



LA EVOLUCIÓN DEL CANON FEMENINO EN LA POESÍA CASTELLANA: DE LAS RUBIAS MEDIEVALES Y ÁUREAS A LAS MORENAS DE LA EDAD DE PLATA

ROCÍO SANTIAGO NOGALES

1. Introducción

Todas las bellezas que se encuentran en la primavera de la vida y a quienes se advierte constantemente en los sonetos de los Siglos de Oro que deben aprovechar el momento comparten algo muy concreto: tez blanca, ojos claros y cabellos dorados. Además, existen muchas otras composiciones del mismo período, pero que se alejan del tópico *carpe diem*, incluso de la estrofa de catorce versos; bien para expresar amor, para ensalzar la belleza femenina o, simplemente, para describir a alguna dama. Absolutamente todas estas mujeres vuelven a encajar perfectamente en metáforas tipo “cabellos de oro”. Es más, si hacemos un repaso por los más sonados nombres del Siglo de Oro español, descubrimos que las musas de Garcilaso, las de Herrera, las quevedescas y gongorinas dejan que el sol se refleje en su pelo. Todas son hermosas, jóvenes, delicadas y con una piel clara y sedosa, si bien están idealizadas. La mayoría de las mujeres que habitaron tierras ibéricas en los siglos XV, XVI o XVII, tendrían el cabello oscuro, además de que pasaban la mayor parte de la jornada trabajando al sol, de modo que su piel también se oscurecería. Las altas cunas se guardaban del sol, pero también constituían una minoría. Sin embargo, el privilegio de nacer en el seno de la alta sociedad no llevaba aparejada una melena de “oro bruñado”.

Pues bien, con esta investigación pretendemos exponer las razones que llevaron a la literatura española a recrear esos cánones de belleza una y otra vez, plagando la lírica áurea de muchachas delicadas rubias y pálidas, a las que, seguramente, no conocieron nuestras más ilustres plumas. Asimismo, analizaremos otras composiciones de la Edad de Plata que consiguieron luchar contra ese estereotipo, manteniendo, en

todo momento, conexión con la pintura²³ a modo de ejemplificación y en una relación de interdisciplinariedad.

2. Antecedentes griegos, romanos y medievales

Una de las mujeres más hermosas de la literatura universal es la mitológica Helena de Troya, cuya belleza desencadenó una guerra. Muchas veces ha sido representada y otras tantas descrita, siempre con un largo y ondulado pelo rubio. Pero si leemos una y otra vez a Homero (siglo VIII a. C.), tan solo llegamos a averiguar sobre Helena que tenía un bonito cabello, pues recurre con frecuencia a epítetos épicos refiriéndose a ella como “Helena, la de hermosa cabellera”²⁴. Muchas veces se ha atribuido el color de su cabello a su hipotética ascendencia doria, ya que los dorios eran miembros de una tribu con cultura propia procedentes de la Germania, de ahí sus habituales cabellos rubios y ojos claros. Este pueblo conquistó Grecia y por esa vía vendría su posible parentesco con la esposa de Menelao.

En cualquier caso, los poetas Estesícoro (630-550 a. C. aprox.) e Íbico (siglo VI a. C.), ambos griegos y ambos influidos por Homero, trataron la figura de Helena. Es en sus escritos donde, por primera vez, se dice que es rubia. De hecho, existe un estudio breve, pero bastante lógico, en el que se aportan posibles explicaciones para la inclusión de este epíteto: Homero no se suele referir al cabello de las mujeres, pero sí lo hace al de los hombres, entre ellos menciona al “rubio Menelao”, quien, por medio de matrimonio, pudo transmitir su epíteto a su mujer. O bien, es posible que el *Ciprias*, el primer poema del Ciclo Troyano que narra la fuga de Helena y Paris, incluyese este epíteto, dando lugar a una sucesiva copia y asimilación que pasa por Eurípides (¿485?-406 a. C.), Alceo (621-560 a. C.), Íbico y Estesícoro²⁵.

Sin embargo, las mujeres griegas serían, en su mayoría, morenas con los ojos oscuros. Fue el pintor Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) quien pintó a una Helena rubia y de cabellos rizados, en el siglo XIX, como podemos ver en la imagen 1²⁶.

23 Existe un estudio muy interesante sobre el significado de los cabellos de la mujer en función de su pigmentación, el modo de recogerse y cómo se ha plasmado en la literatura o la pintura en diversos espacios y tiempos. Véase Bornay, Erika, *La cabellera femenina*. Cátedra, 1994.

24 Homero, *La Ilíada*.

25 Torres Guerra, 1998, pp. 53-56.

26 Todas las imágenes reproducidas son de pinturas de dominio público, pues sus autores fallecieron hace más de setenta u ochenta años,



Imagen 1. *Helena de Troya*, 1863, Dante Gabriel Rossetti, Kunsthalle, Hamburgo, Alemania

Utilizó como modelo del retrato a su musa y amante. Además, este artista pertenecía a la escuela prerrafaelita, imitadora de los cánones medievales y renacentistas. Así comprobamos que la imagen de Helena que tenemos interiorizada no responde a un modelo griego homérico.

Pasando de la cultura griega a la romana, encontramos a Virgilio (70-19 a. C.), Propercio (¿50-15 a. C.?), Tibulo (54-19 a. C.) y Ovidio (43 a. C.- 17 d. C.), todos poetas latinos del siglo I a. C. que alaban el cabello femenino de un modo u otro. Sin embargo, ninguno de los tres primeros hace alusiones al color: Virgilio escribe “cabellos suave aroma”²⁷ o “revueltos los cabellos”²⁸; Propercio “cabellos deslizados”²⁹; y Tibulo “perdona a tus sueltos cabellos”³⁰. Ovidio sí entra a hablar de la pigmentación, en su obra *Amores*, calificada como elegía erótica, pero simplemente para adorar a la mujer, sin importarle de qué color sean sus cabellos:

Me domina la blanca lo mismo que la morena;
no eran negros, ni tampoco rubios de oro,
[...] hermosa cabellera que hubiese envidiado Apolo³¹.

Los *Amores* son publicados en torno al año 16 a. C., coincidiendo prácticamente con el inicio de la conquista de Germania por parte de los romanos, que culminaría hacia el año 16 d. C. Allí descubrieron la abundancia de mujeres rubias a las que hacían esclavas y cuyos cabellos se convirtieron en un símbolo erótico, por diferenciarse de lo que era habitual en Roma y despertando una especie de deseo hacia lo desconocido. Por ello, llegaron a cortarles el cabello a estas esclavas para fabricar pelucas a las ciudadanas romanas, de ahí que Ovidio diga a una mujer desolada por la pérdida de sus cabellos: “Ahora la Germania te proporcionará los cabellos de sus cautivas, y te adornarán los regalos de la gente vencida por nuestras armas”³².

Es más, a causa de las connotaciones que había adquiri-

según la legislación de cada país. El uso que se les da en esta publicación es no comercial, pues se reproducen solo con interés académico. En cualquier caso, todas han sido obtenidas a través de Creative Commons, quien autoriza su uso bajo las licencias CC BY-NC-SA 2.0, CC PDM 1.0 y CC BY-SA 4.0, según el caso. En cada imagen detallamos el autor de la obra original, la fecha de la misma y su ubicación actual en museos o galerías.

27 Virgilio, *Virgilio en verso castellano: Bucólicas, Geórgicas, Eneida*, p. 185.

28 Virgilio, *Virgilio en verso castellano: Bucólicas, Geórgicas, Eneida*, p. 263.

29 Propercio, *Elegías*, p. 4.

30 Tibulo, *Elegías*, p. 9.

31 Ovidio, *Amores*, pp. 44-45.

32 Ovidio, *Amores*, p. 46.

do el cabello rubio, los romanos obligaron a las meretrices romanas a teñirse o bien a utilizar pelucas rubias: “Los romanos preferían a las profesionales del amor, rubias, a imitación de las esclavas germanas [...] Cuando la afluencia de esclavas germanas de largas cabelleras rubias excitaba la curiosidad de los romanos, se extendió la costumbre de distinguir a las meretrices por el color de su pelo, siendo obligadas por ley a lucir pelucas rubias para diferenciarse”³³.

Es cierto que Ovidio alaba a todo tipo de mujer, pero especifica que “los cabellos de las vírgenes deslumbran con el fulgor del oro”³⁴, de tal modo que esto, sumado a lo anterior, anticipa lo que se va a repetir una y otra vez en la lírica popular medieval, incluso en los poetas áureos que imitarán lo tradicional: la morena se identifica con un carácter pasional y la rubia con uno angelical.

Respecto al color de la piel, la gente que trabajaba en el campo, que era la mayoría, estaba morena porque su piel se oscurecía progresivamente a causa del sol, de modo que, las jóvenes pálidas eran nobles o muchachas de buena familia, que no se exponían a trabajos a la intemperie, pero tampoco conocían el mundo; sino que se guardaban para un futuro, apalabrado y honroso casamiento. De esto se deriva que la tez blanca se asocie a la pureza y la morena a la experiencia. Múltiples ejemplos de la lírica popular reflejan esta convicción social:

Aunque soy morena,
blanca yo nací:
guardando el ganado
la color perdí³⁵.

Críeme en aldea,
híceme morena;
si en villa me criara,
más bonica fuera³⁶.

Blanca me era yo
cuando entré en la siega;
diome en sol,
y ya soy morena³⁷.

Otro dato clave para comprender la relación de signifi-

33 Ramos, 2013.

34 Ovidio, *Amores*, p. 153.

35 Frenk, 2001, p. 121.

36 Frenk, 2001, p. 122.

37 Frenk, 2001, p. 122.

cados lo aporta la propia Edad Media con su inseparable religiosidad. El ideal de belleza nórdico que había seducido a los romanos parece que se conserva en el medioevo a consecuencia de las invasiones bárbaras que tuvieron lugar en la designada Alta Edad Media³⁸. Sin embargo, la belleza casi mitológica pierde su poder seductor al caer en la austeridad y el recato que la Iglesia impone, aunque no pierde su atractivo: “blancura en la piel, cabellera rubia y larga. La blancura de la piel indica pureza [...] Las vírgenes medievales presentan también estas mismas características”³⁹.

De este modo, los grandes hombres italianos precursores del Renacimiento van a tener prácticamente definida en rasgos a la *donna angelicata*. Tan solo hace falta añadir la concepción de amor cortés, originado en el siglo XI en la Provenza. No se trata simplemente del sentimiento de vasallaje del enamorado con respecto a la dama, sino que además esa dama es un prototipo de perfección. El poeta nunca va a vivir una verdadera historia con la mujer, por ello se convierte en un imposible. Dejando al margen el erotismo, las virtudes femeninas se idealizan y todo gira en torno al amor platónico. La mujer angelical no es, por tanto, una creación, sino el fruto de un proceso de acumulación de connotaciones estéticas. Si buscásemos los precedentes o influencias del *dolce stil novo*, el mundo antiguo y el amor cortés aparecerían como decisivos. Los prerrenacentistas hablan de un amor perfecto, imposible, tan virtuoso que es prácticamente espiritual. Cantan a unos rasgos idealizados de belleza femenina, configurados precisamente como venimos apuntando: melena rubia, piel blanca y claros ojos. La gran aportación es que ahora existe un término para denominar a la mujer que presenta estos rasgos: *donna angelicata*. Y, dentro de los prototipos, si bien el modelo masculino de belleza lo constituye el *David* (1504) de Miguel Ángel (1475-1564), no es menos cierto que el femenino lo hace la protagonista de *El nacimiento de Venus* (1482-1485) de Sandro Botticelli (1445-1510), configurada según esta estética. Sin embargo, antes de referirnos a la historia de Botticelli, es preciso que nos detengamos en Dante Alighieri (1265-1321) y Francesco Petrarca (1304-1374) o, más bien, en Beatriz y Laura.

38 A esta época también se la ha denominado vulgarmente como la Otra Edad Antigua, si bien tardía.

39 Pérez Parejo, 2006.

3. Las musas de Dante, Petrarca y Botticelli

Dante y Beatriz nunca entablaron una conversación, pero él se enamoró de ella o, al menos, esa es la versión asumida por la tradición, porque algunos estudiosos, incluso Giovanni Boccaccio (1313-1375), pusieron en duda la existencia de esta dama. Los que sí creen que existió, señalan a Bice Portinari (1266-1290), una dama florentina, vecina de Dante y mujer de un banquero adinerado. Ella murió víctima de la peste negra y Dante pudo transformar el nombre de Bice en Beatriz, que significa bienaventurada, la idealizó y la convirtió en su guía espiritual en la *Divina Comedia* (1304-1321). A partir de ahí fue “transfigurada en beatitud y hecha de la sustancia de los mitos”⁴⁰ y se convirtió en una leyenda o, más bien, en un síndrome: “Llamo síndrome de Beatriz a un estado emocional que participa de la dimensión psicológica, ontológica, anímica y aun física de un sujeto o individuo y que se caracteriza por la sensación de vacío erótico. [...] Para Dante, alcanzar a Beatriz es un triunfo espiritual, un estado de perfección no humana. Carece de deseo carnal: [...] le profesa veneración ilimitada hasta el punto de ubicarla en el espacio ultraterreno”⁴¹.

Como ocurre con el caso de Homero en la descripción de Helena, Dante solo enuncia las virtudes de su amada, nunca su apariencia física. Una vez más, fue el pintor Rossetti quien realizó varios cuadros de este personaje, en los que la dama es rubia y un tanto mística. Es más, como vemos en la imagen 2, uno de los cuadros se titula *Beata Beatriz*.

En otra pintura, la de la imagen 3, titulada *El primer aniversario de la muerte de Beatriz: Dante dibuja el ángel*, Dante sostiene en la mano un retrato y, si nos acercamos al detalle, se aprecia una cabellera larga y rubia.

Respecto a Laura, la amada de Petrarca, esta tiene más posibilidades de tener un referente real: se trata de Laura de Noves (1310-1348), quien, al igual que la supuesta Bice, era una mujer casada que también murió joven a causa de la peste. Como se ve en el retrato de la imagen 4, era rubia y de piel pálida.

Sin embargo, la obsesión de Petrarca fue más grave que la de Dante, y Laura, con toda su idealización, se convirtió en la protagonista de todas las composiciones de *Rimas en vida y muerte de Laura* del *Cancionero* (siglo XIV). Una y otra



Imagen 2. *Beata Beatriz*, 1864-1870, Dante Gabriel Rossetti, Tate Gallery, Londres, Reino Unido



Imagen 3. *El primer aniversario de la muerte de Beatrice: Dante dibuja el ángel*, 1853, Dante Gabriel Rossetti, Ashmolean Museum, Oxford, Reino Unido

40 Cervera Salinas, 2006, p. 1.

41 Cervera Salinas, 2006, p. 36.



Imagen 4. *Retrato de Laura*, autor desconocido, pero atribuido a Simone Martini, Biblioteca Laurenciana de Florencia, Italia

vez, el poeta describe a su dama con tez blanca, cabellos rubios y rizados y una apariencia angelical. Aquí tan solo citamos algunos ejemplos:

XII

Aquel cabello de oro era esparcido
Al aura, que en mi ñudos le enlazaba [...]
Un ángel parecía en su aseo;
Un vivo sol, un no sé qué del cielo [...]⁴²

XLVI

Esta Fénix de su dorada pluma
Sin arte el blanco cuello ha guarnescido [...]⁴³

XCII

De los más lindos ojos y del viso
Cual nunca otro se vió, de los cabellos
Que al oro y sol hacían menos bellos [...]⁴⁴

Al emplear una versión en castellano debemos salvar un pequeño obstáculo: la traducción del italiano que se ha hecho de Petrarca, al igual que ocurre con todas las traducciones, se ha llevado a cabo forzando las palabras, el estilo y los significados para mantener la rima y hacerlo encajar en el ritmo. A causa de esto, parte de la esencia original se pierde. En el *Cancionero* son habituales términos como aura, oro, laurel, aurora... Además, recordemos que Petrarca había sido coronado con el laurel, símbolo de emperadores romanos, a la vez que implica una alusión al mito de Dafne. Recuperar la cultura grecolatina y, por tanto, la Mitología, es intrínseco a los humanistas, que consiguen entrelazar todo esto con el pensamiento cristiano. Laura es casi divina para Petrarca, podría tener un aura alrededor, a la vez que puede compararse con el oro, es decir, con el áureo. Para el poeta es su triunfo, es decir, su laurel, el que consigue gracias a los versos que le dedica. El amanecer ilumina la vida y a Petrarca le ilumina el camino, porque la aurora también es Laura. Es más, si tenemos en cuenta el apóstrofo del artículo en italiano cuando la siguiente palabra empieza por vocal, descubrimos que todos esos términos, tan próximos fonéticamente, son empleados por el florentino a modo de identificación con su amada⁴⁵. Laura es la dorada: l'áurea; la que tiene un halo:

42 Petrarca, *Cancionero y Triunfos*, p. 61

43 Petrarca, *Cancionero y Triunfos*, p. 78.

44 Petrarca, *Cancionero y Triunfos*, p. 102.

45 Para profundizar en el estudio de la traducción de los versos

l'aura; el triunfo: laurel (lauro en italiano); y la misma aurora: l'aurora, que hace sombra al sol de un nuevo día. Es complicado mantener la similitud fonética en castellano y, a veces, se yerra al traducir. Por ejemplo, aura se tradujo por aire, pues en realidad aura también es viento o brisa, pero perdemos el calambur o la paronomasia, como sucede en el soneto LIX:

LIX

Aire, que los cabellos encrespando
Y moviéndolos vas con tal decoro,
Y eres movido tú por el mismo oro [...] ⁴⁶

Por otro lado, tomando el término aura como brisa, pero manteniendo el vocablo aura, nos encontramos muchos otros sonetos, que además se encuentran muy próximos en el *Cancionero*: CXCIV, CXCVI, CXCVII y CXCVIII. Todos comienzan con dicha palabra y le atribuyen un calificativo. Nuestra opinión es que son simples epítetos que han de ser inherentes a la figura de una dama idealizada: la brisa es la que acaricia “fresca mi cara”, que llega a agitar “al laurel”, que “desplega al sol” y da a las “flores un meno sonoro”, es “l'aura gentil”, “l'aura serena”, “l'aura celeste” y “l'aura suave”⁴⁷. Como comprobamos, todos los adjetivos de la brisa también son predicables de la mujer.

Después de los dos poetas, es el turno de Botticelli, uno de los mejores pintores del Renacimiento italiano y el padre de la Venus más famosa del mundo (imagen 5), icono de la belleza femenina, como apuntábamos más arriba.

Si Laura o Beatriz han podido ser adaptadas y literaturizadas en mayor o menos medida, la mujer del cuadro no deja lugar a dudas: es Simonetta Vespucci (1453-1476)⁴⁸, la dama florentina de la que estaba perdidamente enamorado el pintor (imagen 6), quien fue coronada como “Reina de la Belleza” en un torneo de justas organizado en 1475 y de quien también estaban enamorados Lorenzo (1449-1492) y Giuliano de Médici (1453-1478).

de Petrarca relativos a Laura y el juego de palabras que se crea, véase Rodrigo Mora, 1996.

46 Petrarca, *Cancionero y Triunfos*, p. 85.

47 Petrarca, *Cancionero y Triunfos*, pp. 143 y ss.

48 Para saber más sobre su vida, véase Lomné, Georges, “El mundo de la bella Simonetta o ¿cómo historiar a Venus?”, *Revista Historia Crítica*, núm. 21, 2001, pp. 65-70.



Imagen 5. *El nacimiento de Venus*, 1482-1485, Sandro Botticelli, Galería Uffizi, Florencia, Italia



Imagen 6. *Retrato de Simonetta Vespucci*, 1480, Sandro Botticelli, Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlín, Alemania



Imagen 7. *Venus y Marte*, 1483, Sandro Botticelli, National Gallery de Londres, Reino Unido

Simonetta era la hija de un noble genovés y mujer del vecino de Botticelli. Y, al igual que a las otras dos damas, la muerte la sorprendió en plena juventud. Murió con veintitrés años de tuberculosis. Botticelli nunca lo superó, nunca estuvo con una mujer, guardando a Simonetta una especie de fidelidad espiritual y, cuando le llegó la hora, se enterró a los pies de su idealizada amada. Y aquí debemos hacer hincapié en la idealización porque no es hasta diez años después de la muerte de la joven cuando pinta *El nacimiento de Venus*. Es más, Simonetta se convirtió en la protagonista de todas sus composiciones: Es Venus en *Venus y Marte* (imagen 7) y parece que Marte es un autorretrato del propio Botticelli, y también es la diosa Flora en *La Primavera* (imagen 8).

Incluso Piero Di Cósimo (1462-1522) la retrató como si fuese Cleopatra (imagen 9). Por supuesto, una Cleopatra alejada de toda verosimilitud, pero que encajaba en la estética dominante.

Y el poeta Poliziano (1454-1494) la describió como una ninfa con una trenza de oro:

Cándida ella y de candor vestida,
con su traje de flores y de hierba:
la crencha de oro en rizos esparcida
su frente enmarca de humildad superba.
[...]⁴⁹

Beatriz, Laura y Simonetta murieron jóvenes y, por lo tanto, hermosas e idealizadas. Ninguno de los tres artistas tuvo con ellas un contacto real, no entablaron una relación carnal y, por ello, se convirtieron en un mito de suma perfección y puras cualidades. Estas *donnas angelicatas*, reforzadas con los tópicos *carpe diem*, *locus amoenus*, *collige, virgo, rosis* o *tempus fugit*, van a dar como resultado una literatura áurea plagada de mujeres rubias pálidas jóvenes a las que se aconseja en un lugar idílico que aprovechen el momento porque la belleza se marchitará.

Es más, existe también cierta relación entre Botticelli, Dante y Petrarca. Efectivamente, no fueron contemporáneos, pero su nexo es de influencia y recepción, moviéndonos en el marco interdisciplinar: Botticelli plasmó con sus ilustraciones la *Divina Comedia* de Dante y se inspiró en los versos de Petrarca hacia Laura para pintar *La Primavera*⁵⁰.



Imagen 8. *La Primavera*, 1480-1481, Sandro Botticelli, Galería Uffizi, Florencia, Italia

49 Poliziano, *Poemas de Angelo Poliziano: Estancias para un torneo*.
50 Parronchi, 1985, pp. 53 y ss.

4. Las mujeres rubias de la poesía del Siglo de Oro español

Con semejante telón de fondo llegamos a los Siglos de Oro españoles. El primero en sorprendernos es el Marqués de Santillana (1398-1458), pues se adelantó al siglo XVI con un soneto al itálico modo en el que comienza mencionando a Febo, dios del sol para referirse a los cabellos de una dama:

IX
 Non es el rayo de Febo luciente,
 nin los fillos de Arabia más fermosos
 que los vuestros cabellos luminosos,
 nin gema de topaza tan fulgente.
 [...] ⁵¹

Pero, sin duda, es Garcilaso de la Vega (1501-1536) quien presenta gran cantidad de composiciones, sonetos en su mayoría, que alaban la belleza femenina mostrándola rubia y pálida, siempre con metáforas referentes al oro:

XXIII
 [...] y en tanto que'l cabello, que'n la vena
 del oro s'escogió, con vuelo presto
 por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
 el viento mueve, esparce y desordena.
 [...] ⁵²

Égloga I
 ¿Dó están agora aquellos ojos claros
 que llevaban tras sí, como colgada,
 mi alma, doquier que ellos se volvían?
 ¿Dó está la blanca mano delicada,
 llena de vencimientos y despojos
 que de mí mis sentidos l' ofrecían?
 Los cabellos que vían
 con gran desprecio al oro
 como a menor tesoro,
 ¿adónde están, adónde el blanco pecho?
 [...] ⁵³

Esto es así porque, como bien es sabido, fue Garcilaso quien introdujo en la Península el petrarquismo italiano.

51 López de Mendoza, *Sonetos al itálico modo*.

52 De la Vega, *Poesía Completa*, p. 111.

53 De la Vega, *Poesía Completa*, p. 218.



Imagen 9. Retrato de Simonetta Vespucci caracterizada como Cleopatra, 1480, Piero Di Cósimo, Museo Condé de Chantilly, París, Francia

Del mismo modo, al igual que en la lírica italianizante o en los cuadros que hemos mostrado, la mitología está muy presente. En este caso se nos habla de ninfas hermosas y del mito de Dafne, sin perder de vista que todas tienen rubios cabellos:

Soneto XI

Hermosas ninfas que, en el río metidas,
[...]
dejad un rato la labor, alzando
vuestras rubias cabezas a mirarme,
y no os detendréis mucho según ando;
[...]⁵⁴

Soneto XIII

A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos qu'el oro escurecían;
[...]⁵⁵

Esta tendencia en cuanto a estética y tópicos fue seguida por casi todos los escritores áureos. Aquí tenemos una muestra de Fernando de Herrera (1534-1597):

Las hebras de oro puro que la frente
cercan en ricas vueltas, do el tirano
señor teje los lazos con su mano,
y arde en la dulce luz resplandeciente;
[...]
Es mi cadena y fuego el pecho honesto,
y virtud generosa, lumbre mía,
de vuestra eterna, angélica belleza⁵⁶.

Herrera vuelve a utilizar el oro, habla de una belleza angelical y, además, hace que su soneto comience prácticamente igual que uno petrarquista, como nos muestra Fucilla en su estudio comparativo. Se trata del soneto CCXCII, que decía en italiano: "Le cresse chiome d'or puro lucente..."⁵⁷

Luis de Góngora (1561-1627) también recurre tanto al oro como al sol y vuelve a alabar a la piel blanca:

Mientras por competir con tu cabello
oro bruñido al sol relumbra en vano,

54 De la Vega, *Poesía Completa*, p. 83.

55 De la Vega, *Poesía Completa*, p. 89.

56 Herrera, *Sonetos*.

57 Véase Fucilla, 1960, p. 145.

mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente al lilio bello;
[...]⁵⁸

Si bien no hay dudas de que su soneto viene de este otro, de Torquato Tasso (1544-1595), tal como nos vuelve a mostrar Fucilla:

Mentre che lauro crin v'ondeggia intorno
a l'amplia fronte con leggiadro errore;
mentre che di vermiglio e bel colore
vi fa la primavera il volto adorno;
[...]⁵⁹

Este poeta italiano del siglo XVII es el heredero de Petrarca, depositario de su tradición, a la vez que innovador:

Torquato Tasso's prominence in the history of Italian literature is in large measure due to his key position at the end of the Cinquecento between the cultures of the Renaissance and the seventeenth century [...] In the lyric too Tasso's role is important – after a long period virtually dominated by Petrarch, Italy produced a poet of the stature to rival and often to outshine the great lyric master. Indeed it has been suggested that what Petrarch was to the sixteenth century Tasso was to the seventeenth. His poetry is notable not for its innovations, but for its absorption of Cinquecento Petrarchism and its recapitulation of the principal achievements of the sixteenth-century lyric poets – hence Tasso's prominence in the evolution both of the Italian lyric and of the Petrarcan tradition. For this reason it is interesting to attempt an estimate of Petrarch's place in Tasso's lyric poetry⁶⁰.

Por lo tanto, pese a que la fuente directa de Góngora es Tasso, no se puede negar que, de algún modo, el pro-

58 Góngora, *Antología poética*, p. 138.

59 Véase Fucilla, 1960, p. 254.

60 Brand, 1967, p. 256. Traducción propia: El protagonismo de Torquato Tasso en la historia de la literatura italiana es, en gran medida, debido a su posición clave al final del Cinquecento, entre las culturas del Renacimiento y el siglo XVII [...] En la lírica, su papel es importante – después de un largo periodo dominado prácticamente por Petrarca, Italia dio un poeta a la altura de su rival, a menudo capaz de eclipsar al gran maestro de la lírica. De hecho, se ha dicho que lo que Petrarca fue para el siglo XVI, lo fue Tasso para el XVII. Su poesía se caracteriza no por sus innovaciones, sino por su absorción del Cinquecento petrarquista y su recapitulación de los principales logros de los poetas líricos del siglo XVI – de aquí viene el papel principal de Tasso en la evolución tanto de la lírica italiana como de la tradición petrarquista. Por este motivo, es interesante atender al lugar que Petrarca ocupó en la lírica de Tasso.

pio Petrarca es fuente indirecta. De ahí que las mujeres de las composiciones gongorinas estén configuradas por la misma estética.

Vicente Espinel (1550-1624), por su parte, sigue al Marqués de Santillana mencionando a Febo y Pedro Soto de Rojas (1584-1658) se adhiere a la metáfora del oro trenzado o ensortijado:

Mientras la rubia crin al aire ondea
de Febo oscureciendo el claro rayo,
y en la mejilla, y frente el rico Mayo
de flores lleno al corazón recrea
[...]⁶¹

Entre la luz de tus serenos ojos
donde aprende la suya el Sol dorado,
entre las hebras del sutil trenzado,
que desdeñan del oro los manojos
[...]⁶²

La influencia italiana es, si cabe, más profunda en la poesía de Francisco de Quevedo (1580-1645). Aunque ha habido un gran debate por parte de la crítica en lo relativo a las supuestas musas de Quevedo: Flora, Lisi, Jacinta, Filis, Aminta, Dora... y su presunta misoginia, no vamos a detenernos en estas cuestiones. Para este análisis nos interesa que el escritor tuvo una gran habilidad para cantar a la mujer, convocando al amor más tierno, a la vez que fue capaz de burlarse de él. La influencia italiana procede, principalmente, de Luigi Groto (1541-1585), autor a quien Quevedo imita, traduce y lee insaciablemente. Aunque, por otro lado, Petrarca también es un referente para él: "Y sin embargo, a pesar de los desiguales coloquios que Góngora y Quevedo establecen con el arquetipo petrarquista, y a pesar de que el más joven de los dos, Quevedo, acabe por restaurarlo en sus textos más divulgados y conocidos"⁶³.

Frente a las innumerables composiciones similares a estas:

En crespas tempestad del oro undoso
nada golfos de luz ardiente y pura
mi corazón, sediento de hermosura,
si el cabello deslaza generoso

61 Espinel, *Sonetos*.

62 Soto de Rojas, *Sonetos*.

63 Poggi, 2004, p. 361.

[...] ⁶⁴

Rizas en ondas ricas del rey Midas,
Lisi, el tacto precioso cuanto avaro;
arden claveles en tu cerco claro,
flagrante sangre, espléndidas heridas.
Minas ardientes al jardín unidas
son milagro de amor, portento raro;
cuando Hibla matiza el mármol paro,
y en su dureza flores ve encendidas.
Esos, que en tu cabeza generosa,
son cruenta hermosura, y son agravio
a la melena rica y victoriosa,
dan al claustro de perlas en tu labio
elocuente rubí, púrpura hermosa,
ya sonoro clavel, ya coral sabio ⁶⁵.

Quevedo es consciente del abuso que se está haciendo en poesía castellana de un tipo de belleza femenina con metáforas de oro, sol, nieve, perlas, rubíes, flores y mitología grecolatina, y, por ello, se burla de sus propias palabras (y las de sus contemporáneos) en esta satírica composición donde viene a decir que, si los cabellos fueran de verdad de oro, en vez de ensalzarlos tanto, cuenta le tendría cortarle el pelo a la dama y venderlos:

Sol os llamó mi lengua pecadora,
y desmintióme a boca llena el cielo;
luz os dije que dábades al suelo,
y opúsose un candil, que alumbra y llora.

Tan creído tuvisteis ser aurora
que amanecer quisisteis con desvelo;
en vos llamé rubí lo que mi abuelo
llamara labio y jeta comedora.

Codicia os puse de vender los dientes
diciendo que eran perlas; por ser bellos
llamé los rizos minas de oro ardientes;

pero si fueran oro los cabellos,
calvo su casco fuera, y diligentes
mis dedos os pelaran por vendellos ⁶⁶.

Por último, incluso Miguel de Cervantes (1547-1616) re-

64 Quevedo, *Colección de poesías escogidas*, p. 85.

65 Quevedo, *Colección de poesías escogidas*, p. 95.

66 Quevedo, *Colección de poesías escogidas*, p. 38.

curre al arquetipo que estamos tratando en *El Quijote* (1605). Es curioso que nos desviemos hacia la prosa cuando todas las composiciones aquí tratadas son en verso. Sin embargo, tiene mucho sentido porque *El Quijote* se burla de las novelas de caballerías y la actitud de Cervantes estaría próxima al Quevedo satírico que acabamos de tratar. Al igual que los versos que cantan a virtuosas mujeres, las damas de las novelas de caballerías se confeccionaban con el mismo patrón. De ahí que Don Quijote en su locura necesite una dama con características de *donna angelicata*, y así describe a Dulcinea:

Su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerla[s], y no compararlas⁶⁷.

5. Las mujeres morenas de la poesía de la Edad de Plata

La Edad de Plata ha adoptado este nombre por ser casi equiparable a los Siglos de Oro. En poesía está principalmente dominada por el Modernismo y la Generación del 27, por lo que es cierto que en cuanto a producción literaria y calidad se asemeja a los siglos áureos, pero no lo hace en cuanto a la estética. Los nuevos poetas cantan al amor y a la mujer, pero lo hacen desde una perspectiva totalmente distinta: buscan un amor de verdad, de carne y hueso, y poder entregarse a las pasiones humanas.

La mujer fatal adorada en el Modernismo tiene que ser, irremediablemente, morena. Esto es así porque debe representar la realidad y encarnar a una mujer capaz de entregarse a las pasiones. La estética debe luchar contra las connotaciones creando otras nuevas, de modo que si la mujer rubia es virtuosa e inalcanzable y la pelirroja es malvada y temida, la mujer morena pasa a representar a la mujer real, con sus virtudes y sus defectos. Es más, su cabellera es uno de los rasgos más distintivos y no solo debe ser negra, sino también larga, abundante y, preferiblemente, suelta, por-

67 Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, pp. 79-80.

que simboliza el desnudo. Es un elemento erótico y, según los modernistas, el segundo foco de atracción después de los ojos. Además, la mujer vuelve recuperar sus curvas y esta feminidad, que las rubias virtuosas habían perdido, atrapa al hombre, constituyéndose un nuevo término para hacer referencia al nuevo canon: mujer fatal. Sin embargo, no tiene que existir de por medio la maldad que inconscientemente se le presupone a tal designación. Lo fatal se refiere simplemente a que se genera una atracción peligrosa porque el hombre es seducido. La perversión reside en la imposibilidad de desprenderse del deseo.

Hemos visto que en Roma el cabello rubio simbolizaba el erotismo, en cambio, ahora lo hace el moreno. De igual modo va a ocurrir con el modo de sujetar el pelo: si bien en la Antigüedad el gesto de soltarse los cabellos era señal de luto o duelo, ahora va a convertirse en un símbolo sexual. El hecho de recogerlo en forma de trenza, por ejemplo, era signo de fortaleza para los pueblos nórdicos, frente al recato medieval que llevaba a sujetarlo o incluso a cubrirselo.

La imposición de esta nueva concepción de la estética femenina no conlleva la ausencia total de mujeres rubias en la poesía de principios del siglo XX. Existen composiciones hacia mujeres con el cabello claro, pero no aparecen idealizadas. Lo interesante es descubrir cómo la literatura ahora incluye a las morenas, de las que en los Siglos de Oro no hubo rastro.

Para dar cuenta de esta nueva tendencia en la poesía en castellano con la citación de ejemplos, vamos a comenzar por Rubén Darío (1867-1916), quien se remonta a los orígenes, llegando a imaginar morena a la primera mujer y resaltando el color negro:

¿Eva era rubia? No. Con negros ojos
vio la manzana del jardín: con labios
rojos probó su miel; con labios rojos
que saben hoy más ciencia que los sabios.
La negra, que es más luz que la luz blanca
del sol, y las azules de los cielos.
Luz que el más rojo resplandor arranca
al diamante terrible de los celos.
Luz negra, luz divina, luz que alegra
la luz meridional, luz de las niñas,
de las grandes ojeras, ¡oh luz negra
que hace cantar a Pan bajo las viñas!⁶⁸

68 Darío, *Prosas profanas y otros poemas*, p. 102.

En la misma línea se sitúa el Modernismo de Pablo Neruda (1904- 1973):

Niña morena y ágil, el sol que hace las frutas,
[...]
Un sol negro y ansioso se te arrolla en las hebras
de la negra melena, cuando estiras los brazos.
Tú juegas con el sol como con un estero
y él te deja en los ojos dos oscuros remansos⁶⁹.

Manuel Machado (1874-1947), debido a su gusto por lo tradicional, dedica un poema a las mujeres del pintor Julio Romero de Torres (1874-1930):

Rico pan de esta carne morena, moldeada
en un aire caricia de suspiro y aroma...
Sirena encantadora y amante fascinada,
los cuellos enarcados, de sierpe o de paloma...

Vuestros nombres, de menta y de ilusión sabemos:
Carmen, Lola, Rosario... Evocación del goce,
Adela... Las Mujeres que todos conocemos,
que todos conocemos ¡y nadie las conoce!

Naranjos, limoneros, jardines, olivares,
lujuria de la tierra, divina y sensual,
que vigila la augusta presencia del ciprés.

En este fondo, esencia de flores y cantares,
os fijó para siempre el pincel inmortal
de nuestro inenarrable Leonardo cordobés⁷⁰.

Es fundamental detenerse en las palabras “lujuria de la tierra, divina y sensual”. Ese verso confirma que los poetas de esta época cantan a la mujer real capaz de entregarse a las pasiones. La divinidad ahora aparece ligada a la sensualidad, de modo que la lucha contra un canon trae una consecuencia inevitable: la mujer morena también se mitifica. Si bien encarna otro papel, está igual de magnificada en las ansias de goce, como lo estaba la rubia en la suma perfección angelical. Posiblemente, por eso, Manuel Machado se lamenta con “Las Mujeres que todos conocemos, que todos conocemos ¡y nadie las conoce!”. Inconscientemente, las han convertido, otra vez, en inalcanzables.

De igual modo que hemos optado por el refuerzo pictóri-

69 Neruda, *Poemas de amor, Antología*, p. 61.

70 Machado, *Las mujeres de Romero de Torres*.

co en los epígrafes anteriores, aquí también podemos establecer una relación interdisciplinar. Aprovechando los versos de Manuel Machado, recurrimos a Julio Romero de Torres, cuyos cuadros, como vemos en la imagen 10, se convirtieron en el modelo de hermosura femenina a finales del siglo XIX. Además, se muestra el desnudo sin pudor y la voluptuosidad de estas mujeres morenas.

El ambiente andaluz y el gusto por lo tradicional que caracteriza a los artistas del primer tercio del siglo XX dan como fruto ese tipo de poesía y pintura. De hecho, el mismo Manuel Machado también es el autor de *Tonás y Livianas*, donde encontramos versos como estos:

Mi morena fue a sacar
 agüita fresca del pozo,
 y el agua salió jirviendo
 con la lumbre de sus ojos.
 [...]
 No tienes quien hunda
 Las manos amantes
 en tu pelo hermoso, y a tus ojos negros
 no se asoma nadie.
 [...]
 Cuando yo me acuesto,
 fatigado y solo,
 pensando en tus labios de grana, en tu pelo
 y en tus ojos negros...⁷¹

Y en sus *Soleares* dice:

El andar de mi morena
 parece que va sembrando
 lirios, palmas y azucenas.
 Solear de las morenas...
 que tienen cositas malas
 y tienen cositas buenas⁷².

Un poeta áureo jamás diría de su *donna angelicata* que “tiene cositas malas”, lo que demuestra que ahora los escritores toman conciencia de la imperfección de sus amadas abrazando sus defectos.

Por su parte, Francisco Villaespesa (1877-1936), fiel seguidor de los postulados modernistas y gran admirador de Rubén Darío, compuso *Morena mía*. Se trata de otro autor seducido por lo regional que vuelve a retratar el ambien-



Imagen 10. Fragmento de *Retablo de amor*, 1910, Julio Romero de Torres, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona, España

71 Machado, *Tonás y Livianas*.

72 Machado, *Soleares*.

te andaluz. De hecho, una de sus obras poéticas la titula *Panderetas sevillanas*. En ella, además de mujeres morenas, rompe con los cánones de las vírgenes rubias y, dentro del sentimiento religioso, convierte en protagonistas a los cabellos negros:

De la Virgen morena sobre el regazo,
 en una apoteosis de Primavera,
 el Niño Dios, risueño, nos tiende el brazo
 como si nuestro cuello ceñir quisiera,
 [...] ⁷³

Miguel Hernández (1910-1942) continúa en esta misma línea, pero con la excepción de que sus poemas se personifican en Josefina Manresa (1916-1987), su mujer, que es una morena con el pelo rizado a la que dedica aquello de “morena de altas torres”⁷⁴ y “una mujer morena, resuelta en luna”⁷⁵. Sus composiciones derrochan erotismo por doquier, precisamente porque él convive con esa mujer y la desea. Aquí no importa el color de su cabello pues, si hubiese sido rubia, los versos eróticos se dirigirían de igual modo a ella.

Como anticipábamos, no se da una ausencia absoluta de mujeres claras durante el primer tercio del siglo XX. Pensemos en Rafael Alberti (1902-1999), enamorado de María Teresa León (1903-1988), de quien predicaba en sus versos que era rubia y grande. Pero en este caso, el color de pelo responde a la realidad, pues su amor era una rubia: “Eras en aquel tiempo rubia y grande”⁷⁶.

Sin mencionar siquiera la procedencia, e invadido por un sentimiento sencillo y pasional hacia mujeres reales, Pedro Salinas (1891-1951) acumula citas en referencia a los cabellos y el toque seductor que tienen al ser soltados. Si bien tiene alusiones a rubias y morenas en ciertas composiciones, la mayoría de sus versos demuestran que a él le interesa: “el cabello sobre el pecho / el cabello femenino suelto al viento / intentamos contar los cabellos / profesora de excesos, modelo de arrebatos, lleva el pelo suelto / sonrosada o morena / cabellos desmelenados / acariciar el pelo...”⁷⁷ Además, acumula un sinfín de alusiones a la melena suelta como símbolo erótico y al placer que halla en

73 Villaespesa, *Panderetas*, p. 33.

74 Hernández, *Antología*, p. 27.

75 Hernández, *Antología*, p. 63.

76 Alberti, *Antología poética*, p. 134.

77 Salinas, *La voz a ti debida*.

acariciarla. De hecho, va un paso más allá al referirse a que el placer no es solo cosa estética de la vista: “el tacto nunca enseña lo que es claro o es oscuro”⁷⁸.

6. Conclusiones

Después de este análisis, podemos afirmar que los cánones de belleza responden a un proceso cultural acumulativo donde se entrecruzan varias disciplinas. Asimismo, muchas veces, las propias percepciones personales son magnificadas y acaban jugando un papel decisivo. Otras veces, para provocar el efecto contrario al acostumbrado, no hay más remedio que optar por potenciar la idea opuesta que, por naturaleza, va a estar contaminada por la teoría previa. Todo ese cúmulo de morenas en el primer tercio del siglo XX responde a un entorno realista, pero también cumplen la función de contraposición a las rubias virtuosas medievales y renacentistas. Las connotaciones de cabellos dorados se fraguaron a lo largo de muchos siglos y se fueron imitando y reproduciendo como símbolo de suma perfección, ya que el resurgir de la cultura clásica se hizo en todos sus aspectos, incluyendo los temas y recursos acuñados por Homero, Virgilio u Ovidio. El Imperio Romano conquistador y la Edad Media recatada también aportaron su perspectiva y, al tratar de aunarse la estética imperante y la actitud conservadora, se configuró inconscientemente una imagen que llega hasta nuestros días.

Por su lado, y sin perder de vista lo anterior, Beatriz, Laura y Simonetta, con todos sus atributos, reales e idealizados, se han convertido en mitos inalcanzables, a los que no les queda más opción que vagar a lo largo del tiempo. Han sido condenadas a ser la puerta para el escapismo de un amor mundano insatisfecho y habitan en un limbo de virtudes y éxtasis supraterrrenal. Por su lado, los cabellos de ébano han configurado la estética de la mujer fatal, si bien ya en la Edad Media eran símbolo de experiencia y entrega al deseo. De este modo, a las mujeres morenas se les ha impuesto otra condena, mucho menos virtuosa: arrastrarán la connotación de sensualidad y pasión; van a ser las depositarias de los placeres y el amor carnal. Buscando a la mujer real, también se ha mitificado a las morenas. Al igual que el amor espiritual se

78 Salinas, *La voz a ti debida*, p. 187.

idealiza, las expectativas eróticas ansiadas también están contaminadas por un estereotipo.

Sin perder de vista a los pocos hombres que cantaron a una morena o a una rubia de carne y hueso porque tenían un referente real en las mujeres a las que amaban en su vida cotidiana y con las que convivían. Sin embargo, esos poetas tampoco mostraron la cara amarga del amor.

Al amor en sí mismo cantaron los románticos, aquellos inconformistas decimonónicos a caballo entre los Siglos de Oro y la Edad de Plata. Ellos no quisieron ni las virtudes de la rubia ni las pasiones de la morena. Establecieron un concepto abstracto de amor como el anhelo siempre buscado y nunca hallado, que, curiosamente, respetaba las connotaciones que el cabello arrastraba. Bécquer (1836-1870) en sus *Rimas* rechazaba la pasión de la morena y la ternura de la rubia, con la esperanza de encontrar el amor e imposible:

XI

– Yo soy ardiente, yo soy morena,
yo soy el símbolo de la pasión,
de ansia de goces mi alma está llena.
¿A mí me buscas?

– No es a ti, no.

– Mi frente es pálida, mis trenzas de oro,
puedo brindarte dichas sin fin.
Yo de ternura guardo un tesoro.

¿A mí me llamas?

– No, no es a ti.

– Yo soy un sueño, un imposible,
vano fantasma de niebla y luz.
Soy incorpórea, soy intangible,
no puedo amarte.

– ¡Oh ven, ven tú!⁷⁹

Tras este estudio, podemos afirmar que el canon se conforma por una serie de significados y rasgos acumulativos que la Literatura, el Arte y la Historia van moldeando. Ahora bien, la respuesta de las mujeres a todo esto se encuentra en un poema de la escritora y Premio Cervantes Dulce María Loynaz (1902-1997):

Si me quieres, quíereme entera,
no por zonas de luz o sombra...
Si me quieres, quíereme negra
y blanca. Y gris, y verde, y rubia,

79 Bécquer, *Rimas*, p. 28.

y morena...
 Quiéreme día,
 quiéreme noche...
 ¡Y madrugada en la ventana abierta!
 Si me quieres, no me recortes:
 ¡Quiéreme toda... O no me quieras!⁸⁰

ROCÍO SANTIAGO NOGALES
 UNED
 (rsantiago@flog.uned.es)

7. Bibliografía

- ALBERTI Rafael. *Antología poética*. Ediciones del Sur, 2003.
- BÉCQUER Gustavo Adolfo. *Rimas, Leyendas y Cartas desde mi celda*. RBA, 1993.
- BORNAY Erika, *La cabellera femenina*. Cátedra, 1994
- BRAND C. P. "Petrarch and Petrarchism in Torquato Tasso's Lyric Poetry." *The Modern Language Review*, vol. 62, núm. 2, 1967, pp. 256-266. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/3723839> (Fecha de consulta: 12-07-2020).
- CERVANTES Miguel (de). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Castalia, 1969.
- CERVERA SALINAS Vicente. *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*. Iberoamericana Vervuert, 2006.
- DARÍO Rubén. *Prosas profanas y otros poemas*. Akal, 1999.
- ESPINEL Vicente. *Sonetos*. Disponible en: <http://www.poesiacastellana.es/poema.php?id=SONETOS++11+-&poeta=Espinel%2C+Vicente> (Fecha de consulta: 21-03-2020).
- FUCILLA Joseph Guerin. *Estudios sobre el petrarquismo en España*. CSIC, 1960.
- FRENK Margit. *Lírica española de tipo popular*. Cátedra, 2001.
- GÓNGORA Luis (de). *Antología poética*. Ediciones Orbis, 1983.
- HOMERO. *La Ilíada*. Gredos, 2010.
- HERNÁNDEZ Miguel. *Antología*. Disponible en: <http://enausencia.files.wordpress.com/2010/07/antologia-poetica.pdf> (Fecha de consulta: 21-03-2020).
- HERRERA Fernando, *Sonetos*. Ramón García González (ed.). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sonetos--14/html/000ca52e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html

80 Loynaz, *Si me quieres, quiéreme entera*.

- LÓPEZ DE MENDOZA Íñigo. *Sonetos al itálico modo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sonetos-al-italico-modo--0/html/001fe094-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html (Fecha de consulta: 11-05-2020).
- LOYNAZ Dulce María. *Si me quieres, quíereme entera*. Disponible en: <http://www.los-poetas.com/m/dulce1.htm> (Fecha de consulta: 24-02-2020).
- MACHADO Manuel. *Soleares*. Disponible en: <http://www.poetasandaluces.com/poema.asp?idpoema=1570> (Fecha de consulta: 21-03-2020).
- . *Tonás y Livianas*. Disponible en: <http://www.diarioinca.com/2013/07/poema-tonas-y-livianas-manuel-machado.html> (Fecha de consulta: 21-03-2020).
- . *Las mujeres de Romero de Torres*. Disponible en: [http://www.los-poetas.com/j/machad1.htm#las mujeres de romero de torres](http://www.los-poetas.com/j/machad1.htm#las_mujeres_de_romero_de_torres) (Fecha de consulta: 21-03-2020).
- NERUDA Pablo. *Poemas de amor, Antología*. Editorial Universitaria, Fundación Pablo Neruda, 2004.
- OVIDIO Plubio. *Amores*. Disponible en: http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/o/Ovidio%20-%20Los%20amores.pdf (Fecha de consulta: 17-04-2020).
- PARRONCHI Alessandro. *Botticelli fra Dante e Petrarca*. Nardini Editore, 1985.
- PÉREZ PAREJO Ramón. “El canon de belleza a través de la Historia”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 34, 2006. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero34/canonbe.html> (Fecha de consulta: 17-04-2020).
- PETRARCA Francesco. *Cancionero y Triunfos*. Editorial Libra, 1970.
- . *Cancionero, Rimas en vida y en muerte de Laura, Triunfos*. EMESA, 1967.
- POLIZIANO Angelo. *Poemas de Angelo Poliziano: Estancias para un torneo*. Disponible en: <http://www.poesiaspoemas.com/angelo-poliziano/estancias-para-un-torneo> (Fecha de consulta: 21-03-2020).
- POGGI Giulia. “Quevedo con / sin Petrarca: apuntes para un debate”. *La Perinola*, núm. 8, 2004, pp. 359-374.
- PROPERCIO Sexto. *Elegías (selección)*. eBooket. Disponible en: http://www.dominiopublico.es/libros/P/Sixto_Propercio/Sixto%20Propercio%20-%20Eleg%3%ADas%20%28Selecci%3%B3n%29.pdf (Fecha de consulta: 12-04-2020).
- QUEVEDO Francisco (de). *Colección de poesías escogidas*. Imprenta Real, 1975.

- RAMOS Javier. "El oficio más antiguo del mundo. Prostitutas y prostitutos en la Roma antigua." 2013. Disponible en: <http://arquehistoria.com/prostitutas-y-prostitutos-en-la-roma-antigua-14005> (Fecha de consulta: 12-04-2020).
- RODRIGO MORA María José. "Laura traducida al español contemporáneo." *AISPI*, 1996, pp. 141-153.
- SALINAS Pedro. *La voz a ti debida*. Disponible en: venus.unive.it/matdid.php?utente=enric...LT0031%2FSalinasVoz (Fecha de consulta: 24-02-2020).
- SOTO DE ROJAS Pedro. *Sonetos*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/sonetos--18/> (Fecha de consulta: 24-02-2020).
- TIBULO Albio. *Elegías*. CSIC, 1990.
- TORRES GUERRA Jose B. "Rubia Helena." *Minerva: Revista de filología clásica*, núm. 12, 1998, pp. 53-56.
- VEGA Garcilaso (de la). *Poesía Completa*, Espasa Calpe, 2000.
- VILLAESPESA Francisco. *Morena mía*. Disponible en: <http://www.poetasandaluces.com/poema.asp?idpoema=1437> (Fecha de consulta: 24-02-2020)
- . *Panderetas Sevillanas; Tierra de encanto y maravilla*. Editorial América, 1920.
- VIRGILIO Plubio. *Virgilio en verso castellano: Bucólicas, Geórgicas, Eneida*. Editorial Jus, 1961.