de' lacci d'Amor leggiera et sciolta
 vola dinanzi al lento correr mio,
 che quanto richiamando piú l'envio
 per la secura strada, men m'ascolta:
 né mi vale spronarlo, o dargli volta,
 ch'Amor per sua natura il fa restio. (Soneto VI)

Pero el sujeto lírico del poema gongorino se cansa de esperar, decide darle la espalda al amor y huir de tanto sufrimiento. Era algo inédito. Lope llega todavía más lejos en el Soneto 21. No hay propiamente parodia, pero sí una visión marcadamente antipetrarquista —por vitalista—. El *enamorado* sufre no ya por la ausencia y la inaccesibilidad de la amada, sino por todo lo contrario:

Así yo, triste, acabaré la vida,
 pues tanto amor pedí que en amor vuelto,
 el sueño, el gusto, de abundancia muero.

Como un rey Midas del amor, el sujeto lírico está hastiado de convertirlo todo en oro, esto es, de realizar una y otra vez sus esperanzas de posesión: el amor, definitivamente, le ha cansado. Lo que está en la base de todo esto es justamente una de las claves estéticas del barroco: cuando se desciende a la realidad, cobra importancia la visión del observador, y la perspectiva adquiere valor significativo *per se*. Por eso, los cuadros barrocos se expanden para recibir al espectador; y por eso, a veces, lo anecdótico se sitúa en un primer plano que recubre los supuestos conceptos superiores¹⁵. Un caso interesante aparece en el Soneto 19 del Fénix, donde los tópicos del enamorado peregrino y de la muerte de amor se ponen al servicio de una auténtica *mise en abyme*:

¹⁵ Es interesante en este sentido el caso de los sonetos «Con imperfectos círculos enlazan», de Lope, y «Cosas, Celalba mía, he visto extrañas», de Góngora. Más allá del tema en sí, el barroquismo estético es evidente si reparamos en que ambos sonetos dedican trece de los catorce versos a un motivo en realidad secundario: la tormenta, que lo domina todo, es sólo una excusa que enmarca el núcleo amoroso del poema, minimizado al final bajo la violencia de las imágenes que modelan el contexto. Es el barroquismo pictórico hecho poesía. Los tópicos de filiación petrarquista —la dama-diosa en Lope y el *dolorido sentir* del enamorado en el texto gongorino— adquieren un tono hiperbólico que cobra pleno sentido en un marco netamente barroco.

Pasando un valle oscuro al fin del día,
tal que jamás para su pie dorado
el Sol hizo tapete de su prado,
llantos crecieron la tristeza mía.
Entrando en fin por una selva fría,
vi un túmulo de adelfas coronado,
y un cuerpo en él vestido aunque mojado,
con una tabla en que del mar salía.
Díjome un viejo de dolor cubierto:
"Este es un muerto vivo (¡extraño caso!),
anda en el mar y nunca toma puerto".
Como vi que era yo detuve el paso;
que aun no me quise ver después de muerto
por no acordarme del dolor que pasó.

Hay algo aquí del Góngora de las *Soledades* y del de «Descaminado, enfermo, peregrino». Pero lo que nos interesa ahora es ese desdoblamiento que hace posible que el sujeto lírico se convierta en observador de sí mismo. Este cambio en la manera de mirar —y, por tanto, de admirar— tenía que repercutir por fuerza en la imagen de la amada. La idealización de la figura femenina intensificada desde la lírica trovadoresca, terminó derivando, como era esperable, hacia la divinización. La *donna angelicata* de los stilnovistas se humanizó en los versos de Petrarca pero, aún así, Laura tenía cualidades de diosa, como en el Soneto IX:

Così costei, ch'è tra le donne un sole,
in me movendo de' begli occhi i rai
cria d'amor penseri, atti et parole;
ma come ch'ella gli governi o volga,
primavera per me pur non è mai.

Todo, vida y emociones, depende de ella. Algo similar sucede en el Soneto 57 de Góngora, donde la salida del sol se supera a la aparición de la dama:

Mas si no hubiere de salir acaso,
ni el monte rayes, ornes ni colores,
ni sigas de la Aurora el rojo paso,
ni el mar argentes, ni los campos dores.

Góngora recoge este legado *divinizador* cuando le atribuye a Leonora la capacidad de dar “cuerpo a los vientos y a las piedras alma” (Soneto 54) o cuando hace suyo el tópico de la dama que hace crecer flores a su paso, en evidente eco del Petrarca del soneto CLXV¹⁶:

Al tramontar del sol, la ninfa mía,
de flores despojando el verde llano,
cuantas trocaba la hermosa mano,
tantas el blanco pie crecer hacía. (Soneto 55)

Una dama lopesca sacraliza un río y todo el paisaje con lavar allí sus pies:

Que cuando en ti mi sol bañó sus plantas,
con ofenderla tú, dejó sagrados
lirios, orilla, arena, agua y riberas. (Soneto 9)

Lucinda es una obra divina:

Milagro del Autor de cielo y tierra,
bien de naturaleza el más perfecto,
Lucinda hermosa en quien mi luz se encierra. (Soneto 155)

Y la propia Lucinda tiene el poder de modificar la naturaleza:

Y cuando ya parece que se para
el armonía del eterno cielo,
salió Lucinda y serenóse todo. (Soneto 13)

Pero aquí ya sucede algo distinto: la divinización se produce, pero se contextualiza en una naturaleza desbordada, caótica. En el soneto 54 de Góngora, que acabamos de mencionar, sucede algo parecido cuando sale Leonora:

Ni oí las aves más, ni vi la Aurora;
porque al salir, o todo quedó en calma,
o yo (que es lo más cierto) sordo y ciego.

¹⁶ «Come 'l candido pie' per l'erba fresca / i dolci passi honestamente move, / vertú che 'ntorno i fiori apra et rinove, / de le tenere piante sue par ch'esca»

La Leonora de Góngora es capaz de calmar, con su apariación, el dinamismo de la naturaleza, de convertir el lienzo del amanecer en un cuadro inmóvil. Aquí no hay desbordamiento ni caos, como en el soneto lopesco, pero sí hay temporalidad; una temporalidad que se interrumpe al salir la dama-diosa. La clave esta vez nos la da algo aparentemente anecdótico; algo que, tras la eclosión de petrarquismo, casi pasa desapercibido. Son esas palabras finales que encierran una disyuntiva: “o todo quedó en calma, o yo (que es lo más cierto) sordo y ciego”. El sujeto lírico se incluye físicamente en una escena que, al mismo tiempo, observa y describe. Ya no está tan claro que Leonora tenga el poder de alterar el curso de la naturaleza; puede que sea el sujeto lírico, hechizado casi, quien lo distorsiona todo. La deificación de la dama redundaba en el establecimiento de una jerarquía en la que el enamorado se convertía en su adorador. El nuevo matiz es fundamental porque desbarata el idealismo neoplatónico que subyacía a los cuadros petrarquistas sustituyéndolo por un enfoque que privilegia la visión subjetiva. Así, la dama desdeñosa en manos de Góngora se convierte en un “ángel fieramente humano”, en el Soneto 59; una composición, por lo demás, inundada de tópicos: las lágrimas de amor, los suspiros, el silencio, el sentimiento de la naturaleza... En medio de un marco petrarquista puro, se deja bien claro que la *donna* ya no es esencialmente *angelicata*.

Porque, en la nueva sensibilidad barroca, el cuerpo podía convertirse en objeto de admiración en sí mismo, sin proyecciones necesariamente espirituales. En el célebre soneto 53, “De pura honestad, templo sagrado”, Góngora compara a la dama con un templo, y él se convierte en sumiso adorador: “ídolo bello, a quien humilde adoro, / oye piadoso al que por ti suspira, / tus himnos canta, y tus virtudes reza”. Mantiene claramente motivos de filiación petrarquista, pero ese recargamiento sensorial —antesala del gongorismo canónico— crea una impresión de inevitable sensualidad intensificada por lo integral del retrato —cuerpo y rostro— y por el modo pausado en que nuestra mirada es conducida ascendentemente a descubrir uno a uno los atributos físicos de la dama: desde las piernas al cabello. Es cierto que hay un sustrato cortés de adoración, como veíamos, pero lo que queda, lo que da forma al poema, es la exaltación de la belleza física por encima de todo lo demás. Lope va todavía más allá en el soneto 64. También parte de la comparación entre la dama y un edificio, pero aquí no todo se queda en el mero sensualismo sutil, sino que da un paso más e integra

alusiones claramente eróticas en una “acabada antítesis del amor neoplatónico”¹⁷, según Schatzmann:

Yo vi sobre dos piedras plateadas
dos columnas gentiles sostenidas,
de vidro azul cubiertas, y cogidas
en un cendal pajizo y dos lazadas.
[...]
¡Oh, fuera yo Sansón, que os derribara,
porque cayendo vuestro templo diera
vida a mi muerte, y muerte a mis deseos!

Y es que, poco a poco, la mujer se admira en su corporalidad *per se*, en su dimensión carnal y sensual, sin que esta tenga que proyectarse, necesariamente, hacia un *topos uranos* de ideas superiores.

AMOR VIVIDO, AMOR SENSUAL

Como no podía ser de otra manera, este cambio de punto de vista también repercute en el tercer componente de la tríada: el amor mismo. A propósito de la visión del amor en el barroco, recuerda Guillermo Díaz Plaja:

Los sentidos reclaman en todos los ámbitos un sitio y un festín [...] El amor, que era un paje del intelecto, se pone ahora al servicio de los nuevos tiranos. El mundo se reduce a un repertorio de sensaciones.¹⁸

Si se priorizaba la mirada subjetiva del enamorado más que las verdades eternas, y, consecuentemente, la dama se humanizaba, la proyección espiritual del amor deja paso a la vivencia —o anhelo, al menos— sensual. Y no es, como decíamos, que en Petrarca no hubiera sensualidad, pero, al convertirse en poesía, terminaba diluyéndose:

Quand'io son tutto volto in quella parte
ove 'l bel viso di madonna luce,
et m'è rimasa nel pensier la luce

¹⁷ Schatzmann, Martin: «Erotismo moderno en literatura antigua. Ejemplos en los cancioneros castellanos del siglo XVI», *Revista de Filología Románica*, XXIII (2006), pp. 185-203, cito p. 190.

¹⁸ Díaz Plaja, Guillermo: *El espíritu del Barroco*. Barcelona: Crítica, 1983, p. 52.

che m'arde et strugge dentro a parte a parte,
i' che temo del cor che mi si parte,
et veggio presso il fin de la mia luce,
vommene in guisa d'orbo, senza luce,
che non sa ove si vada et pur si parte. (Soneto XVIII)

Pero en Lope y Góngora es la sensualidad misma, y no una versión esencializada, la que, en grados diversos de sutileza, se convierte en motivo poético. Si excluimos las parodias explícitas, las deconstrucciones son sutiles y, en rigor, conviven con otros ejemplos de petrarquismo ortodoxo. Un motivo consolidado en la tradición adquiere, de repente, un nuevo sentido. Un ejemplo especialmente interesante de esta tensión es el que ofrece Luis de Góngora en «Qué de invidiosos montes levantados»¹⁹, donde convergen, en un festival de eclecticismo típicamente barroco, tradiciones opuestas: «Posiblemente —dice José María Micó (2001: 69)— no haya en toda la obra de Góngora otro caso parejo de «imitación de diversos» que posea una originalidad tan sorprendente»²⁰. Dentro del molde formal de la canción petrarquista, el enamorado se convierte aquí en un *voyeur* que intenta espiar un encuentro sexual entre la amada y su esposo. Pero, en rigor, este cuadro de intenso erotismo se inserta en un marco platónico que afirma la dualidad cuerpo-espíritu y el poder emancipador de la imaginación²¹:

¡Qué de invidiosos montes levantados,
de nieves impedidos,
me contienden tus dulces ojos bellos!
Qué de ríos, de hielo tan atados,
el agua tan crecidos,
me defienden el ya volver a vellos.

¹⁹ Ponce Cárdenas, Jesús: «Evaporar contempla un fuego helado». *Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*. Málaga: Analecta Malacitana / Universidad de Málaga, 2006, analiza pormenorizadamente este poema. Y antes que él lo estudiaron Dámaso Alonso (1967), Juan Ferraté (1968), Giulia Poggi (1983), R. P. Calcraft (1984), José María Micó (1990) y Javier García Gibert (1997: 57-82).

²⁰ Micó, José María: «La superación del petrarquismo», en: *De Góngora*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001, pp. 67-95, cito p. 69.

²¹ Javier García Gibert recuerda que, en el neoplatonismo, "la imaginación cumplía un papel espiritualizador importantísimo como puente de plata entre los sentidos corporales, que captan la belleza física de la persona amada y las instancias superiores de la razón intelectiva, capaz ya de captar bellezas universales e incorruptibles, hasta llegar al entendimiento abstracto, susceptible de conocer la belleza misma del Creador": *La imaginación amorosa en la poesía del Siglo de Oro*. Valencia: Universidad de Valencia, 1997, p. 19.

Y qué, burlando dellos,
el noble pensamiento,
por verte, viste plumas, pisa el viento.

Hay un eco del Garcilaso que sufría por la mudanza de su dama y afirmaba que nada, ni una prisión ni un monte, podría “quitarme de ir a veros como quiera, desnudo *spiritu* o hombre en carne y hueso”. Y el propio Petrarca afirma la emancipación del alma en varios versos: “l'anima esce del cor per seguir voi” dice en el Soneto XVII²². Pero Góngora va más allá. Bajo esos trazos de platonismo, lo que hay es el deseo de contemplar el cuerpo de la dama; y no el cuerpo estático, como si de la pintura de una diosa se tratara, sino los cuerpos vivos de un hombre y una mujer:

Vieras (muerta la voz, suelto el cabello)
la blanca hija de la blanca espuma,
no sé si en brazos diga
de un fiero Marte o de un Adonis bello.

“Resulta ahora —dice en efecto Mercedes Blanco— que lo que el pensamiento buscaba en su vuelo no era la presencia de la dama, ante cuya celeste perfección el deseo rinde las armas, sino el espectáculo de las «hazañas» del esposo «cuando lidia»”²³. Todo se queda en anhelo, porque no es propiamente el acto sexual lo que alcanza a ver el pensamiento, sino el sueño, ya calmado, de los dos amantes:

Desnuda el brazo, el pecho descubierta,
entre templada nieve
evaporar contempla un fuego helado,
y al esposo en figura casi muerta,
que el silencio le bebe
del sueño, con sudor solicitado;
dormid, que el dios alado,
de vuestras almas dueño,
con el dedo en la boca os guarda el sueño.

²² Sobre ejemplos clásicos y renacentistas de la emancipación del pensamiento en la lírica amorosa española y las formulaciones neoplatónicas del motivo en las letras italianas vid. Ponce Cárdenas (2006), *op. cit.*, pp. 149-162.

²³ Blanco, Mercedes: «La “honesta oscuridad” en la poesía erótica», *Criticón*, 101 (2007), pp. 199-210, cito p. 200.

Desde la propia materialización del pensamiento hasta las imágenes eróticas, lo que domina los versos gongorinos es el sensualismo. Ese sutil eclecticismo del poema es ejemplar de cómo una tradición consolidada que afirmaba la dualidad cuerpo-espíritu sustenta una nueva sensibilidad poética, dando lugar a un cuadro esencialmente distinto:

Los montes y ríos de Petrarca, las alas del pensamiento, las puertas cerradas, el despeño de Ícaro, los martelos del Orlando, los nudos de Himeneo, los abrazos y los cupidillos de Tasso... En tales condiciones, la originalidad era un milagro. Aún así, todas las sugerencias de la tradición, a cuál más ilustre, a cuál más útil para ser encumbrada como trama exclusiva de un poema excelente, se quedaron en meros comparsas de un texto en el que Góngora, más que depender de los versos ajenos del pasado, nos ilustra sobre los suyos por venir. [...] Y sus lectores observamos esos descartes sucesivos con la impresión de estar asistiendo, en apenas medio centenar de versos, a la definitiva superación del petrarquismo.²⁴

Esta remodelación —no esencialmente paródica, pero que crea extrañeza— que Góngora opera sobre los cimientos mismos del código es la que se realiza sistemáticamente, aunque a menor escala, sobre otros motivos axiales del petrarquismo, como la importancia de la mirada en la génesis del amor o la afirmación del amor eterno, ambos de base estrictamente platónica. Resulta imposible contabilizar la cantidad de veces que aparecen menciones a los ojos en la tradición de poesía amorosa²⁵. Ya sabemos, por Petrarca y por sus seguidores, que la fuerza del amor residía en la mirada:

Era il giorno ch'al sol si scoloraro
per la pietà del suo factore i rai,
quando i'fui preso, et non me ne guardai,
ché i be' vostr'occhi, donna, mi legaro. (Soneto III)

Y más adelante en el mismo soneto:

Trovommi Amor del tutto disarmato

²⁴ Micó (2001), *op. cit.*, pp. 94-95.

²⁵ Ya en la lírica cancioneril los ojos se recubrían de un valor metonímico. Recordemos, de entre los múltiples ejemplos que podrían citarse, aquel “Ojos garzos ha la niña / ¿quién se los namoraría?”.

et aperta la via per gli ogli al core,
che di lagrime son fatti uscio et barco.

Desde el *dolce stil nuovo*, el proceso se había esencializado: los ojos de la dama inspiraban amor y, a través de la mirada, ese amor llegaba al corazón en su versión ennoblecida y ennoblecadora. En algunos sonetos lopescos, ese poder se mantiene intacto:

Estando ausente de tus ojos bellos,
sus rayos me abrasaron, ¡caso extraño!
Y no fue sueño ni parezca engaño,
que me abrasaron aunque lejos dellos. (Soneto 53)

Es una clara reformulación neoplatónica según la que los ojos logran inspirar amor incluso en la distancia. Pero no siempre sucede así. Como en la canción gongorina, la sensualidad barroca se filtra hacia los versos y termina desbaratando el viejo tópico. Es lo que sucede, de forma más que explícita en el soneto 105, donde el propio sujeto lírico lamenta la imposibilidad de alcanzar el ideal platónico:

Ojos de mayor gracia y hermosura,
Que han dado envidia al sol, color al cielo,
Si es al zafiro natural el hielo
¿cómo encendéis con vuestra lumbre pura?
¿Por qué de la modesta compostura
con que os adorna de vergüenza un velo,
nace un deseo que derriba al suelo
lo que el amor platónico procura?

Y con un artificio conceptista que juega con la homofonía de niñas-mujeres y niñas de los ojos, la misma claudicación ante el deseo encontramos en el Soneto 22:

Almas parecen de mis niñas puestas
En mis ojos que baña el tierno llanto.
¡Oh niñas, niño Amor, niños antojos,
niño deseo que el vivir me cuestas!

Este triunfo de lo corporal termina recubriendo todo, incluso algo tan incorpóreo como el tópico del amor más allá de la muerte. Uno de los poemas más apreciados de Petrarca es la

célebre canción CXXVI, donde el enamorado aspira a ser enterrado en el mismo lugar en el que conoció a Laura para que, una vez liberada el alma, tal vez ella se apiade y puedan unirse eternamente. Es ésta una idea compatible con la ontología platónica desde dos frentes: por un lado, el amor espiritual, por definición, trascendía los cuerpos y, por tanto, la vida; por otro —y en estrechísima relación— el Amor, con mayúsculas, como idea pura, debía ser eterno: “Love is not Time’s fool” decía Shakespeare en una formulación platónica perfectamente ortodoxa. Pero en el Barroco, ya lo sabemos, nada se consideraba eterno; la tensión barroca nace justamente de la conciencia del tiempo, y aquí también entraba el amor. En la recreación lopescana del mito de Píramo y Tisbe, del Soneto 18, se juega con ese motivo de la unión *post mortem*, pero esta vez la muerte no une a los amantes en un sentido espiritual, sino puramente físico:

Tisbe vuelve, y le mira apenas cuando
arroja el blanco pecho al hierro fuerte,
más que de sangre, de piedad desnudo.
Píramo, que su bien mira expirando,
diose prisa a morir, y así la muerte
juntó los pechos que el Amor no pudo.

A partir de ahí podemos suponer una proyección espiritual, pero no necesariamente. Quienes cobran protagonismo aquí no son las almas, sino los cuerpos, en un cuadro plástico de tonos prearnasianos. Ese tópico de la muerte de amor y del amor más allá de la muerte se recubre de barroquismo estético en el soneto 39 de Lope. Lo trivial —una dama que le echa un puñado de tierra— se convierte en motivo poético, y, a fuerza de conceptismo, surge un planteamiento que casi parodia la hondura filosófica del tema en sus versiones anteriores:

Como a muerto me echáis tierra en la cara,
yo lo debo de estar, y no lo siento,
que a un muerto en vuestro esquivo pensamiento,
menos sentido que este le bastara.
Vivo os juré que muerto os confesara
la misma fe, cumplí mi juramento,
pues ya después del triste enterramiento,
ni cesa la afición ni el amor para.

La muerte aquí no se convierte en antesala de la liberación del alma, sino que se identifica, sin más, con el enterramiento del cuerpo en su sentido más literal. Y es a partir de ese juego tierra-enterrar-muerte-amor como se construye un edificio poético que poco tiene ya que ver ni con la espiritualidad petrarquista ni con el *morir de amor* del cancionero.

Esta nueva visión según la que el amor más allá de la muerte, en cierto modo, se trivializaba, tiene efectos a otros niveles. En la canción CCLXX, Petrarca —que también era humano— conjura con desesperación la llamada de un nuevo amor tras la desaparición de Laura. En un marco en el que el amor tendía a lo eterno, no cabía, es obvio, la posibilidad de un segundo enamoramiento. En Lope, en cambio, la situación es inversa. En el Soneto 50, se habla del olvido de un amor gracias a otro:

Marcio, ausentéme, y en ausencia un día
miráronme unos ojos y mirélos;
no sé si fue su estrella o fue la mía.
Azules son, sin duda son dos cielos
que han hecho lo que un cielo no podía:
vida me da su luz, su color celos.

Y si, como todo lo demás, el amor también se corrompe, no es extraño que, al estilo del célebre poema de Ronsard, se apele al *Carpe Diem* en su sentido erótico. Es lo que sucede en el soneto 14 de Lope:

Oro engendra el amor de agua y arenas;
porque las conchas aman el rocío
quedan de perlas orientales llenas.
No desprecies, Lucinda, el amor mío,
que al trasponer del sol las azucenas
pierden el lustre y nuestra edad el brío.

Todavía de forma más evidente, en el Soneto 25 del mismo Lope, la amada se llama Laura —algo que, obviamente, no podía ser casual:

No te detengas en pensar que vives,
¡oh Laura!, que en tocarte y componerte
Se entrará la vejez sin que la llames.
Estima un medio honesto, y no te esquives,
que no ha de amarte quien viniere a verte,
Laura, cuando a ti misma te desames.

Ni siquiera el amor —o el amor menos que nada, casi podríamos decir— escapa al *Tempus fugit*.

Y SOLO DEL AMOR QUEDA EL VENENO

Porque, al final, la sensualidad está relacionada, claro, con el erotismo y la carnalidad, pero, justamente por ello, también está directamente vinculada con la fugacidad y, por tanto, con el desengaño típicamente barroco. Bajo las fórmulas idealizadoras, es una fantasía erótica la que late bajo estos versos gongorinos:

Ya besando unas manos cristalinas,
ya anudándome a un blanco y liso cuello,
ya esparciendo por él aquel cabello
que Amor sacó entre el oro de sus minas,
ya quebrando en aquellas perlas finas
palabras dulces mil sin merecello,
ya cogiendo de cada labio bello
purpúreas rosas sin temor de espinas,
estaba, oh claro sol invidioso,
cuando tu luz, hiriéndome los ojos,
mató mi gloria y acabó mi suerte.
Si el cielo ya no es menos poderoso,
porque no den los tuyos más enojos,
rayos, como a tu hijo te den muerte. (Soneto 60)

La temporalidad, marcada con la reiteración del “ya” en los cuartetos, crea una tensión ascendente que recubre ese tópico de larga tradición que es la despedida de los enamorados al amanecer —y que Lope, por cierto, aprovecha en el Soneto 26—. Pero algo nuevo, y tal vez escandaloso, debía encerrar el soneto para que motivase la censura del Padre Pineda: «Es indecente, como lo es el título». Y es que lo que tenemos aquí es un sueño *casi* erótico que le permite mostrar imágenes cargadas de sensualidad. A propósito del erotismo onírico observa Schatzmann: “Protegido por el sueño —que aleja lo dicho de la realidad— el poeta tiene la libertad de expresar fantasías y deseos físicos de una manera muy directa”²⁶. Algo parecido sucede en el Soneto 72:

²⁶ Schatzmann (2006), *op. cit.*, p. 192.

El sueño (autor de representaciones),
en su teatro, sobre el viento armado,
sombras suele vestir de bulto bello.
Síguele; mostraráte el rostro amado,
y engañarán un rato tus pasiones
dos bienes, que serán dormir y vello.

Es barroquismo²⁷ en estado puro: se impone lo sensual, sí, pero es esa sensualidad inconsistente, que sólo adquiere sentido en el teatro del sueño. Y es que las dos metáforas más emblemáticas de la vida vista desde un prisma barroco —la vida como teatro y la vida como sueño— se funden en un cuadro donde el amor queda anulado en una nebulosa de mera apariencia: “El onirismo erótico o sentimental —dice García Gibert— no era infrecuente en la poesía del Renacimiento, pero sólo alcanza en el Barroco el significado pleno y universal del desengaño”²⁸. Un planteamiento similar encontramos en el Soneto 23 de Lope:

Pruero a engañar mi loco pensamiento
con la esperanza de mi bien perdido,
mostrándole, en mil nubes escondido,
un átomo no más de algún contento.

Como en la canción gongorina que comentábamos arriba, es la representación mental —sin sueño mediante aquí— lo que se convierte en motivo poético. Expresiones como “apariencia de placer fingido” o “le engañe con fingir lo que no siento” refuerzan semánticamente esa isotopía de la inconsistencia que es la que termina dominándolo todo. El tópico del engaño amoroso como antesala del sufrimiento, pasado por el tamiz estético del barroquismo, termina dándose la mano con la cosmovisión desengañada de la época, y el amor vuelve a enlazar con lo filosófico, pero desde caminos opuestos y hacia respuestas consecuentemente opuestas. Es significativa en este sentido la distinta solución de Petrarca y Lope al abordar el motivo de las lágrimas de amor²⁹. Para Petrarca, el llanto —el sufrimiento mismo— se convierte en agente liberador del alma:

²⁷ Empleo el término en un sentido meramente calificativo, sin referencias a los estilos generacionales tal como estableció Hatzfeld (1973).

²⁸ García Gibert, Javier: *La imaginación amorosa en la poesía del Siglo de Oro*. Valencia: Universidad de Valencia, 1997, p. 83.

²⁹ El propio Antonio Carreño, en su edición de Lope de Vega: *Rimas humanas y otros versos*, Barcelona: Crítica, 1998, p. 208, afirma justamente el paralelismo entre ambos sonetos a partir del tópico, y recuerda, además, otros ejemplos

Librada al fin con amorosas llaves
Sale del pecho el alma por seguiros;
Y tras mucho pensar de allí se arranca. (XVII)

Para Lope, en cambio, conduce, como todo lo demás, a la muerte:

[...] que haga de mis lágrimas la letra,
pues ya que no lo siente, bien entiende:
que cuanto escribo y lloro todo es muerte. (Soneto 70)

El *dolorido sentir* del enamorado no se supera en una formulación espiritualizada tendente a lo ideal, sino que, como la belleza en el célebre soneto gongorino —y todo lo humano en el barroco—, se termina convirtiendo «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada». Es una visión en la que la conciencia de la transitoriedad se superpone a todo y anula una belleza engañosa justamente por fugaz. De ahí la identificación del amor con el veneno que, edulcorada y todo, encontramos en el soneto 91 de Góngora:

En el cristal de tu divina mano
de Amor bebí el dulcísimo veneno.

Y, en definitiva, el último verso del célebre soneto 70 del mismo Góngora sintetiza esta manera tan antiplatónica de entender el amor. Las sucesivas metáforas insisten en su carácter embaucador y le confieren a ese verso final un tono epigramático que condensa una cosmovisión entera³⁰:

No os engañen las rosas que a la Aurora
diréis que aljofaradas y olorosas
se le cayeron del purpúreo seno.
Manzanas son de Tántalo, y no rosas,
que después huyen del que incitan ahora
y solo del Amor queda el veneno.

como el garciliásiano «Estoy contíno en lágrimas bañado» y el herreriano «Estos ojos, no hartos de su llanto». Hay, efectivamente, una coincidencia de base, pero los derroteros por los que terminan avanzando los versos son completamente distintos en unos casos y otros.

³⁰ De nuevo es interesante la comparación con Shakespeare, el soneto CXXIX esta vez, donde define la Lujuria, Lust, en los mismo términos que el Amor-veneno gongorino. En la secuencia shakespeareana, la oposición Lust-Love tiene un sentido que no se mantiene en nuestros poemas más barrocos.

CONCLUSIONES

En contacto con el espíritu barroco, el amor, que había tenido mucho de idea, se empapó de vida y de todo lo que ella implicaba, incluyendo el tiempo y la muerte. La tensión entre ambos polos era tan fuerte que, como vemos, podía derivar en parodia. Pero no sólo: a veces la deconstrucción no era consciente o, al menos, no se hacía explícita —y ya sabemos que la parodia exige una cierta intertextualidad. Los poetas escriben siguiendo fórmulas preestablecidas, pero, a pesar de las convergencias formales, el sentido global es distinto. Sometido al prisma barroco, el Amor petrarquista nos da una nota clave: sensualidad; desciende del *topos uranos* para convertirse en algo humano, *fieramente humano*, un descenso que lleva aparejadas la fugacidad, la inconsistencia, el engaño.

Cada uno de los diferentes motivos tratados en las páginas anteriores requiere un estudio individual que profundice en sus diferentes formulaciones y re-formulaciones desde sus orígenes. El objetivo de este trabajo consistía en establecer un punto de partida, señalar los grandes ejes sobre los que se opera la remodelación del petrarquismo desde finales del Quinientos a partir del ejemplo de dos contemporáneos de primerísima fila. Junto a las realizaciones del código en su sentido más ortodoxo conviven esos nuevos impulsos que le conferían un sentido inédito —y, probablemente, no buscado de manera consciente. Y la clave no hay que rastrearla en la cronología, porque la tensión barroca late desde el principio, desde poemas tempranos que se han considerado a veces meras continuaciones del petrarquismo quinientista. Queda todavía mucho por hacer para terminar de comprobar que la poesía amorosa de Góngora y Lope —ni siquiera la de juventud— y seguramente tampoco la de sus coetáneos o sus herederos más directos, puede abordarse sin más desde el petrarquismo sólo porque nos encontramos de frente con un tópico o un motivo de clara filiación petrarquista.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Dámaso, «Notas sobre el italiano de Góngora», en: *Obras completas*, vol. VI: *Góngora y el gongorismo*. Madrid: Gredos, 1982 [1967], pp. 331-398.

- Blanco, Mercedes: «La “honesta oscuridad” en la poesía erótica», *Criticón*, 101 (2007), pp. 199-210.
- Calcraft, R.P.: «The lover as Icarus: Góngora’s “Qué de invidiosos montes levantados”», en: *What’s Past is Prologue. A Collection of essays in Honour of L.J. Woodward*. Edinburgh: Scottish Academic Press, 1984.
- Díaz Plaja, Guillermo: *El espíritu del Barroco*. Barcelona: Crítica, 1983.
- Fernández Rodríguez, Natalia: «El amor en los sonetos de William Shakespeare y Luis de Góngora: dos reacciones ante el petrarquismo», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, XXVII (2009), pp. 75-87.
- Ferraté, Juan: «Ficción y realidad en la poesía de Góngora», en: *Dinámica de la poesía. Ensayos de explicación, 1952-1966*. Barcelona: Seix Barral, 1968, pp. 297-334.
- Fucilla, Joseph G.: «Concerning the poetry of Lope de Vega», *Hispania*, XV, 3 (1932), pp. 223-242.
- García Gibert, Javier: *La imaginación amorosa en la poesía del Siglo de Oro*. Valencia: Universidad de Valencia, 1997.
- Góngora, Luis de: *Sonetos completos*, ed. de Biruté Cipliauskaité. Madrid: Castalia, 1969.
- González, Lola: «El léxico de tradición petrarquista en los sonetos amorosos de la Edad de Oro», en: García de Enterría, María Cruz / Cordón Mesa, Alicia (eds.): *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Alcalá: Universidad de Alcalá, 1996, vol. I, pp. 723-734.
- Hatzfeld, Helmut: *Estudios sobre el barroco*. Madrid: Gredos, 1973.
- Jammes, Robert: *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Castalia, 1987.
- Micó, José María: «La superación del petrarquismo», en: *De Góngora*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001, pp. 67-95.
- Mota, Carlos: «Neoplatonismo en la lírica del Siglo de Oro. Dos sonetos del Conde de Villamediana», *Anuario Filosófico*, XXXIII (2000), pp. 641-653.
- Pedraza, Felipe: «La parodia del petrarquismo en las *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope de Vega», en: *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1981, pp. 615-638.
- Petrarca, Francesco: *Cancionero*, ed. de Jacobo Cortines. Madrid: Cátedra, 2011.

- Poggi, Giulia: «*Exclusus amator e poeta ausente: alcune note ad una canzone gongorina*», *Linguistica e Letteratura*, VIII (1983), pp. 189-222.
- Ponce Cárdenas, Jesús: «*Evaporar contempla un fuego helado*». *Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*. Málaga: Anlecta Malacitana / Universidad de Málaga, 2006.
- Rico, Francisco: «*De Garcilaso y otros petrarquismos*», *Revue de Littérature Comparée*, LII (1978), pp. 325-338.
- Sánchez Robayna, Andrés: «*Petrarquismo y parodia: Góngora y Lope*», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, I (1982), pp. 35-48.
- Schatzmann, Martin: «*Erotismo moderno en literatura antigua. Ejemplos en los cancioneros castellanos del siglo XVI*», *Revista de Filología Románica*, XXIII (2006), pp. 185-203.
- Trambaioli, Marcela: «*Ecos de la lírica de Luigi Tansillo en los versos gongorinos*», *Criticón*, LXXVII (1999), pp. 53-70.
- Vega, Lope de: *Rimas humanas y otros versos*, ed. de Antonio Carreño. Barcelona: Crítica, 1998.
- Wölfflin, Heinrich: *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós, 1996.

