

Petrarquismo en *Los amores de Marte y Venus*, una fábula mitológica del siglo XVI

Petrarchism in *Los amores de Marte y Venus*, a mythological fable of the XVIth century

Jorge Ferreira Barrocal

<http://orcid.org/0000-0002-0645-1844>

Universidad de Valladolid

ESPAÑA

jorge48@hotmail.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 9.2, 2021, pp. 823-841]

Recibido: 25-03-2021 / Aceptado: 07-05-2021

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2021.09.02.58>

Resumen. El propósito de esta investigación consiste en estudiar el sustrato petrarquista de *Los amores de Marte y Venus* de Juan de la Cueva, publicado en el año 1604 en la segunda parte de las obras poéticas del autor. En la primera parte, estudiaremos la cuestión crítica de la obra, la intertextualidad de la fábula y la asimilación del código petrarquista en la lírica del poeta. En la segunda parte, analizaremos los elementos petrarquescos de la fábula a partir de una lectura próxima, que enriqueceremos con una lectura distante facilitada por una herramienta de estadística computacional llamada *ContaWords*.

Palabras clave. Juan de la Cueva; mitología; petrarquismo; neoplatonismo; estilometría.

Abstract. The aim of this work is to study the Petrarchian sublayers in *Los amores de Marte y Venus* of Juan de la Cueva, published in the year 1604 in the second part of its poetic works. In the first part of the article, we will examine the textual tradition, the fable's intertextuality and the Petrarchian codes appeared in the author's lyrical poetry. In the second part, we are going to do an analysis based on close reading, which will be complemented by distant reading methods, including a computational statistics programme entitled *ContaWords*.

Keywords. Juan de la Cueva; Mythology; Petrarchism; Neoplatonism; Stylometry.

TRADICIÓN TEXTUAL DE LA OBRA

En primer lugar, explicaremos la genealogía manuscrita de *Los amores de Marte y Venus* de Juan de la Cueva, para lo cual nos serviremos de los estudios realizados por el investigador José Cebrián García¹ a propósito de las fábulas mitológicas del poeta hispalense. El erudito señala que conservamos un manuscrito autógrafo en un códice de la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla titulado *Segunda parte de las obras de Juan de la Cueva* (CC), cuya portada particular está fechada en el año 1604, al igual que la portada general del cartapacio. El estado de conservación es bueno, y este texto cuenta con muy pocas correcciones, razón por la que se deduce la existencia previa de un borrador, designado con la sigla X por el investigador. Esta pieza comienza en el folio 60r, y concluye en el folio 84v de CC (1604), predominando una letra clara y cuidada, elaborada con gran pulcritud. A esta descripción inicial, Cebrián García añade lo siguiente: «Cada recto de folio contiene entre veintiuno y veintidós endecasílabos, lo que supone, en casi todas las ocasiones, la inserción de dos octavas enteras y, generalmente, versos sueltos de otras dos o bien otra más casi completa»². El único problema textual aparece en las octavas 135 (e-h) y 136 (a-b)³, parcialmente cercenadas, lo cual afecta a la interpretación de la parte final de la narración de la fábula y al elogio final dedicado a don Enrique de la Cueva. Sin embargo, y afortunadamente, contamos con una copia del autógrafo realizada por el mismo Juan de la Cueva, incluida en el códice *Segunda parte de las Rimas de Joan de la Cueva* (G), datada «en Sevilla, sábado 29 de abril del año de 1605»⁴. Esta copia del apógrafo, actualmente propiedad de Bartolomé March⁵, da solución a la laguna del manuscrito incluido en CC, por lo que Cebrián García utiliza este códice como base para la edición crítica de 1984, a la que acudiremos nosotros más adelante en este trabajo. Esta copia de Cueva apenas aporta variantes y cambios, ya que es el resultado de una labor de depuración y perfeccionamiento, fruto del trabajo de un escritor que revisó *Los amores de Marte* en más de una ocasión, como nos cuenta el erudito:

Pensamos que el proceso de remodelación del original debió efectuarlo al menos en dos fases. Una primera relectura, en la que señaló los versos o pasajes que le parecieron retocables, y una segunda, en la que pulió y modificó algunos versos o palabras de la primitiva redacción⁶.

1. Ver Cebrián García, 1984 y 1986.

2. Cebrián García, 1986, p. 48.

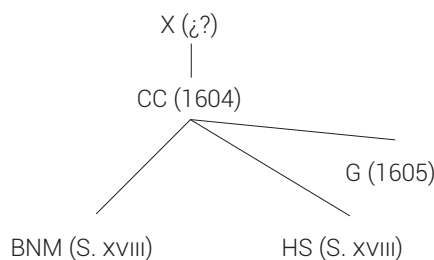
3. Tercio inferior del folio 84. Ver Cebrián García, 1986, p. 49.

4. Cebrián García, 1986, p. 46.

5. «[...] perteneciente en otro tiempo a la librería del Duque de Gor, de Granada...» (Cebrián García, 1986, p. 46).

6. Cebrián García, 1986, p. 51.

Aparte de este último apógrafo (G), tenemos dos otras copias del siglo XVIII, localizables en la Biblioteca Nacional de España (BNM) y en la Hispanic Society of America (HS), que son traslados fidedignos del manuscrito de la Biblioteca Capitular (CC) adecuados a las grafías de su época. En definitiva, si tenemos en cuenta todos los códices citados, el *stemma*⁷ de la obra que vamos a analizar, sería el siguiente:



LOS AMORES DE MARTE DE JUAN DE LA CUEVA: ANTECEDENTES Y CONTINUACIONES

Antes de comenzar el análisis de los códigos petrarquistas utilizados por Juan de la Cueva en su poema de ciento treinta y siete octavas reales, debemos dar cuenta de la intertextualidad del poema, razón por la que vamos a estudiar brevemente los precedentes clásicos, sus traducciones en lengua romance, los antecedentes castellanos y las continuaciones barrocas del mito.

Todo parte de la *Odisea*, concretamente, de la competición del tiro de disco (celebrada por Alcínoo) en la que participa Ulises, pues una vez acabada, Demódoco toca la cítara y comienza a narrar la historia contada en nuestra fábula. La primera persona que trasladó al verso castellano los episodios del poema homérico fue Gonzalo Pérez, racionero de la Catedral de Segovia, arcediano de Sepúlveda y capellán de Carlos V, quien fue además un reputado humanista relacionado con figuras como las de Ginés de Sepúlveda o Diego Gracián, entre otras personalidades⁸. La primera edición de la *Ulyxea* del también secretario de Felipe II, se imprime en Amberes en 1556, en la oficina tipográfica de Juan Steelsio.

A pesar de las observaciones críticas de estudiosos como Menéndez Pelayo a tenor de la hermenéutica, sabemos que Gonzalo Pérez siguió con una gran fidelidad la obra griega, incluyendo el pasaje de Marte y Venus, tal y como demuestra Cebrián García⁹ al cotejar ambos episodios, si bien es el propio traductor el que declara sus intenciones en el prefacio de la obra:

7. Cebrián García, 1984, p. 53.

8. Menéndez Pelayo, 1952-1953, IV, p. 34.

9. Cebrián García, 1986, pp. 7-10.

[...] consuélame en parte, que el autor me debe una cosa, y ésta es, haberle sido fiel intérprete en la sentencia, que no me ha costado pequeño trabajo; y los que supieren griego lo conocerán, y los que no lo supieren, me deberán a lo menos que leerán en esta lengua el mejor poeta de los griegos¹⁰.

Asimismo, el relato de Marte y Venus es continuado por Ovidio en las *Metamorfosis*, donde la historia se subordina a la acción principal a modo de *digressio* (al igual que en la obra homérica), ya que es una historia que Leucónoe cuenta a sus hermanas después de haber dado cuenta de la tragedia de Píramo y Tisbe, supe-ditada al argumento de la parte de las Miníades, hijas del rey de Beocia. Nuestro capítulo ocupa en las *Metamorfosis* veintiún hexámetros exentos de diálogo, en los que Ovidio llevó a cabo «una apretada síntesis narrativa [...] de la materia argumen-tal contenida en el relato de la *Odisea*»¹¹.

La primera versión en castellano de la obra ovidiana pertenece a Jorge de Bus-tamante, y desconocemos la fecha exacta de su redacción, ubicada en el siglo xv por algunos estudiosos¹². Es una traducción plenamente influenciada por la cos-movisión de la Edad Media, en la que se hace una interpretación alegórica impreg-nada de la doctrina cristiana, justificada con citas de San Agustín y San Isidoro, como apunta José María de Cossío¹³. En cuanto al episodio de Marte y Venus, Ceb-rián García¹⁴ enumera muy pocas propiedades, entre las que destacan la escasez de florituras y la ausencia de la vibración literaria propia del autor latino.

La siguiente traducción del poema de Ovidio es realizada en 1580 por Antonio Pérez Sigler en versos italianos, ajustándose así a las tendencias renacentistas del periodo. En los *Preliminares* de la pieza promete un seguimiento estricto de la obra, lo cual no acaba cumpliendo, pues somete la práctica totalidad de su texto al re-curso de la *amplificatio*, ligeramente mitigada en el episodio de Marte y Venus, dis-puesto en cuatro octavas, utilizando este metro en los parlamentos y el verso suelto para la narración. Con todo, la exégesis de Pérez Sigler no consigue ejercer un gran influjo en la poesía del siglo xvi, dado que su versión no alcanza la importancia de otras interpretaciones, como la de Bustamante, reeditada en numerosas ocasiones¹⁵.

Sin embargo, de mayor fortuna gozó la traducción de Pedro Sánchez de Viana, bautizado por Cossío como «el más importante de los traductores de las *Metamor-fosis* de Ovidio»¹⁶, quien no se alejó en gran medida del poema mitológico latino. El suceso que nos interesa ocupó cinco octavas, y se ajusta al episodio original con una cierta flexibilidad, pero la aportación más importante no recae directamente en la traducción, sino en las *Anotaciones sobre los Quince libros de las Transforma-*

10. Pérez, *La Ulyxea de Homero, traducida de griego en lengua castellana*, fol. 7r-v.

11. Cebrián García, 1986, p. 10.

12. Lida Malkiel, 1975, p. 372.

13. Cossío, 1952, p. 41.

14. Cebrián García, 1986, pp. 12-13.

15. Cebrián García, 1986, p. 13.

16. Cossío, 1952, p. 49.

*ciones de Ovidio*¹⁷, donde se dota al poema de una carga moral que añade nuevos matices al episodio fabulado por Ovidio, como podemos ver en el fin del *argumento* de la historia de Marte y Venus: «teniendo siempre (desde aquella tan pesada burla) odio al Dios Febo y a toda su descendencia, por lo cual hizo adúlterar a todas sus hijas»¹⁸.

Dejando a un lado las traducciones castellanas, debemos incluir el poema de ciento ochenta y dos hexámetros de Reposiano titulado *De concubitu Martis et Veneris* (mediados del siglo II d. C.), que probablemente pudo haber formado parte de una obra mucho más extensa, tomada a su vez de la traducción de un original griego¹⁹. Esta obra presenta una serie de innovaciones y aporta originalidad al tratamiento del tema como, por ejemplo, con el reemplazo de la fragua de Vulcano por un bosque, lo cual «gives the cue for his introduction of some beauties in external nature»²⁰. Igualmente, Cebrián García observa otras particularidades, entre las que señala el aumento de la relevancia del concubito en la fábula (en detrimento del habitual protagonismo de actantes como Vulcano) y la humanización de los personajes²¹.

Sin embargo, este tipo de novedades no se da en ninguno de los precedentes castellanos del episodio mitológico, razón por la que no vamos a detenernos en las piezas previas a la fábula de *Los amores de Marte* de Juan de la Cueva, sintetizadas así por Cebrián García:

Los precedentes castellanos no son numerosos ni importantes. Una alusión velada y alegórica en la *Canción IV* de Garcilaso de la Vega; una traducción de Diego Girón (†1590) —que muy bien pudo Cueva tener en cuenta al describir la escena fabril de Vulcano y sus cíclopes en las fraguas de Lemnos—, un fragmento referente a la fábula, traducido por Fernando de Herrera (1534-1597) del *Orlando Furioso* de Ariosto como ilustración a sus comentarios de Garcilaso, un soneto y parte de un variopinto poema narrativo en octavas del capitán Francisco de Aldana (1537-1578), publicado póstumamente por su hermano Cosme, y —cosa que no resulta sorprendente en exceso— un soneto burlesco del propio Juan de la Cueva inserto en el código de sus poemas sueltos y no publicado con anterioridad en *Obras* (1582)²².

Tampoco cobran especial importancia las continuaciones barrocas, que utilizan el argumento de la fábula con el propósito de configurar parodias burlescas y humorísticas, como la *Fábula de Marte y Venus* (1624) de Castillo Solórzano, el romance *A Venus y Marte* (1637) de Polo Medina, la *Fábula de Venus y Marte* (1653) de Díez y Foncalda, y *A la fábula de Vulcano y Venus* (¿1655?) de Miguel de Barrios.

17. «Por ello, su traducción es absolutamente fiel y desinteresada, pero al final, y formando como un libro aparte, con portada propia, incluye sus anotaciones en las que tienen lugar cuantas moralidades e ilustraciones de todo orden le ocurren» (Cossío, 1952, p. 51).

18. Sánchez de Viana, *Las Transformaciones de Ovidio, traducidas de verso latino en tercetos y octavas rimas*, fols. 80v-81r.

19. Rostagnini, 1964, III, p. 378.

20. Duff y Duff, 1961, p. 520.

21. Cebrián García, 1986, pp. 25-26.

22. Cebrián García, 1984, pp. 55.

En contrapartida, este tono hilarante adquirió un registro de mayor gravedad en otros textos del periodo, como en la cita puntual que hace Lope en *La rosa blanca* (1624), o en el soneto (1634) de Lupercio Leonardo de Argensola, «más lírico que recreativo»²³.

LAS OBRAS DE 1582: LÍRICA PETRARQUISTA

La obra poética de Juan de la Cueva ha recibido una especial atención de eruditos como José Cebrián García, que llevó a cabo un análisis pormenorizado de la fábula que nos ocupa en el libro *La fábula de Marte y Venus de Juan de la Cueva. Significación y sentido* (1986), donde abordó los aspectos más significativos del poema, como pueden ser los problemas de crítica textual, las recreaciones del episodio mitológico, la organización del poema o los recursos persuasivos tomados de la Retórica Antigua. Este estudio persigue demostrar, principalmente, «que existe un estrecho parentesco entre la organización interna de los grandes poemas épicos y la de estas piezas en miniatura (en alusión a las fábulas mitológicas de Cueva)»²⁴, por lo que Cebrián García puso en diálogo *Los amores de Marte* con las obras antiguas, así como con otras piezas de la épica culta narrativa desarrolladas en los Siglos de Oro. Sin embargo, apenas se citan las vías poéticas seguidas por el autor hispalense en nuestro texto, lo cual tampoco se advierte en otros trabajos de gran envergadura del investigador como son el estudio introductorio de la edición crítica titulada *Fábulas mitológicas y épica burlesca* (1984), o los *Estudios sobre Juan de la Cueva* (1991).

Por ello, y en relación con los objetivos de nuestro trabajo, tenemos la obligación de comprobar si la obra poética de Juan de la Cueva, cultivada mayormente en la segunda mitad del siglo xvi, se adscribió en algún momento a las tendencias italianizantes, tanto formales como conceptuales, y en aras de dar solución a esta incógnita, nos serviremos del análisis llevado a cabo por José María Reyes Cano²⁵ de la edición de las *Obras* de 1582²⁶. En lo que respecta al plano externo, Juan de la Cueva fue un seguidor incondicional del heptasílabo y del endecasílabo, versos representativos de la tradición formal italianista, cuyos porcentajes llegan a representar el 90,96% y el 9,04% del número total de versos de la edición, en la que la estrofa predominante fue el soneto, que ocupa un 80,30% del corpus formado por ciento treinta y siete composiciones²⁷. En cuanto al contenido, Reyes Cano nos habla de una serie de elementos temáticos que se mantienen vigentes a lo largo de la obra:

23. Cebrián García, 1986, p. 121. Aun cuando se insiste en la escasez de las innovaciones ofrecidas por las piezas barrocas, Cebrián García (1986, pp. 121-148) las analiza con detenimiento.

24. Cebrián García, 1986, p. XIII.

25. Ver Reyes Cano, 1980.

26. Las composiciones del cancionero de Cueva son agrupables en tres bloques: *Sonetos, canciones y elegías* (1), *Églogas de Juan de la Cueva* (2) y *Llanto de Venus en la muerte de Adonis* (3). Ver Reyes Cano, 1980, pp. 103-104.

27. Reyes Cano, 1980, pp. 144-165.

[...] el propio sentimiento amoroso como base clave de las composiciones, hasta el punto de que toda la obra girará a su alrededor; a continuación se encuentra el elemento Amor, siempre personificado y en estrecha relación con el poeta y con la dama; en tercer lugar está la propia dama como fuente inspiradora de poesía, a la que van dirigidas las composiciones y que presentará las connotaciones propias de la época; la naturaleza será, como se dijo, el marco donde se sitúe el poeta; y, por último, el elemento mitológico, utilizado continuamente como referencia, como elemento comparativo y de apoyo para el poeta²⁸.

Estas constantes argumentales no nos pueden ofrecer ningún tipo de duda, ya que son elementos procedentes del Renacimiento italiano, concretamente, de la poética de Petrarca. El material de este autor fue importado a la península ibérica en la primera mitad del siglo XVI, y los escritores reelaboraron una tradición exógena con su sello personal (Boscán, Garcilaso, Fernando de Herrera), algo que también hicieron los poetas de la segunda mitad de la centuria, como es el caso de Juan de la Cueva²⁹.

Asimismo, para nuestro trabajo resulta muy pertinente tener en cuenta el estudio comparativo que hizo Joseph Fucilla³⁰ de las *Obras* del hispalense y de las *Rimas* de Petrarca, a partir del cual podemos ratificar el seguimiento intencionado de la estética. Por ejemplo, el soneto 4 de Cueva, titulado «Díxome Amor en viéndom'enlazado», ha sido tomado de la rima «Quando io movo i sospiri a chiamar voi», que recuerda a otra serie de traducciones literales realizadas por el hispalense, como la del verso «Cuando del que ahora soi me vi otr'ombre» (verso 11 del soneto 4), cuya fuente es una rima del autor del *Canzoniere*: «Quand'era in parte altr'hom da quel ch'i' sono». Asimismo, Juan de la Cueva no solo introduce en su obra versos de Petrarca, sino que también recibe la influencia de otros escritores italianos que fueron partícipes de este movimiento, como Serafino Aquilano, al que sigue detenidamente en sus *Obras*: «Orpheo cantando con l'aurata cetra» (Aquilano); «Cantando Orfeo con dorada lira» (Cueva, soneto 106 de las *Obras*). Igualmente, reelabora el primer cuarteto del soneto 24 de *Le Fiamme* (1548) de Girdali: «Como aviene ad augel, che tra bei rami / Presso sia al visco, e batta al fuggir l'ale, / Che più s'inveschia, e men sempre gli vale / Quanto la libertà par che più brami...». La versión que hace el poeta y dramaturgo sevillano de los versos del autor de Ferrara la localizamos en el soneto 13 de las *Obras*: «Cual suele el paxarillo a quien la liga / Por un cabo i por otro ciñe i prende, / Que quanto más su libertad pretende / Tanto en la prisión más se prende i liga...».

Habida cuenta de las propiedades cuantitativas y cualitativas de las *Obras* de 1582, Reyes Cano³¹ otorga a Juan de la Cueva la condición de poeta petrarquista³², pues sigue conscientemente la temática, el estilo y el tono de la tradición implanta-

28. Reyes Cano, 1980, p. 167.

29. Reyes Cano, 1980, p. 167.

30. Fucilla, 1960, pp. 88-91.

31. Reyes Cano, 1980, pp. 173-175.

32. Su tesis coincide con la de Fucilla (1960, pp. 92-96): «el *Cancionero* de Cueva refleja todo lo convencional que hay en el petrarquismo —temas, conceptos, fraseario y técnica—, que él elabora con ingeniosidad».

da por el autor florentino, aunque acabará reduciendo «la lírica amorosa de origen italianista [...] a un mero conjunto de fórmulas poéticas estereotipadas...». Ahora bien, ¿se pueden extender los patrones petrarquistas de las *Obras* de Cueva a su poesía narrativa épico-culta³³? Como veremos a continuación, nuestra fábula mitológica contiene esas características, que en breves momentos localizaremos y examinaremos de una forma sucinta.

EL ENCOMIO DE MARTE: DOMINIO DEL SISTEMA PETRARQUISTA

La parte de la fábula de *Los amores de Marte*³⁴ que concentra un mayor número de elementos petrarquistas, nunca antes atendidos por los eruditos en este texto mitográfico, se localiza entre las octavas 9 y 16, correspondientes a la «Presentación argumental» (octavas 5-10) y a la «Declaración amorosa de Marte» (octavas 11-16), integradas a su vez en la sección del «Relato³⁵» (octavas 5-135). En aras de llevar a cabo esta tarea de una forma rigurosa y concisa, realizaremos una lectura atenta del texto que nos permita localizar los rasgos más comunes del código petrarquista, acompañada ulteriormente de una lectura distante facilitada por programas de estadística computacional, que complementarán nuestra aproximación inicial. Comenzaremos el análisis del texto con el estudio del canon de la mujer petrarquista, presente desde la primera octava:

Aunque usar Venus desta compostura
era superfluo, por estar en ella
de las Gracias la eterna hermosora,

El erudito también revisa la imitación petrarquista de las composiciones de *Flores de Baria Poesía*, «compilado en México en 1577». En lo que respecta a esta última obra, ver Rodríguez Mosquera, 2013.

33. «Con la pormenorización incluida en los capítulos precedentes creemos haber conseguido, ante todo, uno de los objetivos más importantes de este estudio: demostrar la filiación de *Los amores de Marte* a la poesía épica culta de los Siglos de Oro y, particularmente, al subgénero menor limitado por las dimensiones imprecisas de un solo canto que F. Pierce designa con el nombre de "canto épico"» (Cebrián García, 1986, p. 149).

34. Después de una *laudatio* dedicada a un misterioso miembro de su parentesco, la fábula de Juan de la Cueva nos cuenta la historia de los amores de Venus y Marte, dioses del amor y de la guerra. En uno de sus encuentros, Apolo contempla la infidelidad y parte hacia Lemnos para informar a Vulcano en su fragua del hecho sucedido. Una vez conocida la noticia, el dios de la metalurgia ordena a los cíclopes la construcción de una fina red metálica que permitiera atrapar a los adúlteros sin que estos se percataran. Cuando termina de tejer la trampa, Vulcano coloca el ardid en la cama de los amantes y su engaño es descubierto por todos los dioses, que habían sido llamados por él para presenciar el hecho. En medio de las risas y del esperpento, algunos dioses como Neptuno alzan la voz para poner fin al espectáculo, puesto que el escarnio ya había sido completado. La condición que exige Vulcano para la conclusión del enredo fue la devolución de la dote, y en el mismo instante en el que esta es pagada por Neptuno, Marte y Venus son liberados y retornan a sus respectivas patrias. Una vez narrado el desengaño amoroso, Juan de la Cueva cierra la composición de una manera muy semejante al comienzo del poema épico-narrativo, celebrando el estado y la posición social que ocupa su pariente y principal receptor de la fábula: don Enrique de la Cueva.

35. Esta estructura aparece en el «Esquema distributivo de la materia poética» de la fábula. Ver Cebrián García, 1986, pp. 66-68.

y de las diosas la beldad más bella,
no olvidaba el ornato, que asegura
lo natural, y así que podían vella
el rostro aderezaba soberano,
las hebras de oro y la hermosa mano (vv. 65-72)³⁶.

En estas líneas se introduce el modelo de belleza petrarquista, ya que tenemos las claves básicas del retrato de la mujer idealizada, fijado en las *Rimas*³⁷ del autor aretino. En la octava se muestra una visión selectiva del conjunto anatómico de Venus, de la que únicamente se nos da cuenta del rostro, del pelo y de la mano, si bien se omiten el resto de partes corpóreas. Esto surge de una reacción frente a la tradición medieval, en la que la mujer era retratada —atendiendo a principios retóricos— en sentido descendente, desde la cabeza hasta los pies, aunque los miembros más nobles (el busto) debían ser descritos «por medio de una metáfora suntuaria, bastante fija: flores, astros, piedras preciosas, que apuntaban a dos objetivos de carácter eminentemente pictórico: el color y el esplendor...»³⁸. Por tanto, tiene lugar un proceso de reducción que únicamente se va a centrar en la *descriptio* del rostro, del que interesa destacar los cabellos, los ojos, la frente, las mejillas y la boca, aunque se mantienen también el busto, el cuello y el seno. Según Manero Sorolla (1994), nuestro particular retrato puede proceder de las artes figurativas romanas, ya que este modelo de descripción era habitual en las esculturas y medallones de aquel periodo, que el mismo Petrarca llegó a coleccionar. A propósito de la «hermosa mano» del último endecasílabo, debemos recordar la carga seductora que implica la presencia de esta parte del cuerpo, la mayoría de las veces «anatómicamente desarticulada» en los poemas, al igual que en la octava novena. En la écfrasis de la hija de Dione, cobran también relevancia «las hebras de oro», lo cual se debe a la importancia que conceden a la luz los ideales estéticos del neoplatonismo, siendo el blanco y el amarillo los colores preponderantes de este canon breve, en el que se utilizó el siguiente sistema de metáforas y comparaciones, entre las que se incluye la nuestra:

El retrato petrarquista, *ab initio*, agrupaba, de una manera flexible, pero con cierta y lógica delimitación, un número variable de metáforas o comparaciones para cada una de las partes anatómicas del cuerpo femenino: al cabello le corres-

36. Todos los pasajes incluidos de *Los amores de Marte* proceden de la edición realizada por Cebrián García en 1984.

37. Dice Panero Sorolla (2005) que en *Rerum Vulgarium Fragmenta* LXXVII y LXXVIII tenemos los primeros esfuerzos del autor por confeccionar esa iconografía que acabará imponiéndose como norma en la literatura europea. Una prueba fehaciente de esta última idea es la rima LXXVII, donde se pide al interlocutor (Simone Martini) la pintura del retrato de la enamorada. Asimismo, indica que esta manera de idealizar a la mujer puede proceder, en parte, del especial interés que tenía Petrarca por las artes pictóricas, como explica su vínculo con Avignon, ciudad clave en la expansión del gótico internacional. Sabemos que su obra tuvo una importante relación con «la escuela retratística avignonense de los hermanos Linburg, Stefani da Colonna, Michelino da Besozzo y Gentile...», a lo que debemos añadir su admiración por las pinturas de Giotto di Bondone, motivo por el que acabará efectuando una «aproximación [...] entre pintura y literatura» en su obra vulgar.

38. Manero Sorolla, 2005, p. 249.

pondría el oro, el sol, el ámbar, los topacios; al rostro, la nieve y las rosas, el lirio y la azucena; a la frente, el cristal; a los ojos, los zafiros y la esmeralda; a la boca, el rubí o el coral; al cuello, el marfil; al pecho, el mármol³⁹.

En la *laude* de Marte, el dios de la guerra nos ofrece otro enjundioso dato del retrato de la divinidad en el siguiente verso: «transpuesto en Venus, la cerviz rosada» (v. 130). La aparición de este color no es para nada baladí, porque aparte de contribuir a la descripción de la deidad, altera una asociación tradicional entre los colores y las partes del cuerpo, ya que al cuello le solía corresponder el blanco en la tradición petrarquesca, en lugar del rosa, como nos indica Manero Sorolla:

[...] se seleccionó delicadamente el color, insistiendo, preferentemente, casi de manera única, en el blanco⁴⁰ que, con mucho, domina por corresponder, aun en canon breve, al mayor espacio anatómico descrito (cara, cuello, pecho), seguido de cerca por el amarillo (el oro del cabello abundante y preponderantemente suelto) y, de lejos, por el rojo y el rosa de labios y mejillas...⁴¹

De igual modo, podríamos ampliar este friso de rasgos de la diosa protectora del pueblo troyano, pero no analizaremos más que un último aspecto del canon estereotipado por Juan de la Cueva en la fábula. Se trata de la luz, introducida en el verso 111 de la composición: «privado de la luz de tu presencia», con una interesante problemática que ahora examinaremos. El origen de este *topoi* reside en el tratado *De amore* de Marsilio Ficino, en *El cortesano* de Castiglione y en los *Diálogos de amor* de León Hebreo, cuyos preceptos conformaron una estética neoplatónica en la que el amor era entendido como el «elemento cohesionador de todas las instancias de la realidad»⁴², lo que permitía hacer uso del símbolo luminoso. Con todo, quien mejor explica este complejo fenómeno es Ficino en su tratado *De lumine*:

No solo transfiere todas las virtudes de las estrellas a las siguientes, sino que lanza al Sol mismo y a las estrellas hacia las inferiores. Del mismo modo que nuestro espíritu conduce las fuerzas del alma y el alma misma hacia los humores y los miembros, y, así como también, el espíritu es en nosotros nudo del alma y del cuerpo, del mismo modo la luz es vínculo del universo⁴³.

Igualmente, podemos ratificar la importancia de la luz al hilo de lo que dice este mismo autor en la obra *De amore*: «la belleza es un resplandor que atrae a sí el espíritu humano [...] ¿Es que crees que la belleza es otra cosa que luz?»⁴⁴. Así, el papel que juega lo lumínico en la teorización de Ficino, viene a ser el mismo que

39. Manero Sorolla, 2005, p. 250.

40. Sobre la pureza del blanco, debemos tener en cuenta las siguientes palabras: «porque el color blanco es purísimo i el más perfeto de los colores: i por traslación al ánimo, se toma por sincero, i assí, blanca significa simple, sencilla, pura i piadosa» (Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, p. 719).

41. Manero Sorolla, 2005, p. 250.

42. Torres Salinas, 2019, p. 311.

43. Ficino, *Sobre el sol. Sobre el lumen*, p. 2469.

44. Ficino, *De amore*, pp. 47-51.

el otorgado por Hebreo: «También la luz es bellísima»⁴⁵. Sin embargo, la luz en la fábula de *Los amores de Marte* no cumple exactamente con estas premisas, o al menos, lo hace de una manera parcial, en tanto que la pureza reflejada en el «rostro milagroso» (v. 76) o en la «celestial belleza» (v. 118) de la diosa, puede corromperse si pensamos en la genealogía de Venus, traída a la memoria por los eruditos italianos: «[...] dos Venus, a las que acompañarían dos amores [...] una de estas Venus es celeste, y la otra, vulgar»⁴⁶. Esto se relaciona con la concepción de la diosa Afrodita, de la que tenemos dos versiones, una de ellas esgrime que era hija de Zeus y de Dione, mientras que la otra defiende la paternidad exclusiva de Urano, cuya hija fue «nacida de las olas»⁴⁷. En definitiva, la sacralización de las mujeres idealizadas por Petrarca y sus seguidores, podría desvanecerse en nuestro texto mitográfico por dos motivos: los orígenes de la diosa y la participación en el concubinato⁴⁸. No obstante, los filósofos neoplatónicos florentinos también hablan del amor corporal como otra forma de acceder al amor inmaculado y puro de la Venus celeste⁴⁹, lo cual corrobora Castiglione en *El cortesano* cuando reflexiona sobre el amor en la senectud: «Y más que, en viéndose declinar a la vejez, dexen de amar con este amor que agora decimos, y se retrayan, apartándose del deseo que la sensualidad trae, como del más baxo paso de aquella escalera por la cual se puede subir al verdadero amor»⁵⁰.

Allende los atributos físicos del retrato, deben ser atendidos los elementos temáticos petrarquescos, para lo cual partiremos del estudio que hace de ellos José María Reyes Cano⁵¹ en las *Obras* de Cueva, donde se recopilan notablemente los motivos principales tomados de las *Rime* del aretino. Habida cuenta del orden seguido por el investigador en su análisis, empezaremos con la concepción del amor como fuente de dolor, perfectamente visible a lo largo de las octavas laudatorias. La

45. Hebreo, *Diálogos de Amor*, p. 285.

46. Ficino, *De amore*, p. 38.

47. Grimal, 1989, pp. 44-45.

48. Este suceso da pie a la entrada en escena de una serie de digresiones morales, como las aparecidas en las octavas 17 (g-h) y 22 (e-h): «[...] que los desgarros del amante fiero / son de menos efeto que el dinero»; «[...] yerro del que tal hace manifesto / menospreciar competidor delante / de la dama, que suele al que desprecian / quedar en posesión por el que precian». No obstante, su número es muy reducido, por lo que no representan una parte importante del grueso de la fábula, al igual que sucede con otros pasajes relacionados con la tópica misógina, como es el caso de la octava 20, donde Venus habla del modo de tratar a las mujeres: «Que a las mujeres el regalo tierno / agrada más que el desgarrar horrible, / el bien las pone en cativerio eterno, / con él es la más áspera apacible; / que no adquieren con armas el gobierno / de la mujer, que es animal terrible, / indómica por tal que no domella / por rigor, ni virtud sacarán della». La escasa presencia de estos tópicos en el poema responde a las preceptivas literarias del periodo, que aconsejaban evitar incisos, digresiones o juicios ponderativos en los argumentos narrados, tal y como se sugiere en este texto: «esparce pocas veces en su Poema cosas de moralidad: porque no siendo su oficio (en referencia al poeta narrativo) reprehender ni vituperar, y no induciendo tampoco recitantes con porfías y contiendas, antes siendo su obligación narrar hechos ilustres, dignos de memoria, ya por simple narración, ya por imitación, no suele entremeter Sentencias, sino en pocos lugares» (Cascales, *Tablas poéticas*, pp. 72-73). Ver Cebrián García, 1986, pp. 81-88.

49. Torres Salinas, 2019, p. 310.

50. Castiglione, *El cortesano*, p. 433.

51. Ver Reyes Cano, 1980, pp. 183-210.

angustia y el padecimiento de Marte tienen su punto de partida en la unión nupcial de la amada con el contrincante: «y más, cuando recelo a mi enemigo / Vulcano, por quien yo mil veces quedo / privado...» (vv. 109-111). El compromiso supone, a priori, «la imposibilidad constante de que este amor llegue...», lo cual muchas veces hace emerger en el sujeto poético un doble sentimiento de gozo (el cual no se advierte en la *laudatio*) y de dolor, expresado por el dios de la guerra de la siguiente manera: «Aquí, rompe el honor del sufrimiento / las cuerdas, y el furor ardiendo en ira / [...] que no puedo llevarlo sin tormento» (vv. 113-117). Otro de los grandes tópicos localizables en la «Declaración amorosa de Marte»⁵² es la personificación del amor a través de una deidad, muchas veces presentada como «personaje que tiraniza a los enamorados», reflejado a la perfección en los versos 79, 80 y 87: «y así cativo della, ante ella puesto / dice, rendido [...] / eternamente te seré sujeto». De igual modo, no menos importante es la disputa mantenida por el amor y la razón, centrada en el problema de «qué elegir, de a quién seguir, si a Amor, que le ofrece toda una serie de elementos apetecibles al poeta [...] o bien hacer caso a su razón...», plasmada en los metros siguientes: «te juro, que el temor que me conmueve / es entender que no merezco verte, / ni sé cuál debo, y es razón quererte» (vv. 94-96). Asimismo, la fábula mitológica concede a Venus una de las cualidades usualmente otorgadas a la dama petrarquista: la capacidad para transformar al amado, dotándolo «de una fuerza capaz de vencer todos los obstáculos que se le presentan...». En consecuencia, el dios de la guerra hace gala de su valentía en la octava final de la alabanza: «Marte te adora, y contra el alto coro / moverá guerra, si entendiere darte / gusto, y al mismo Jove en nombre tuyo / desposeerá del alto reino suyo» (vv. 125-128). Además, contamos con la presencia de otros motivos como el miedo ante la indiferencia de la amada, el llanto generado por la ausencia o la constante fidelidad hacia la dama, de cuyo análisis podemos prescindir, dado que son tópicos petrarquistas carentes de profundidad, como bien observa José María Reyes Cano:

[...] todos los elementos están reducidos a clichés, a frases estereotipadas que, como tales, van perdiendo progresivamente su fuerza poética; aquellos motivos que en un momento determinado aparecieron en España cargados de vigor poético a pesar de que habían sido utilizados durante un siglo en Italia, ahora no dejan de producirnos una sensación de frialdad, de agotamiento en definitiva, hecho que hay que atribuir no solo a la propia evolución de la poesía a lo largo del siglo, sino también al poeta, con lo que tendremos que esperar al xvii para verlos otra vez revitalizados...⁵³

Sin embargo, la falta de «vigor poético» que detecta el estudioso, no exime al hispalense de su condición de imitador⁵⁴ petrarquista, observada también por Pilar

52. Ver Cebrián García, 1986, p. 66.

53. Reyes Cano, 1980, p. 205.

54. Alfonso Martín Jiménez (2015, pp. 59-60) nos ofrece una importante información sobre la visión que se tuvo de la *imitatio* en diferentes periodos: «La imitación de otras obras literarias o de otros autores se suele percibir en la actualidad como una actividad evitable, a la vez que se ensalza la originalidad creativa. Esta concepción peyorativa sobre la imitación literaria tuvo su origen en la teoría literaria romántica, que se alzó contra los preceptos de la Antigüedad y del Clasicismo (entendiendo por tal la extensa época que abarca desde el primer Renacimiento hasta el fin del Neoclasicismo) y llevó a cabo una auténtica

Manero Sorolla, quien sitúa a Juan de la Cueva en una segunda generación de escritores petrarquescos a partir de una clasificación elaborada por Fucilla, en la que encontramos los siguientes nombres: Cetina, Vadillo, Hernando de Acuña, Jorge de Montemayor, Ramírez Pagán, Fadrique de Toledo, Eugenio de Salazar, Diego de Fuentes, Gil Polo, fray Luis de León, Gregorio Silvestre, Antonio de lo Frasso, Juan de la Cueva, algunos de los poetas seleccionados en las *Flores de Baria Poesía*, Pedro Laynez, Francisco de Figueroa, Lomas Cantoral, Jaime de Torres, Francisco Sánchez de las Brozas, Francisco de la Torre, Herrera, Francisco y Cosme de Aldana, Barahona de Soto y Baltasar de Alcázar⁵⁵.

LECTURA DISTANTE: HERRAMIENTAS ESTILOMÉTRICAS APLICADAS A LA FÁBULA MITOLÓGICA

A partir de la lectura próxima que hemos hecho del encomio de Marte, se ha podido comprobar cómo la tradición petrarquista seguida por Cueva⁵⁶ en la lírica se extiende a la fábula mitológica de *Los amores de Marte y Venus* (1604), pero creemos necesario refrendar nuestra postura de una forma más empírica y objetiva, por lo que usaremos programas de estadística computacional a fin de reforzar la hipótesis presentada. Esta tarea que vamos a llevar a cabo se inserta en el seno de la estilometría⁵⁷, una disciplina que «nos proporciona herramientas y métodos para el análisis cuantitativo de los textos, sabiendo que podemos cuantificar al menos el léxico, las clases de palabras y las asociaciones de estas palabras en el texto»⁵⁸. La estilometría confiere al análisis tradicional del texto una fiabilidad y una objetividad que enriquecen cualquier propuesta de lectura, con datos replicables por otro tipo de análisis, como ocurre, por ejemplo, en las ciencias aplicadas a la medicina. De esta manera, tenemos la posibilidad de enfrentarnos a un texto desde nuevos ángulos, ya que los tradicionales análisis lingüísticos son complementados por instrumentos informáticos y estadísticos, los cuales mejoran la lectura próxima a raíz de la lectura distante, «aplicada a grandes corpus de textos». Igualmente, una

revolución anticlásica, valorando por encima de todo la originalidad creativa y rechazando la imitación, que casi llegó a identificar con el simple plagio. Pero, con anterioridad, la imitación de las obras de los mejores autores, generalmente entendida con un afán de emulación o de superación de los modelos imitados, constituyó la forma natural de composición retórica y literaria».

55. Ver Manero Sorolla, 1987, pp. 89-94.

56. En su trabajo, Manero Sorolla (1987, pp. 89-94) anota a pie de página todos los estudios en los que se analiza la dimensión petrarquista de los autores recogidos en la ristra. Cuando llega a Juan de la Cueva, dice lo siguiente: «Sobre el petrarquismo de este poeta sevillano, prácticamente sin estudiar, vid. las escasas referencias que sobre él realiza Fucilla [...]. Otras generales agrega el trabajo de José María Reyes Cano, *La poesía lírica de Juan de la Cueva*...». De la misma manera, Cebrián García (1991, p. 16) define las *Obras* como «un vasto cancionero petrarquista», pero no añade más observaciones al respecto.

57. José Manuel Fradejas Rueda la define así: «La estilometría es el análisis estadístico de textos literarios y trata de identificar las semejanzas y diferencias que existen entre ellos para agruparlos de acuerdo con sus características lingüísticas con el objetivo de detectar señales estilísticas que puedan servir para establecer su autoría, su ubicación genérica, sus orígenes, estilo...» (*Estilometría y análisis de textos con R para filólogos*, «Presentación») [consulta: 24/05/2021].

58. *Estilometría* [consulta: 23/05/2021].

de las mayores virtudes de este tipo de lectura es la capacidad que tenemos de examinar cantidades ingentes de palabras sin la subjetividad del analista, ya que la estilometría parte exclusivamente del dato, esto es, de lo mensurable. Javier Blasco Pascual dice que la lectura distante «nos permite encarar el análisis de corpus mucho más ricos y extraer de ellos información para afrontar la lectura cercana con otros pertrechos», por lo que se pueden rastrear todo tipo de patrones textuales, ya sean sintácticos, morfológicos, narratológicos o léxicos, que necesitan de una interpretación filológica en última instancia.

De todos los aspectos analizables por las herramientas estilométricas en relación con nuestro objeto de estudio, debemos dar prioridad a las recurrencias de tipo léxico, pues a partir de su revisión podemos presentar una hipótesis sobre el influjo que tiene una determinada tradición en el poeta. En esta misma línea, Dolores González⁵⁹ (sin el auxilio de instrumentos computacionales) analizó el léxico de tradición petrarquista en los sonetos amorosos de Garcilaso de la Vega y de Fernando de Herrera con los siguientes objetivos:

[...] establecer relaciones conceptuales e ideológicas, unas relaciones que no sólo darán a conocer ese léxico amoroso en sí mismo, sino que además permitirá, a posteriori, conocer la frecuencia, y por lo tanto la preferencia, de palabras y de conceptos en un autor, la utilización reiterada de unos conceptos y la ausencia de otros al tiempo que permitirá fijarse en lugares afines [...]. Esas relaciones conceptuales o ideológicas se erigen también como instrumento de trabajo para [...] preguntarnos, en su momento, en qué medida éstos se aproximan o distancian de una misma tradición⁶⁰.

Por tanto, la estudiosa buscó trazar redes léxicas de contenido en las obras de dos poetas representativos del Renacimiento español para analizar la proximidad semántica existente entre los emuladores hispanos y el precursor del modelo, lo cual vamos a llevar cabo en unos instantes, pero tomando como referencia la fábula de *Los amores de Marte* de Juan de la Cueva. En consecuencia, usaremos principalmente un programa llamado *ContaWords*⁶¹, capaz de detectar las diferentes categorías gramaticales de un texto y de mostrar el número total de apariciones de las palabras con escrupulosa precisión, como indica Javier Blasco Pascual: «Cuando le encargas una tarea, lo primero que hace *ContaWords* es leer las palabras de un archivo de texto y decidir qué categoría gramatical tiene cada una para luego asignarle su lema» (*Estilometría*). Una vez introducido el texto de la fábula mitológica en la aplicación, obtenemos los resultados visibles en el Excel y en la tabla:

59. Ver González Martínez, 1998, pp. 723-734.

60. González Martínez, 1998, pp. 724-725.

61. *ContaWords* También disponible [en este enlace](#) [consulta: 24/05/2021].

	A	B	C	D	E	F	G	H
1	word		8876 tokens,		2438 types			
2	lemma		8876 tokens,		1761 types			
3	pos		8876 tokens,		170 types			
4	CONTENT INDEX							
5								
6	TABS:							
7								
8	A	INDEX, statistics						
9								
10	B	Nouns, adjectives and verbs frequencies						
11								
12	C	Named Entities						
13								
14	D	Absolute lemmas frequencies (all grammatical categories included)						
15								
16	E	Absolute word frequencies by form (all grammatical categories included)						
17								
18	F	Absolute frequency of two words sequences (bigrams)						
19								
20	G	Absolute frequency of specially selected two word sequences						

Excel generado por *ContaWords*

Adjetivos	Nombres	Verbos
Bello (18)	Amor (19)	Querer (24)
Ardiente (10)	Red (19)	Encender (11)
Ciego (6)	Razón (15)	Vengar (9)
Celoso (6)	Ira (14)	Adorar (6)
Divino (5)	Rostro (11)	Afrentar (6)
Amoroso (5)	Fuego (10)	Arder (6)
Ausente (5)	Cielo (8)	Ligar (5)
Celeste (4)	Voluntad (8)	Desear (4)
Celestial (3)	Pasión (7)	Olvidar (4)

Tabla de léxico petrarquista⁶²

El texto procesado contiene 8876 *tokens* y 2438 *types*⁶³, divididos por el algoritmo del programa en una taxonomía formada por siete apartados, desde las estadísticas del índice (A) hasta la frecuencia absoluta de dos secuencias de palabras «específicamente seleccionadas» (G), pero únicamente daremos cuenta de los nombres, verbos y adjetivos más repetidos (B), con arreglo a nuestro objeto de estudio. Partimos del trabajo anteriormente citado de Dolores González para ubicar las palabras de esta nutrida lista léxica en los ejes principales de la poética petrarquista: amor, amada y amante. Como se puede comprobar, la vivencia dolorosa de la experiencia del amor se manifiesta a través de la iteración de los términos «ce-

62. La tabla es una muestra representativa del léxico petrarquista usado por Cueva en el poema, pero no solo analizaremos estas palabras, sino que también estudiaremos otras voces de menor frecuencia, no reflejadas en la lista. Asimismo, la aparición de esta terminología responde a los sucesos narrados en la fábula, cuyo argumento recordamos en una nota anterior.

63. Los términos en cursiva se diferencian únicamente en la reiteración, pues los *tokens* son todas las palabras de un texto, incluyendo las repetidas, mientras que los *types* se registran una única vez.

loso» (6), o «afrentar» (6), así como con las frases repetidas⁶⁴ «lleno de ira y de coraje» (2), «consume en llanto» (2) o «ardiendo en ira» (4), expresiones comúnmente motivadas en la tradición petrarquista por el desdén de la amada, el cual se podría plasmar en las cinco apariciones del adjetivo «ausente» y en las cuatro del verbo «olvidar», que hacen referencia al amor entendido como rechazo, esto es, negativamente connotado. Igualmente, a partir de la tabla se puede colegir la «concepción del amor como fuego», imbricada en la idealización del amor neoplatónico, de la que emanan las voces «ardiente» (10), «fuego» (10), «encender» (11) y «arder» (6), así como una larga ristra de términos con un número menor de apariciones: «sol» (7), «rayo» (6), «luz» (5), «ardor» (2), «llama» (2), «lumbre» (2), «resplandor» (2), «fogosidad» (2), «luciente» (2), «blanco» (1), «diurno» (1), «lumbroso» (1), «solar» (1) o «áureo» (1). Este léxico se encuentra estrechamente vinculado con la «visión lumínica de la amada» y con su «sacralización», cristalizadas en los vocablos «celestes» (4), «celestial» (3), «cielo» (8) y «adorar» (6). Asimismo, tenemos que prestar atención a la recurrencia del sustantivo «red» (19) y del verbo «ligar» (5), fruto de una visión del amor como «ente en esencia tiránico», derivado de la concepción del *amor como mal o enfermedad*.

Por otro lado, hay que tener en cuenta una serie de elementos no aparecidos en la tabla —y por ende, de menor iteración— que nos van a permitir localizar nuevos tópicos cargados de reminiscencias petrarquistas. Por ejemplo, las imágenes del «amor como lucha militar», o «del amante como soldado»⁶⁵, introducidas en la fábula mitológica mediante la presencia de Marte y de un amplio friso de voces marciales: «arma» (7), «espada» (3), «alcázar» (2), «cerco» (2), «duelo» (2), «guerra» (2), «embrazar» (2), «golpear» (2), «armar» (2) «acero» (1), «asalto» (1), «batalla» (1), «ejército» (1), «bravo» (1), «heroico» (1), «empuñar» (1), o «templar» (1), entre muchas otras. Igualmente, esta galería de palabras castrenses puede ser interpretable como una referencia a las relaciones de vasallaje procedentes del amor cortés, que en nuestro poema aparecen entremezcladas con un léxico propiamente petrarquista, algo similar a lo sucedido en el corpus examinado por Dolores González, quien dice lo siguiente:

Lo primero que llama la atención en las listas léxicas elaboradas en los tres ámbitos de la poética petrarquista, amor, amada y amante, es la presencia de un número importante de léxico cortés, cosa que no debe sorprender si tenemos en cuenta que Petrarca utilizó léxico proveniente de este tipo de amor⁶⁶.

64. Para la localización de estas frases hemos utilizado un programa estilométrico llamado *Voyant Tools*, que puede contabilizar las oraciones más repetidas de un corpus, indicando el promedio de palabras por secuencia. La cifra que aparece entre paréntesis se corresponde con el número de iteraciones. Disponible en [Voyant Tools](#) [consulta: 25/05/2021].

65. «Las imágenes del "amor como lucha militar" y "amor como servicio", son las que más similitud léxica presentan respecto al léxico original del *amor cortés*, y además son las que expresan y explican mejor la actitud sumisa del amante ante la amada» (González Martínez, 1998, p. 726).

66. González Martínez, 1998, p. 725. Arnold Hauser (1969, pp. 75-76) estudia la cuestión desde una perspectiva geográfica y sociológica: «El petrarquismo no había crecido autóctonamente en suelo italiano; la tradición que en él pervivía había sido trasladada a Italia desde el ámbito cultural francés, y cons-

No obstante, la presencia de este tipo de vocabulario no supone ningún problema para calificar a nuestro lenguaje como petrarquista, dado que la corriente literaria iniciada por el poeta aretino consistió en una reformulación original del léxico procedente del amor cortés y del neoplatonismo amoroso, a los que se añadieron nuevos matices semánticos⁶⁷.

En suma, el conteo realizado por la aplicación informática demuestra que los elementos petrarquistas no solo se condensan en la parte del encomio, sino que también se proyectan a lo largo del poema mitológico formando amplias redes conceptuales que se adscriben claramente a las vías poéticas de corte petrarquesco.

CONCLUSIONES

Aparte de revisar aspectos ineludibles como los problemas críticos del texto o la relación del poema con otras piezas mitográficas, en este trabajo hemos develado los códigos petrarquistas que subyacen en la fábula mitológica de *Los amores de Marte* de Juan de la Cueva, una reelaboración singular del episodio aparecido en la *Odisea* y en las *Metamorfosis*. La presencia del sistema petrarquesco, nunca antes advertida en nuestro texto, ha quedado patentada con un análisis cualitativo del poema, enriquecido en segunda instancia por *ContaWords*, una herramienta estilométrica que ha sido capaz de registrar un número elevado de vocablos petrarquistas, a su vez relacionables con imágenes y símbolos exclusivos de la tradición iniciada por el poeta aretino. Con el auxilio de este instrumento computacional y de sus algoritmos, impregnamos a nuestra propuesta de una objetividad y de un rigor científico que nos permiten aventurar una hipótesis sólida, alejada del terreno conjetural.

BIBLIOGRAFÍA

- Blasco Pascual, Javier, *Estilometría* [en línea; consulta: 23/05/2021].
- Cascales, Francisco, *Tablas poéticas*, Murcia, Luis Beros, 1617.
- Castiglione, Baltasar, *El cortesano*, ed. Rogelio Reyes Cano, Madrid, Espasa-Calpe, 1984.
- Cebrián García, José, *Fábulas mitológicas y épica burlesca*, Madrid, Editora Nacional, 1984.
- Cebrián García, José, *La fábula de Marte y Venus de Juan de la Cueva. Significación y sentido*, Jerez, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1986.
- Cebrián García, José, *Estudios sobre Juan de la Cueva*, Sevilla, Editorial Kronos, 1991.

tituía solo la continuación de la cultura social de la Francia feudal, tal como esta se había manifestado en la poesía de los trovadores».

67. González Martínez, 1998, p. 725.

[ContaWords](#) [en línea; consulta: 24/05/2021].

Cossío, José María de, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.

Duff, J. Wight, y Duff, Arnold M., *Minor Latin Poets, with Introductions and English Translations*, Cambridge, Harvard University Press, 1961.

Ficino, Marsilio, *De amore. Comentario a «El banquete» de Platón*, ed. Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1986.

Ficino, Marsilio, *Sobre el sol. Sobre el lumen (Liber de sole et lumine)*, ed. Alejandro Flórez Jiménez, México D.F., Bonilla Artigas Editores, 2013.

Fradejas Rueda, José Manuel, *Cuentapalabras. Estilometría y análisis de texto con R para filólogos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2020 [en línea; consulta: 24/05/2021].

Fucilla, Joseph G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960 (*Revista de Filología Española*, anejo LXXII).

Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires, Paidós / SAICF, 1989.

González Martínez, Dolores, «El léxico de tradición petrarquista en los sonetos amorosos de la Edad de Oro», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1998, vol. 1, pp. 723-734.

Hauser, Arnold, *Literatura y Manierismo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969.

Hebreo, León, *Diálogos de Amor*, ed. Andrés Soria Olmedo, Madrid, Tecnos, 2002.

Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. José María Reyes e Inoria Pepe, Madrid, Cátedra, 2001.

Manero Sorolla, María Pilar, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987.

Manero Sorolla, María Pilar, «Petrarquismo y Emblemática», en *Literatura Emblemática Hispánica*, ed. Sagrario López Poza, La Coruña, Universidade da Coruña, 1994, pp. 175-202.

Manero Sorolla, María Pilar, «Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento», *Cuadernos de filología italiana*, Extra 4, 2005, pp. 247-260.

Martín Jiménez, Alfonso, «La imitación y el plagio en el Clasicismo y los conceptos contemporáneos de intertextualidad e hipertextualidad», *Dialogía*, 9, 2015, pp. 58-100.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Biblioteca de traductores españoles*, Madrid, CSIC, 1952-1953, 4 vols.

- Pérez, Gonzalo, *La Ulyxea de Homero, traducida de griego en lengua castellana*, Madrid, Francisco Xavier García, 1767, 2 vols.
- Reyes Cano, José María, *La poesía lírica de Juan de la Cueva*, Sevilla, Artes Gráficas Padura, 1980.
- Rodríguez Mosquera, María José, *Flores de Baria Poesía (México, 1577). Estudio y análisis del manuscrito*, tesis doctoral, dirigida por José María Reyes Cano, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013.
- Rostagnini, Augusto, *Storia della letteratura latina*, Torino, Unione Tipografico-editrice, 1964, 3 vols.
- Sánchez de Viana, Pedro, *Las Transformaciones de Ovidio, traducidas de verso latino en tercetos y octavas rimas*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1589.
- Torres Salinas, Ginés, «Sobre el canon de belleza petrarquista y la luz en la filosofía neoplatónica», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 39, 2019, pp. 307-328.
- [Voyant Tools](#) [en línea; consulta: 25/05/2021].