

Francisco de Aldana y los claroscuros de Venus: las «Octavas sobre los efectos de amor»

Maria Rosso

Università degli Studi di Milano
maria.rosso@unimi.it

Recepción: 30/03/2018, Aceptación: 02/07/2018, Publicación: 11/12/2018

Resumen

En las «Octavas sobre los efectos de amor», aparentemente «una muestra de poesía extravagante», Aldana desarrolla el motivo ficiniano de la «Venus vulgar», entablando un complejo diálogo intertextual con autores clásicos e italianos. En estas páginas vamos a demostrar la ambiciosa poetización de algunas ideas expuestas en los *trattati d'amore*, sobre todo, bajo la influencia de Mario Equicola.

Palabras clave

Aldana; Venus; tratados de amor; Ficino; Equicola; Cattani da Diacceto; León Hebreo

Abstract

Francisco de Aldana and Venus' chiaroscuros: the Poem "on the effects of love"

In his *Octavas* "on the effects of love", an apparently eccentric poetic essay, Aldana develops the Ficinian motif of the "Terrestrial Venus" through a complex intertextual dialogue with classical and Italian authors. In this paper, we shall demonstrate the ambitious poetization of some ideas exhibited in the *trattati d'amore*, especially under Mario Equicola's influence.

Keywords

Aldana; Venus; theory of love; Ficino; Equicola; Cattani da Diacceto; Leone Ebreo

*Pacífica discordia y paz guerrera,
desta Esfinge crüel, que el mundo turba.*

En su comentario al *Banquete* de Platón, Ficino justifica el doble impulso del amor —tanto hacia la contemplación de la fuente divina como hacia el instinto innato «de la generación y la unión»—, proponiendo la teoría de las dos Venus, una «celeste» y la otra «vulgar» (*De Amore*, II, 7):

Una es aquella inteligencia que situamos en la mente angélica. La otra es aquella capacidad de engendrar que se atribuye al alma del mundo. Aquélla es arrastrada por el amor innato a comprender la belleza de Dios. Ésta, por su amor, a crear la misma belleza en los cuerpos. Aquélla comprende en sí primero el fulgor de la divinidad y después lo transmite a la segunda Venus. Esta irradia las chispas de este fulgor en la materia del mundo. [...] Y estos dos amores son honestos y merecedores de elogio. Pues uno y otro siguen la imagen divina.¹

El amor se desvía, sin embargo, del recto camino cuando se convierte en «abuso» al privilegiar el cuerpo «más allá de lo normal» y va contra «el orden natural y las leyes establecidas por los hombres prudentes».² Esta concepción, como es sabido, tiene una gran resonancia en la cultura del Humanismo y del Renacimiento, cuando —como observa Chastel— las fábulas mitológicas son al mismo tiempo una teología y una cosmología, y los dioses paganos pueden simbolizar los principios espirituales, con referencia a la *Mens*, o bien encarnar la energía irradiada por los demonios planetarios, en el ámbito del *Anima*.³ El repertorio de imágenes que encontramos tanto en las artes figurativas como en la literatura demuestra claramente el «imperio [de las ideas ficinianas] sobre el arte y la poesía del siglo XVI».⁴ La «doble Venus» se convierte en un tema tópico de los *trattati d'amore*, ilustrado con disquisiciones astrológicas, al tiempo que se desarrolla la tradición iconográfica de las alcobas, donde la diosa ampara el matrimonio de los recién casados, aunque en otras representaciones también puede encarnar la infidelidad.⁵

Aldana no se muestra insensible al tema, pues lo desarrolla en dos composiciones que reflejan la doble cara de Venus. En *Marte en aspecto de Cáncer*,⁶ celebra el triunfo del Amor y de la Armonía y, acudiendo a una concreta «figuración

1. Ficino (1994: 38-40).

2. Ficino (1994: 40).

3. Chastel (1996: 151).

4. Gombrich (1983: 125).

5. Como recuerda Aste (2002: 16-17): «i miti che circondavano Venere si prestavano come allegoria dell'amore, del matrimonio (quando la dea era rappresentata con Vulcano) e dell'infedeltà (quando era accanto a Marte)».

6. Aldana (1985: 233-234).

mitológica y astral»,⁷ lo sitúa en el signo zodiacal que Macrobio llama «puerta de los hombres»,⁸ donde —como escribe Allegretti—⁹ Marte pierde su natural belicosidad. Explotando la simetría formal del soneto, presenta primero un cuadro estático,¹⁰ dominado por los atributos antitéticos de los dos protagonistas, y en seguida lo anima con el movimiento de la diosa,¹¹ que con un beso neutraliza la agresividad del guerrero. La Venus «vulgar», en cambio, inspira la larga serie de octavas «Marte, dios del furor...», que vamos a analizar a continuación.

Un poema «extravagante»

Al publicarlo por primera vez en la edición de 1591, Cosme transmite un texto que adolece del desarreglo secuencial de algunas estrofas y le antepone un epígrafe anunciando una serie de octavas «en diversas materias discontinuadas y desasidas».¹² Probablemente influido por este escolio, Ferraté, aún después de corregir los desajustes más evidentes,¹³ sigue considerando la obra «una muestra de poesía extravagante», «propia de una divagación improvisada», cuyo «intento [...] es el de dar un un catálogo de absurdos amorosos, sin otro fin que el placer de ir mostrando una escena tras otra, a cual más rara y chocante».¹⁴ Rivers demuestra una mayor sensibilidad crítica al notar que Aldana, mezclando «la mitología y la historia clásica» con detalles derivados de «la observación propia», formula «ciertas conclusiones filosóficas, principalmente la de que el amor es un ciego instinto sabiamente ideado por la Naturaleza para asegurar la procreación».¹⁵ Lara Garrido, por su parte, opina acertadamente que la composición «constituye un ejemplo modélico de integrar en el discurso poético la materia teórica sobre la natura d'amore», pero una digresión del poeta le induce a suponer que «el texto está falto en sus inicios».¹⁶ Aunque la hipótesis no es inverosímil —considerando el «desaliño» de Cosme (para citar a Quevedo)¹⁷ y

7. Lara Garrido (1985: 64).

8. Macrobio (2014: 333).

9. Allegretti (2006: 158): «Latona ha la sua casa in Cancro, dove / [...] Marte / vi perde ogni valore e ogni ardire» (vv. 1209-1211).

10. Es posible la influencia del óleo de Tiziano conocido con el nombre de *Alegoría del marqués del Vasto* (cf. Panofsky 2009: 222) u otras obras de sujeto análogo, como, por ejemplo, *Venus y Marte unidos por Amor*, de Paolo Veronese. Por su parte, Rubio Áquez (2017: 134), al insistir sobre la «dimensión visual» del poema, considera «más segura [...] la influencia escultórica».

11. Cf. Rivers (1955: 154).

12. Aldana (1591: 44r).

13. Ferraté (1962: 80): «He traspuesto dos octavas: la que ocupa los vv. 97-104, que en el original viene entre el v. 128 y el v. 129, y la que ocupa los vv. 489-496, que en el original está después del v. 504».

14. Ferraté (1962: 73-75).

15. Rivers (1957: 45).

16. Lara Garrido (1985: 63 y 251).

17. Quevedo (1794: 128).

otros casos análogos de transmisión lagunosa—¹⁸ es oportuno ponderarla con cautela en relación con el contexto peculiar del poema que, según Traver Vera, «amalgama temas vagamente conectados» siguiendo un modelo «basado en la libre asociación de ideas [que] tiene un claro precedente en Tibulo». ¹⁹ De hecho, Aldana, lejos de improvisar sin un hilo conductor, adopta deliberadamente un andamio conceptual y discursivo influido en una buena parte del poema por el *Libro de natura de amore* de Mario Equicola y, como veremos, precisamente de esta fuente deriva la tendencia a acumular ejemplos.

En la estructuración de las octavas podemos reconocer, a grandes rasgos, dos núcleos principales: (a) la historia de la infidelidad de Venus que, arrastrada por la lujuria, traiciona no sólo a Vulcano (vv. 1-24), sino también a Marte (vv. 33-152); (b) la ejemplificación de la fuerza del amor en todos los seres (153-512), entremezclada con las disquisiciones filosóficas del poeta (vv. 473-488 y 513-536), que concluye enumerando los tópicos contrastes originados en el amante por esta «Esfinge crúel, que el mundo turba» (vv. 537-551). Y hacia el final, la referencia al mito del nacimiento de Venus de la espuma del mar (vv. 519-520) funciona como nexo entre las dos partes.

El mito de Venus, Marte y Vulcano

El proemio (vv. 1-8) remite a la leyenda homérica (*Odisea*, VIII, vv. 266-366), revitalizada por Ovidio (*Metamorfosis*, IV, vv. 171-189 y *Ars amandi*, II, vv. 561-588) y ya ampliamente codificada tanto en las obras poéticas como en los *trattati d'amore*,²⁰ así que Aldana explota su poder significativo sin necesitar ulteriores preámbulos. El relato de los amores adulterinos de Marte y Venus, sorprendidos por Vulcano y expuestos al público ludibrio, recibe un tratamiento poético original al focalizarse en el detalle de la mirada, que origina una auténtica escena voyeurista:²¹

Hizo a los dioses, de una y otra parte,
 estar mirando en círculo vecino,
 y ver en esta lucha al fiero Marte
 preso y vencido (¡oh dulce desatino!).
 Cosa de admiración, ver con cual arte
 el cuerpo de la diosa alabastrino

18. Por ejemplo, en la *Glosa del soneto «Pasando el mar Leandro...»*, Cosme señala que «faltan dos octavas» (Aldana 1591, f. 61). Recientemente Nievas Rojas (2017) ha publicado la versión íntegra recopilada en el ms. 22.783 de la Biblioteca Nacional de España, «que procede con total seguridad de una transmisión textual manuscrita, no editorial» (2017: 290).

19. Traver Vera (1996: 227).

20. Por ejemplo, la refiere León Hebreo (2002: 141-143), en el Diálogo II, donde explica el sentido alegórico del mito.

21. Es evidente la afinidad con los versos del poema *Medoro y Angélica* (Aldana 1985: 493-497), donde el Amor contempla la belleza sin velos de la joven dormida.

se aovilla, encoge, encubre y se retira,
por no ser vista y ver a quien la mira (vv. 9-16).

El campo semántico de la vista queda amplificado por la iteración léxica, mientras el poeta se convierte en espectador fascinado por el cuerpo desnudo de la diosa y la sensualidad de sus movimientos.²² La «admiración» se sustituye al escarnio («superi risere», *Met.*, IV, v. 188) y Aldana asume la perspectiva de quien contempla la escena con envidia («aliquis de dis non tristibus optat / sic fieri turpis», *Met.*, IV, vv. 187-188). Lejos de las escuetas referencias de los tratadistas, la descripción se acerca a las voluptuosas representaciones artísticas del episodio que triunfaban en su época.²³ Aldana compone un cuadro dinámico mediante las rápidas pinceladas de las palabras, cuya sucesión temporal —marcada también en el plano discursivo («tras esto...», v. 21)— reproduce dramáticamente las pasiones de los protagonistas (ira y vergüenza). Por otro lado, el símil del «jabalí fiero y cerdoso» y «el perro» (vv. 19-20), crea una analogía entre los impulsos de los dioses y los instintos animales, anticipando un motivo que se desarrollará en el segundo núcleo.

En la estrofa siguiente, aparece la digresión del poeta que Lara Garrido ha interpretado como indicio de una probable laguna inicial,²⁴ hipótesis que creo inmotivada. La gestión narrativa del emisor, según mi opinión, es una táctica para introducir una pausa entre los dos partes que relatan la doble infidelidad de Venus, al mismo tiempo que justifica la divagación erótica de las octavas anteriores y declara el propósito que constituye el hilo conductor del relato:

Mas ¿quién me divertió de aquel primero,
de aquel mi principal y nuevo intento?
¡Ved cuánto puede un dulce y lisonjero
curso de amor en nuestro sentimiento!
Pero con todo, lo que he dicho y quiero
decir, es fabricar sobre un cimiento
de Marte y Venus. Tú comienza, ¡oh musa!,
pues decir lo que sigue no se excusa. (vv. 25-32)

La conocida leyenda mitológica es el «cimiento» con el que se confronta el poeta, émulo de los antiguos, antes de proponer su continuación personal, invocando a la musa. El escenario es el espacio celeste correspondiente a la

22. Como nota Navarro (1994: 96), «el movimiento de la diosa tan bien descrito por Aldana no aparece Ovidio, quien insiste en la inmovilidad de los dioses (no pueden cubrirse ni la cara ni sus vergüenzas)».

23. Piénsese, por ejemplo, en el óleo de Tintoretto «Venus, Vulcano y Marte», donde el marido examina el cuerpo de la esposa adúltera y el espejo colgado en el fondo reduplica algunos detalles.

24. Lara Garrido (1985: 251): «El texto está faltó en sus inicios, como indican las alusiones a la historia de Marte y Venus con que comienzan las ediciones como una *digressio* respecto al 'principal' intento, quizás enunciado en un ritual introductorio (v. 26), y la materia ya desarrollada (v. 29)».

geografía astrológica descrita por los tratadistas: «Bajó del quinto cielo, do preside, / Marte al tercero, donde Venus manda» (vv. 33-34).²⁵ El narrador omnisciente se dirige al ignaro protagonista en tono premonitorio («pues id más cauto, dios enamorado, / que presto lloraréis de haber reído», vv. 43-44) y, cuando «un amorcillo» (v. 39) —«alcahuete de Cupido» (v. 42)— informa a Marte de la traición de Venus, la referencia a una campaña militar en la que participó el propio Aldana manifiesta la identificación del poeta con el dios de la guerra:

contra el germano entre los belgas fuiste,
por más acumular gloria a tu gloria,
y la madre de Amor, do el Arno riega,
va de un sátiro vil de amores ciega. (vv. 61-64)

El rival es un sátiro, el monstruo híbrido generado de «la relación promiscua entre hombres y animales»²⁶ que pintaron varios artistas del Renacimiento (como Antonio Allegri da Correggio en *Venus y Amor descubiertos por un sátiro*) y que en los *Emblemas* de Alciato «da señal de luxuria y de su llama».²⁷ En los versos de Aldana, las aberrantes «luchas amorosas» (v. 84) de Venus con «un semicapro» (v. 83) subrayan la extrema degradación de la diosa por efecto de la lascivia, que la induce a desdeñar a «un Marte noble y fiero» (v. 87) por «un sátiro bestial, bajo y grosero» (v. 88), cuya fuerza seductora estriba en aquella «parte [...] / con que satisfacer pueda a las diosas» (vv. 85-86), y «no cabe alusión más explícita al amor físico», como nota García.²⁸

Marte, humillado por la traición, asume el papel actancial tradicionalmente atribuido a Vulcano, pero con diferencias relevantes. En primer lugar, según una versión de la leyenda que refiere Boccaccio (*Gen. deorum*, III.9), «Vulcano [...] tuvo como esposa a Venus, la más hermosa mujer [...]; al ser este un hombre de fea figura y tener un hermosísimo joven como escudero, [...] sucedió que fue amado por su esposa Venus y que fue a su lecho»;²⁹ en la historia poetizada por Aldana, la infidelidad de la diosa no está justificada por el atractivo de la

25. Como explica León Hebreo (2002: 110), «los más importantes de estos planetas para gobernar el universo son los dos luminaires, Sol y Luna, y encima acompañan al Sol tres planetas superiores: Marte, Júpiter y Saturno, y debajo, con la Luna, están los otros dos: Venus y Mercurio». Por su parte, Ficino (1994: 108) afirma que «*Marte sigue a Venus y Venus no sigue a Marte*, puesto que la audacia es la esclava que acompaña al amor, y no el amor a la audacia».

26. Panofsky (2009: 71).

27. Alciato (1549: 217). Varchi, en *Della generazione dei mostri*, dice que los sátiros son «libidinosi oltra modo» (1859: 675) y Cartari menciona la devoción que los antiguos les reservaban a los sátiros por su vigor sexual y por estar siempre dispuestos al coito (1556: 30r). Bartra recuerda que «A los sátiros, al igual que a los silenos y los centauros, se les atribuía una lascivia desmedida y con mucha frecuencia eran pintados con el falo en erección, persiguiendo a las ninfas» (1992: 23).

28. García (2010: 319).

29. Boccaccio (2007: 403).

belleza, y tampoco por el valor del nuevo amante,³⁰ sino que deriva únicamente de la concupiscencia ferina. Además, según la versión homérica (*Odisea*, VIII, vv. 272-281), Vulcano, a pesar de la amargura, domina sus pasiones y urde la venganza con astucia sirviéndose de su arte,³¹ mientras que el Marte de las *Octavas*, «ardiente y ciego» (v. 89), deja que le invada la furia, connatural a su temperamento.³² En este estado de perturbación, penetra en «una selva [...] verde y sombría» (v. 100) y, corriendo «tras el deseo, desesperado» (v. 104), llega a un *locus amoenus* cargado de múltiples resonancias intertextuales, que el poeta reelabora dotándolas de una densa significación simbólica:

En un círculo entró, todo ceñido,
 en forma de amenísima guirnalda,
 de un ameno arrayán verde y florido,
 y de rosa y jazmín la fresca espalda;
 sin otra variedad, era teñido,
 el suelo del color de la esmeralda,
 cuyas íntimas partes están llenas
 de blancas y moradas azucenas. (vv. 105-112)

Al describir el jardín de Venus, Aldana sin duda tiene en cuenta algún modelo italiano particularmente significativo: Petrarca, que menciona «la terra che cotanto piacque / a Venere» situada en «un ombroso e chiuso colle» (*Triumphus Cupidinis*, IV, vv. 103-107);³³ Poliziano, que describe la «valle ombrosa [...] / ove arma l'oro de' suoi strali Amore», en la que no falta «el mirto, che sua dea sempre vagheggia» (*Giostra*, I, 71 y 85);³⁴ y Ariosto, que transfiere sus atributos al jardín encantado de Alcina, donde se hace manifiesto el carácter engañoso de las «amenissime mortelle» y las «purpuree rose e i bianchi gigli» (*Orlando Furioso*, VI, 22).³⁵ La descripción del poeta español acentúa la connotación erótica valiéndose de términos bisémicos referibles tanto al lugar como al cuerpo («espalda», «íntimas partes») y dejando que afloren claramente los fantasmas del deseo carnal, que son la clave de lectura de todos los elementos del vergel alegórico. Entre los matices cromáticos, la iteración destaca el verde, el color de Venus,³⁶ asociado a la sensualidad y al fasto de la primavera, que sin embargo, según Ludovico Dolce, tiene un sentido ambiguo, porque es también emblema

30. León Hebreo (2002: 141): «Venus casó con Vulcano; pero como este era cojo, ella se enamoró de Marte, valiente y aguerrido».

31. Ficino (1994: 118) recuerda que los dioses le concedieron a Vulcano «el trabajo de los metales» (V.13).

32. Boccaccio (2007: 402): «Marte [...] parece surgir del Furor y de la Ira, que peinan sus penachos porque apremiando éstos no puede estar sin ímpetu».

33. Petrarca (2003: 172).

34. Poliziano (1984: 96 y 104).

35. Ariosto (2006: 222).

36. Cf. Equicola (2018: 230).

de la tristeza, cuando alguien ha perdido todo contento.³⁷ Este seductor jardín no es obra espontánea de la naturaleza, sino que exhibe la maestría del arte en una estatua que representa el motivo emblemático del «sátiro». Mediante el recurso tradicional de la écfrasis, el poeta narrador la describe mezclando alguna memoria literaria, en particular Poliziano³⁸ y Ariosto,³⁹ con el probable recuerdo de una obra concreta, tal vez la fuente de Neptuno en Florencia, adornada por estatuas de divinidades marinas, con un cortejo de ninfas, sátiros y faunos:⁴⁰

En medio la verdura, en pie, se muestra
de mármol una sátira desnuda,
que tal no la crió la gran maestra
entre los bosques, fiera y vedejuda;
ocupada se ve, con la siniestra
mano, la frente, por mostrar que suda,
de donde un claro humor sale y gotea,
que de líquidas perlas la rodea.

Al otro lado parecía la hija
de la graciosa sátira, escurriendo
del muslo de la madre una vedija
y a boca abierta el agua recogiendo;
con sus piernas de cabra se enclavija
por las maternas, que agua están corriendo,
do, con la pena que mostrar pasaba,
menudo aljófara de agua la mojaba. (vv. 114-128)

Según González Martínez, «Venus representa la *cupiditia*, el amor sensual sin más objeto que el goce de los sentidos, mientras la sátira representa el amor fecundo y la maternidad».⁴¹ Pero Lara Garrido nota justamente que «la sátira amantando simboliza cómo el motor del apetito no es otro que la reproducción»,⁴² y, de hecho, éste es el significado que tiene habitualmente en la iconografía. Por ejemplo, Panofsky, a propósito del «Bacanal de amorcillos» de Miguel Ángel Buonarroti, interpreta la figura de la Pan que alimenta a un niño como expresión de

37. Dolce (1565, 19v): «alcuni vogliono che [...] significhi che chi lo porta sia ridotto a nulla, come quello che abbia perduta ogni sua contentezza».

38. Poliziano (1984: 110). En la estancia I, 97, se describen los bajorrelieves en la puerta del palacio de Venus, adornados con tanta perfección que podrían «far di sé natura vergognare».

39. Ariosto (2006: 913). En la fuente de Merlín (*Orlando*, XXVI, 30-53) está esculpida «una bestia [...] / di crudel vista, odiosa e brutta», emblema de la codicia.

40. Por otro lado, no debemos olvidar que la iconografía de asunto marino es típica de la época de Carlos V y Felipe II, «cuando la moda de la decoración al grotesco alcanzó su momento culminante» y «complejas figuraciones del *thiasos* clásico pasan a ser los asuntos más abordados» también en las armas, como demuestra Rodríguez López (2002: 270).

41. González Martínez (1995: 122).

42. Lara Garrido (1985: 63).

una postración letárgica y la relaciona con la antítesis entre la *Mens* y el impulso a la generación.⁴³ Y en el cuadro *Minerva expulsando a los Vicios del jardín de la Virtud*, que Andrea Mantegna pintó para el «studiolo» de Isabel de Este, el sátiro y la sátira que huyen con sus hijos encarnan la bestialidad humana.⁴⁴ Vinculada a esta tradición artística, la estatua de Aldana amplifica el motivo de la lujuria embrutecedora que ha transformado a Venus en la hembra del sátiro.

La fuente de mármol, presentada desde la focalización del narrador, queda fuera del campo visual de Marte, «que todo a su mirar tinieblas era» (v. 130), pero muy pronto presencia una escena que le afecta profundamente: «¡ay, que más vido, más, que ver quisiera!» (v. 132). El poeta se hace partícipe de las emociones del «triste amante» (v. 136) y prorrumpen en una serie de exclamaciones, en «términos [...] animistas» —como dice García—⁴⁵, ya que «la herida mortal que causa la vista de la traición amorosa entra al alma por los ojos, aunque también por los oídos (los dos sentidos más inmateriales en la concepción neoplatónica del amor)»:

¡Dura vista crüel, que por los ojos
y las orejas entra al alma y hiere
[...]
¡ay, ay mil veces, ay, dolor eterno,
dolor que espanta al mal del mismo infierno! (vv. 137-144)

Tras valerse del topos de lo indecible («Del tan furioso dios la grave pena / jamás lengua mortal sabrá exprimilla», vv. 145-146), el emisor desiste de añadir ulteriores detalles y anuncia el nuevo núcleo de la composición: «Y paso con mi pluma a los afetos / de Amor y a varios mil nuevos efetos» (vv. 151-152).

La potencia del amor

El poeta pasa a reseñar una serie de casos ilustrativos, empezando por un inventario de célebres parejas que formaban parte del repertorio tópico de la época, tanto en las páginas literarias como en las artes gráficas.⁴⁶ En primera instancia,

43. Panofsky (2009: 309-310).

44. Bonoldi (2005: 370): «fra i fuggiaschi sono presenti anche un satiro e una satiresa con i loro figli dalle zampe caprine, figure che già dall'età antica simboleggiano la bestialità umana».

45. García (2010: 320).

46. Probablemente algunos de estos personajes fueron el sujeto de *I Modi*, los dibujos eróticos de Giulio Romano reproducidos en los escandalosos grabados de Marcantonio Raimondi, que inspiraron los *Sonetti lussuriosi* de Pietro Aretino. Aunque la obra fue incluida en el Índice con el mandato de destrucción en 1557, los pocos fragmentos mutilados sobrevividos a la censura (actualmente en el British Museum), presentan analogías con las estampas de *L'Arétin d'Augustin Carrache*, atribuidas a grabados originales de Carracci, entre las que se encuentran: *Angélique et Médor* (fig. 3), *Le Satyre et la Nymphe* (fig. 4), *Hercule et Déjanire* (fig. 6), *Mars et Vénus* (fig. 7), *Le satyre et sa femme* (fig. 12), *Achille et Briséis* (fig. 15) y *Le Satyre saillissant* (fig. 20)

los ejemplos derivan de fuentes clásicas, y en particular de Ovidio, pero Aldana recibe una influencia determinante de Mario Equicola. En la sección inicial del *Libro de natura de amore*, al dedicar un capítulo a Petrarca, el autor se refiere al *Triumphus Cupidinis*: «Per voler dimostrar quanta abia forza e potentia lo sfrenato desiderio, lo quale scioglie li amanti d'ogni qualitati umane, describe un triunfo di Cupido», en el que presenta «poi subito li prigionii, li quali furono dal triunfante dio vinciuti, cioè dalla concupiscenza». ⁴⁷ La enumeración de los casos citados en la obra petrarquesca debe de proporcionar un primer estímulo, que Aldana consolida al leer el capítulo dedicado por Equicola a la «Forza e potentia d'amore», en el Libro IV. Aquí el tratadista amplía el catálogo para demostrar que «amor signoregia ancor le piante, de le quali si trova e maschio e femina» y «li ocelli ancora de diverse spezie se amano», ⁴⁸ declarando:

Nisciuna arte, nisciuna disciplina, né virtù alcuna, né apre alte defensar ci pon d'amore. Nisciuna età di questa passione è secura. Alli gioveni incita il calore, alli vecchi lo renova. Vedemo tutti animali, razionali e irrazionali, per fruir il tacto, gravemente commovere, correre in precipizii, sprezar pericoli, e morte manifesta non refutare. ⁴⁹

El poeta toma inspiración de estas páginas y las poetiza libremente en un ejercicio de *imitatio composita*. El primer ejemplo es el afeminamiento de Hércules al servicio de Ónfale (vv. 84-110), que Equicola comenta en estos términos:

Che altro questo ne monstra se non d'amor la potentia? Che altro Ercule aver deposta la spoglia del leone, e facti feminili exercizii, se non Dei e omini esser stati da amor vinciuti? Dice il nostro divo Ieronimo lo amor reduce «lo pensiero de cose grandi ad umilità vilissima, e fare omini temerarii, duri e imperiosi, servilmente blandi e iracundi». ⁵⁰

(Carracci 1798). Para la historia de la obra prohibida, cf. Camarda (2005) y Romei (2013).

47. Equicola (2018: 52-53). Cito la versión castellana de la *Naturaleza del amor de Mario Equicola*, transmitida por el ms. 9095 de la BNE, fechado en «Valladolid, año de 1583»: «Describió un Triumpho de Amor para darnos a entender cuánta fuerza tenga el desenfrenado desseo y apetito que aparta a los amantes de toda humana qualidad [...]. Pone allí y luego los presos que fueron del triunphante dios vençidos, es a saber [...]» (Equicola 1583: 12v-13v).

48. Equicola (2018: 454-455). Equicola (1583: 213v-214r): «el amor señorea aun a las plantas, entre las quales se hallan machos y hembras [...]. Las abes aunque de diversas raleas se aman».

49. Equicola (2018: 456). Equicola (1583: 214r): «No hay arte ni disciplina que nos pueda defender del amor. Ninguna hedad está segura desta pasión: a los mozos incita y mueve el calor y a los viejos le arrenueva. Todos los animales racionales y brutos veemos comovere gravemente por gozar del tacto y gusto carnal, y correr por despeñaderos y despreciar y tener en poco los peligros, y aun no rehusar la cierta muerte».

50. Equicola (2018: 475). Equicola (1583: 222r): «Pues, ¿qué otra cosa demuestra esto, sino la fuerça y poderío del amor? ¿Qué otra cosa haberse desnudado Hércules la piel de León y exercitado mujeriles officios y tomado con las donzellas sus tareas, sino haber sido vençidos del amor los dioses y los hombres? Dice S. Gerónimo que el amor quita el pensamiento de las cosas grandes y lo applica y pone en las vaxas y avatidas, y que haze a los hombres temerarios y ásperos y muy mandones, y por otra parte blandos y a modo de esclavos».

Aldana, desde luego, recuerda las palabras de Deyanira a Hércules (Ovidio, *Heroidas*, IX),⁵¹ pero también los versos en que Poliziano describe los motivos entallados en la puerta del palacio de Venus, donde «veste di femminea gonna / .../ chi colli omer già fece al ciel colonna» (*Giostra*, I, 114)⁵² y amplifica la imagen del gigante que sostiene el cielo con sus hombros, mezclándola con el retrato de Polifemo que, en la *stanza* siguiente, aparece con «l'orribil chiome [che] nel gran petto cascano». Lejos de ser un imitador pasivo, Aldana elabora las memorias literarias para dibujar con rasgos propios una figura colosal:⁵³

Tan alto era el jayán que desde el suelo
 en las más altas cumbres se arrimaba,
 y el águila cogía pasando a vuelo
 si la mano robusta al aire alzaba;
 cuando en el mal peinado y largo pelo
 de la gran barba el fiero viento daba,
 un estruendo hacía cual selva espesa
 que animoso Aquilón desgaja y mesa. (vv. 177-184)

Queda así evidenciado el contraste con el estado humillante en que ha caído el héroe por «el ardiente, de amor, ciego apetito» (v. 159), y el poeta concluye haciéndose eco de la pregunta de Equicola: «¿Efeto igual de amor déste se halla?» (v. 208). También la fábula de Júpiter y Europa deriva de un análogo diálogo intertextual múltiple. Como señala Lara Garrido, «se narra [...] en una extraordinaria *explanatio* estilística del tratamiento ovidiano (*Metam.*, II, vv. 836-875)», pero «en su versión Aldana ha reducido al mínimo las referencias a la transformación del dios, que en Ovidio ocupa una larga tirada (vv. 846-858), mientras que se centra en el juego de acercamiento (vv. 859-869) del toro y Europa que ocupa la mayor parte de esta fábula (vv. 265-320)».⁵⁴ Por su parte, Alonso Moreno advierte «que alguno de estos versos también vive de otra fuente: *Le Metamorfosi* de Giovanni Andrea dell'Anguillara»,⁵⁵ y demuestra puntualmente las correspondencias entre los dos textos. No hay que olvidar, además, que los *trattati d'amore* mencionan las transformaciones de Júpiter precisamente para mostrar «la forza de amore»⁵⁶ y que en una de las puertas

51. Lara Garrido (1985: 257): «La contraposición del estado del héroe entregado al amor con el Hércules de los trabajos constituye el núcleo argumentativo de la epístola ovidiana».

52. Poliziano (1984: 120).

53. Como recuerda Lara Garrido (1985: 258), de la mano de Vilanova, «al compendio sobre detalles característicos del Polifemo ovidiano (*Metam.*, XIII, vv. 750-786), [...] se añade en los dos versos primeros la hipóbole virgiliana (*En.*, IV, vv. 248-249)».

54. Lara Garrido (1985: 260).

55. Alonso Moreno (2008: 80).

56. Equicola (2018: 474). León Hebreo (2002: 138) explica que «cuando Júpiter está en conjunción con Venus produce un amor que tiende al placer: así dicen que amó y consiguió a Europa en forma de toro hermoso».

esculpidas de Poliziano «in un formoso e bianco tauro / si vede Giove per amor converso» (*Giostra*, I, 105).

Si en el poema de Aldana, como dice González Martínez, «la encarnación del ‘lascivo juego’ corre a cargo de los personajes mitológicos femeninos a los que el poeta contrapone, elevándolos a la categoría de víctimas, los personajes mitológicos masculinos»,⁵⁷ en este caso los papeles actanciales se alteran, porque el dios seduce a la mujer con la astucia y para conseguir el objeto del deseo llega a comer «yerba, yerba también, yerba, sin hambre» (v. 237) y a cubrirse de «un vergonzoso, vil, manto postizo» (v. 252). Es la potencia irrefrenable del apetito carnal la que origina el «gran desconcierto» (v. 253) y hace a Europa víctima de las apariencias engañosas:⁵⁸ «no sabe que la risa en triste luto / se ha de volver y el oro alegre en plomo» (vv. 314-315), tan ignara como Marte «que presto [llorará] de haber reído» (v. 44). Incauta, «la frente le enguinalda» (v. 313), acto que Martínez Góngora interpreta como «símbolo de la pérdida de virginidad», en un conjunto caracterizado por «la enorme sensualidad y fuerza erótica de ambos personajes».⁵⁹

Navarro Durán destaca las tres estrofas dedicadas al caballo en celo (vv. 433-456), donde se demuestra «la capacidad plástica, descriptiva del verso de Aldana»⁶⁰ y Lara Garrido nota que «la secuencia resulta de la fusión de dos descripciones virgilianas».⁶¹ El estímulo primario deriva, una vez más, de las páginas de Equicola:

In niscun tempo ei leoni, ursi, cingiali e tigri sono più feroci che quando li stimula il furor d'amore. Resguarda: se 'l cavallo sente a pena l'odore, che tremar li occupa tutto 'l corpo! Non freni, non monti, non rupe, non fiumi lo retardano. Comossi da Venere, quanta guerra fanno li tori; se cozano l'un l'altro; se dubitano [...] che non li sia tolta l'amata, li cervi timidissimi cercano pugnare.⁶²

57. González Martínez (1989: 115).

58. Como dice Equicola (2018: 73), «La donna non sforza l'omo, ma l'omo gaba e sforza la donna. Giove se mutò in tante forme (e altri dei) per gabarle». Equicola (1583: 21r): «La muger no haze fuerça al hombre, antes el hombre se la haze, y engaña a la muger. Júpiter se disfracó y transformó en diversas figuras, y todos los otros dioses, para engañarlas».

59. Martínez Góngora (2015: 25-26). Considerando el tema del poema, no comparto la tesis del artículo según la que «Aldana intenta mediante la representación de rapto de Europa la legitimación de la herencia islámica en la península» (31), aunque «la imagen iconográfica de Europa para aludir a la herencia cultural de Carlos I» (23) resulta pertinente en otros contextos.

60. Navarro Durán (1994: XXIV).

61. Lara Garrido (1985: 268).

62. Equicola (2018: 457). Equicola (1583: 214v): «En ningún tiempo los leones y los osos y los tigres y los puercos monteses son más feroces que cuando los agujiona y punca el furor del amor. Apenas el cavallo siente el olor de la hiegua quando un temblor le toma en todo el cuerpo y ni freno, ni montes, ni peñascos ni ríos le detienen. Quán mortal guerra se hacen los toros si de Venus el furor los toca que procuran hecharse el uno al otro del revañio y quando tienen reçelo que le[s] sea quitada la querida cierva los medrosos ciervos quieren pelear».

Aldana recrea la imagen y se remonta a las fuentes clásicas que habían inspirado al tratadista italiano, a saber, Virgilio (*Geórgicas*, III, vv. 83-88 y 250-251) y Séneca (*Fedra*, vv. 339-355):

Tiembla el caballo altivo y generoso,
 como su propia voz, si cerca aoja
 la yegua y, con el cuello alto espumoso,
 brinco, bohordo, salto y coz arroja;
 [...]
 cuyo furioso y libre movimiento
 despeñaderos, montes ni quebradas,
 de valle, río profundo o risco erguido,
 jamás pudo enfrenar ni ha detenido.
 El cual, si acaso otro caballo entiende
 que aspira a triunfar de sus despojos,
 [...]
 al relincho que da tiembla la tierra,
 casi diciendo en él: «¡Sus, guerra, guerra!». (vv. 433-456)

El *Libro de natura de amore* proporciona asimismo un repertorio de pasiones contra el orden natural y es verosímil suponer que de él se valió Mexía al escribir el capítulo de su *Silva* (III, 14)⁶³ que habitualmente se considera el hipotexto de Aldana.⁶⁴ Véase, por ejemplo, la estrofa dedicada a la estatua de Praxíteles:

Al mismo Amor, de Praxiteles obra,
 ama el rodiano Alquidas. ¡Ved qué amores!
 ¡Cómo un ardiente Amor causa zozobra,
 aunque de tan vilísimos ardores!
 Otro con Venus Gnidia fama cobra
 de adúltero, en un mármol sin colores.
 Fue discurso fatal de los destinos,
 que dioses los publica adúlteros. (vv. 353-360)

Son evidentes las coincidencias con Equicola, que a su vez se había documentado en Plinio (*Nat. Hist.*, XXXVI, 21-22):

Como in la Venere Gnidia, opera di Praxitele legemo. De la quale uno se innamorò e occultatose nel tempio, in quel modo che li fu concesso, la nocte, con la statua se abbracciò; e così saziò quel suo irregolato e disonesto appetito; me arrosisco a pensarlo, non che redirlo: restò al marmo il segno de quella impetuosa incontinenzia.

63. «Del estupendo y diabólico amor de un mancebo ateniense y de los ridículos amores del rey Xerxes. Y cómo ha acaescido a los animales brutos amar a los hombres y mugeres; y cuéntanse algunos exemplos» (Mexía 1990, II: 94-97).

64. Cf. Lara Garrido (1985: 264-265) y Navarro Durán (1994: 357).

Alchida, giovene rodiano, di Cupido (opera del medesimo sculptore) s'infiammò e similmente vi lasciò segno de amore.⁶⁵

En Mexía no se mencionan específicamente ni la «Venus Gnidia», ni el «rodiano Alquidas», y esto nos proporciona una prueba concreta de la influencia determinante de Equicola, que se hace manifiesta también en los versos siguientes —«Amó en Carpacia a un ganso un citarista; / tras un delfín un mozo va en Corinto» (vv. 361-362)—, donde se registra el calco fiel de «in Corinto da un delfino un fanciullo; in Sparta da una oca una citarista»,⁶⁶ aunque Aldana invierte el sujeto y el objeto del amor, situando la pasión innatural en el ser humano. Hacia el final, en la parte teórica del poema, se nota el aporte de otros tratadistas, como Cattani da Diacceto, a quien se debe la idea de que «hasta en el ángel hay santa lujuria / de pegarse al autor por quien se informa» (vv. 523-524):

sendo la prima bellezza bellezza una gratia, uno splendore, un fiore della perfectione interiore, la quale meritamente chiamiamo bontà, che maraviglia è se nella potentia intellettuale dell'Angelo eccita un intenso appetito e desiderio non solo di fruirlo, ma d'esprimerlo per modo di semi e di Natura? Onde l'Angelo si fa tutto bello. Questo è l'amore e la Venere celeste, celebrata nel *Simposio*, nell'oratione di Pausania.⁶⁷

Un eco del autor de *I tre libri d'amore* y el *Panegirico* puede percibirse en la reflexión que, por asociación de ideas, brota del mito de Danae y la transformación de Júpiter en oro, donde el poeta pone en tela de juicio la esencia divina de un amor que «luego se muere [...] de vil dolencia» (v. 480), porque «del oro es, no de amor, la noble llama» (v. 475). Detrás del apunte irónico sobre el poder de la «elementada masa corruptible» (v. 484), se vislumbra la idea de que «li antichi Theologi non collocorono lo amore nel numero delle cose divine, come quelle che in sé hanno la plenitudine della bellezza»,⁶⁸ con la distinción entre el amor divino, propio de la «Venere celeste», y el «amore commune» que procede del «grande seminario detta Venere volgare»;⁶⁹ y el propio Cattani da Diacceto introduce el símil del «oro» para demostrar que es «distinto il vero dal bene, [...] come il vero oro è quello, che per tutto corrisponde a principij, et alla essentia dell'oro, non ammettendo in sé alcuna cosa estranea, et aventitia». ⁷⁰ Es evidente que el poeta se refiere a aquel tipo de amor definido como «inclinazione al produrre, et reggere il corpo»: ⁷¹

65. Equicola (2018: 469-470). El traductor del manuscrito español omite este pasaje.

66. Equicola (2018: 455-456).

67. Cattani da Diacceto (1561: 54-55).

68. Cattani da Diacceto (1561: 143).

69. Cattani da Diacceto (1561: 85).

70. Cattani da Diacceto (1561: 98).

71. Cattani da Diacceto (1561: 98).

¿De vil dolencia amor? Pues si dios fuese
 Amor, grande impiedad, cosa terrible
 sería decir que un dios se produjese
 de elementada masa corruptible,
 y que siendo inmortal se corrompiese
 de su morir la causa producible.
 Mas, porque dios no es, por sí no vive,
 y ser y aumento de otro ser recibe. (vv. 481-488)

Aldana —«que probablemente leyó más tratados y diálogos amorosos que ningún otro poeta contemporáneo»⁷² se confronta con dos pensadores que, partiendo de las mismas raíces ficinianas, llegan a concepciones diferenciadas: para Cattani da Diacceto, «se ingannano quegli il cui amore si dirizza alla bellezza corporale», porque el cuerpo, «sepulcro de l'anima»,⁷³ origina dos tipos de enfermedades, «l'una è detta ignorantia; l'altra è detta insania».⁷⁴ Más tolerante, Equicola afirma que «qualunque se sia che veramente ama, amar lo animo e corpo insieme, dico amar necessariamente e per vigor naturale l'uno e l'altro, e affirmo che l'uno e l'altro in tal amore non pate separazione».⁷⁵ Situado entre estos dos polos, nuestro poeta ejemplifica en sus *Octavas* la gran fuerza del instinto generativo y el afán de posesión del objeto del deseo, pero reconoce que «tanta dulzura» del «ímpetu dulcísimo lascivo» es «tan dulce como breve y fugitivo» (vv. 531 y 534), y remata su poema demostrando los efectos del amor humano con una serie de tópicos contrastes:

Ardiente invierno, helada primavera,
 dañosa caridad, bestial aviso,
 pacífica discordia y paz guerrera,
 gozoso infierno y triste paraíso,
 [...]
 es la infelice y bien compuesta turba
 desta Esfinge crüel, que el mundo turba. (vv. 537-540, 551-552)

Y con esta conclusión, confirma la opinión de Equicola, según la que

è lo amante spagnolo ceco illuminato, che persevera e se repente, si lamenta e è contento, libero in pregione, sicuro perturbato, parla e tace, contradice consentendo, perdendo se ritrova, perché Amore è dolor alegre, ragione insana, animosa timidità, piacer noioso, luce tenebrosa, gloria inaudata, inferma sanità, remedio che dà pena, e occidendo dà vita.⁷⁶

72. Serés (1996: 251).

73. Cattani da Diacceto (1561: 154-155).

74. Cattani da Diacceto (1561: 122-123).

75. Equicola (2018: 703-704). Equicola (1583: 314r): «concluyamos que, qualquiera que sea que verdaderamente ame, que ama el ánimo y el cuerpo juntamente; y digo que ama necessariamente y por fuerza natural lo uno y lo otro, y afirmo que lo uno de lo otro en tal amor no consiente apartarse».

76. Equicola (2018: 659). Equicola (1583: 294v): «el amante español es ciego que persevera

Bibliografía

- ALCIATO, Andrea, *Los emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas* [por Bernardino Daza Pinciano], Lyon, Guillermo Rovillio, 1549.
- ALDANA, FRANCISCO de, *Segunda parte de las obras, que se han podido hallar...*, Madrid, P. Madrigal, 1591.
- , *Poesías castellanas completas*, ed. José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985.
- ALLEGRETTI, ANTONIO, *Delle cose del cielo, con appendice di poesie edite e inedite*, ed. Andrés Navarro Lázaro, Tesi Doctoral, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 2006, 20-8-17, <<http://roderic.uv.es/handle/10550/15256>>.
- ALONSO MORENO, Guillermo, «Otra fuente de los versos sobre Júpiter y Europa de Francisco de Aldana», *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, IV.1, ed. José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea, Luis Charlo Brea, Alcañiz-Madrid, CSIC, 2008, 79-89.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso e cinque canti*, ed. Remo Ceserani - Sergio Zatti, Torino, UTET, 2006.
- ASTE, Richard, «Bartolomeo Bettini e la decorazione della sua 'camera' fiorentina», *Venere e Amore. Michelangelo e la nuova bellezza ideale*, ed. Franca Falletti - Jonathan Katz Nelson, Firenze, Giunti, 2002, 3-25.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Los quince libros de la Genealogía de los dioses paganos*, ed. M^a Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias, Centro de Lingüística Aplicada Atenea, Madrid, 2007.
- BONOLDI, LORENZO, «I dipinti dello studiolo di Isabella d'Este», *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, ed. Monica Centanni, Bruno Mondadori, Milano, 2005, 363-382.
- CAMARDA, Antonella, «*I Modi*. Genesi e vicissitudini di un'opera proibita tra Rinascimento e Maniera», *Storia dell'Arte*, 110 (2005), 67-88.
- CARRACCI, Agostino, *L'Arétin d'Augustin Carrache, ou recueil de postures érotiques, d'après les gravures à l'eau-forte par cet artiste célèbre, avec le texte explicatif des sujets*, Paris, A la Nouvelle Cythère, 1798.
- CATTANI DA DIACCETO, FRANCESCO, *I tre libri d'amore*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1561.
- CHASTEL, André, *Marsile Ficin et l'art*, Geneva, Droz, 1996.
- DOLCE, Ludovico, *Dialogo nel quale si ragiona delle qualità, diversità, e proprietà de i colori*, Venezia, Gio. Battista Marchiò Sessa et Fratelli, 1565.
- EQUICOLA, Mario, *Naturaleza del amor*, ms. 9095 de la BNE, Valladolid, 1583. *Libro de Natura de Amore*, ed. Enrico Musacchio, Roma, Aracne, 2018.

y se arrepiente, se querella y está contento, libre y en cautiverio, seguro y alborotado, habla y calla, contradize consintiendo, y perdiéndose se gana, porque el Amor es dolor alegre, razón loca, animosa covardía, plazer enojoso, luz tenebrosa, honra deshonrada, remedio que da pena y matando da la vida».

- FERRATÉ, Juan, *La operación de leer y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1962.
- FICINO, Marsilio, *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, ed. Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1994.
- GARCÍA, Miguel Ángel, «Sin que la muerte al ojo estorbo sea». *Nueva lectura crítica de Francisco de Aldana*, Mérida, Editorial Regional de Extremadura, 2010.
- GOMBRICH, Ernst H., *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1983.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Dolores, «La metáfora en la poesía de Francisco de Aldana: uso, temática y evolución», *Anuario de Estudios Filológicos* (Cáceres), 12 (1989), 111-124.
- , *La Poesía de Francisco de Aldana (1537-1578). Introducción al estudio de la imagen*, Universitat de Lleida, 1995.
- LARA GARRIDO, José, «Introducción» y notas a F. de Aldana, *Poesías castellanas completas*, Madrid, Cátedra, 1985.
- HEBREO, León, *Diálogos de amor* [1535], intr. y notas Andrés Soria Olmedo, trad. David Romano, Madrid, Alianza, 2002.
- MACROBIO, *Commento al sogno di Scipione*, ed. Moreno Neri, Milano, Bompiani, 2014.
- MARTÍNEZ GÓNGORA, Mar, «Francisco de Aldana y el rapto de Europa: Entre la hibridez cultural y el triunfo sobre el Islam», *Hispanófila*, 173 (2015), 21-35.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «Introducción» y notas a F. de Aldana, *Poesía*, Barcelona, Planeta, 1994.
- NIEVAS ROJAS, Adalid, «Noticia y edición de una versión desconocida y completa de la Glosa del soneto 'Pasando el mar Leandro', de Francisco de Aldana», *Studia Aurea*, 11 (2017), 589-605.
<<https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.273>>
- PANOFSKY, Erwin, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, intr. Giovanni Previtali, Torino, Einaudi, 2009.
- PETRARCA, Francesco, *Triunfos*, ed. Guido M. Cappelli, Madrid, Cátedra, 2003.
- POLIZIANO, Angelo, *Estancias. Orfeo y otros escritos*, ed. Félix Fernández Murga, Madrid, Cátedra, 1984.
- QUEVEDO, Francisco de, *Anacreón castellano con paraphrasi y comentarios*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1794.
- RIVERS, Elías L., *Francisco de Aldana, el divino capitán*, Badajoz, Diputación Provincial, 1955.
- , «Introducción» y notas a F. de Aldana, *Poesías*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel, «Iconografía clásica de asunto marino en la Real Armería de Madrid», *Gladius*, 22 (2002), 235-270.
- ROMEI, Danilo, «Introduzione» a Pietro Aretino, *Sonetti lussuriosi*, Banca Dati «Nuovo Rinascimento», 2013, 2-12-17, <www.nuovorinascimento.org>.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial, «Marte en aspecto de Cáncer: poesía y escultura en un soneto de Aldana», *La estirpe de Pígalión: poesía y escultura en el Siglo de Oro*, ed. de Marcial Rubio Árcuez y Adrián J. Sáez, Madrid, Sial, 2017, 129-142.

SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.

TRAVER VERA, Ángel Jacinto, «El mito de Dánae: interpretación y tratamiento poético desde los orígenes grecolatinos hasta los Siglos de Oro en España», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 11 (1996), 211-234.

