

Primera Jornada de Lengua y Literatura "Estudios Teóricos e investigaciones en el Campo de las Ciencias del Lenguaje y la Literatura". Universidad Nacional de la Matanza, La Matanza, Buenos Aires, 2008.

Concepciones de la imagen de la amada en el Cancionero de Petrarca.

Mariano Vilar.

Cita:

Mariano Vilar (Octubre, 2008). *Concepciones de la imagen de la amada en el Cancionero de Petrarca*. Primera Jornada de Lengua y Literatura "Estudios Teóricos e investigaciones en el Campo de las Ciencias del Lenguaje y la Literatura". Universidad Nacional de la Matanza, La Matanza, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/mariano.vilar/8>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pgOh/sbh>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

CONCEPCIONES DE LA IMAGEN DE LA AMADA EN EL *CANCIONERO* DE PETRARCA

Mariano Vilar, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Teléfono: 4-382-1546

E-mail: frioconbotas@yahoo.com.ar

1. Introducción

El objetivo de este trabajo es analizar las distintas funciones y significados que adquiere la imagen de la amada en el *Cancionero* de Petrarca¹. No se trata sin embargo de realizar un inventario de las imágenes particulares que aparecen a lo largo de los poemas, sino de analizar su función general dentro de una concepción particular del amor y de la representación, donde se articulan temáticas que pueden relacionarse con las teorías del siglo XIV sobre las artes plásticas y la lírica. Para esto, veremos la confluencia de tres aspectos que si bien se presentan entrelazados en distintos niveles, pueden distinguirse teóricamente: la imagen como “huella” impresa en la mente del amante; la imagen como el aspecto fenoménico de una idea de orden superior; y finalmente la objetivación y externalización de la imagen como obra de arte. A su vez, nos interesará analizar como en cada uno de estos tres aspectos se presenta una polaridad continua entre su construcción poética y moral, particularmente entre las imágenes de la salvación y aquellas que se identifican con una falsa guía que conduce hacia las ilusiones del mundo terrenal. Para esto último haremos algunas referencias a otro texto de Petrarca, el *Secretum*², un diálogo imaginario entre Francesco y San Agustín en el que se discuten algunas de las cuestiones que aparecen en el *Cancionero*.

Hay un aspecto que quisiéramos señalar antes de comenzar con nuestro análisis: una de las complicaciones que implica la obra de Petrarca es su doble pertenencia a la Edad Media y al Renacimiento. Si bien Petrarca ha sido frecuentemente identificado como el principal iniciador de este último período, muchos de los elementos que nosotros analizaremos del *Cancionero* están específicamente relacionados con teorías sobre el amor propiamente medievales, en particular en todo lo referente a la

¹ Utilizaremos para las citas la traducción de Atilio Pentimalli, en su edición bilingüe del *Cancionero* (Ediciones 29, Barcelona, 1996).

² Trabajamos con la edición y traducción de las obras completas en prosa Francisco Rico (Madrid : Alfabuara, 1978)

sintomatología del amor tal como aparecía en la lírica provenzal. El gran aporte de Platón a la erótica del Renacimiento no habría de producirse hasta que Marsilio Ficino tradujera su obra completa al latín, un siglo después de la muerte de Petrarca. Y por último, en cuanto a la evolución de las artes plásticas, si bien el siglo XIV estuvo dominado por el gótico internacional, la influencia de algunos pintores como Giotto y Simone Martini ya dejaba entrever algunas de las innovaciones técnicas del *Quattrocento*. Por lo tanto, todos los aspectos que analizaremos están determinados por esa transición incompleta entre ciertos modelos de pensamiento medievales y las particularidades propias del arte y el pensamiento renacentista.

2. La imagen como huella mental

El primer aspecto al nos referiremos está directamente vinculado con la extensa tradición tratadística sobre el amor que parte desde la Antigüedad (en las teorías de Platón y Aristóteles sobre la forma en que el alma “pinta” en su interior lo que recibe desde afuera) y continúa a través de la Edad Media, conformando un tópico recurrente de la lírica trovadoresca. Se trata de la concepción del amor como una enfermedad, que se produce cuando una imagen se fija en la imaginación del amante de forma tal que le impide reflexionar sobre cualquier otra cuestión. En este sentido, la imagen de la amada funciona como una “huella mental” o “fantasma” que acompaña al amante como una obsesión. Aunque existen numerosas esquemas de diversa complejidad para representar esta cuestión, por lo general la idea central implicaba una división en tres partes de la actividad mental: la *fantástica* (visual e imaginativa, entendiendo en la última una potencia activa de la mente humana), la *racional* donde los atributos sensibles dejan paso a las intenciones no sensibles, y por último la *memorial*, que recibe y almacena lo que queda.

De las tres concepciones de la imagen a las que nos referimos en la introducción, esta es probablemente la más frecuente a lo largo del *Cancionero*. La cantidad de poemas que aluden a Laura como una imagen clavada en la conciencia del poeta es enorme. Algunos ejemplos: el soneto 94, cuyo primer verso dice: “Cuando llega por los ojos a la profundidad del corazón / la imagen dominante, toda otra de allí parte / y las facultades que el alma distribuye / dejan los miembros casi inmóvil peso.” O el 108, donde se insiste en la permanencia de la imagen: “antes podría por vejez deshacerse / una firme imagen de diamante, / que no tenga yo delante el dulce gesto / del que

memoria y corazón tengo tan lleno.” Enfatizando la obsesión que estas imágenes producen, el 176 dice “a aquella que ni el cielo podría de mi alejar / que la tenga en los ojos; y ver con ella me parece mujeres y doncellas, y son abetos y hayas”.

La exaltación de la imagen de la amada corre paralela con una problemática que recorre íntegramente toda la tematización de la imagen de la amada en el *Cancionero*: el peligro de la falsa adoración, en otros términos, de la idolatría. Una de las figuras características de la literatura amorosa con las que se pone en escena este peligro es Narciso, en tanto no se interpreta su historia necesariamente como una advertencia contra el amor a sí mismo (la *philautía*) sino en relación a la peligrosidad de errar el camino verdadero por culpa de una imagen engañosa. Pero si bien esta temática es característica del *Cancionero*, Narciso no es una de las figuras con más presencia en los poemas. El soneto 45, único donde aparece explícitamente nombrado, equipara a Narciso con Laura (y al poeta con la ninfa Eco), produciéndose una inversión, según la cuál es la imagen del poeta la que Laura reemplaza por la de sí misma. La presencia del espejo como “adversario” también puede leerse en relación con la proyección de la facultad imaginativa tal como era comprendida por la tratadística medieval (por ejemplo en Averroes). De esta forma, el poema no sólo implicaría una queja del amante por el hecho de que la amada prefiera verse a sí misma antes que a él, sino también porque al hacerlo, reemplaza la facultad imaginativa de su amante (el “espejo” que contiene la mente del poeta y que, en sus refracciones, es responsable por su capacidad creativa) por un espejo exterior.

Pigmalión -al que volveremos a referirnos más adelante-, ocupa un lugar similar en cuanto metáfora de la confusión entre imagen y objeto real, si bien la diferencia está en que la historia de Pigmalión, al menos tal como aparece en *las Metamorfosis* de Ovidio, es una historia “feliz”. Sin embargo, como señala Agamben (2002, 104), su figura aparece a veces representada como un ídola en las iluminaciones medievales, por ejemplo de manuscritos del *Roman de la Rose*.

La Medusa está presente en el poema 179, donde es una alusión leve y más bien cómica, en el 197 donde aparece en relación a la incapacidad del amante para actuar, y también en el 366, donde cobra su dimensión realmente negativa y hostil a las posibilidades de salvación del poeta. En este último poema, al aparecer como imagen de lo demoníaco, representa la forma más peligrosa de la concepción de la imagen como fijación mental que aparece en el *Cancionero*, en tanto se opone a la *virgine bella* a la que el poeta acude al final de su recorrido. La petrificación que produce la visión de la

Medusa según la mitología se equipara con una inmovilidad del espíritu equivalente a la *acidia*, la enfermedad moral que aquejaba a Petrarca según otro de sus escritos, el *Secretum*, al que volveremos a referirnos.

Uno de los problemas propios de la concepción de la imagen como huella psíquica fijada en la mente del que ama es su naturaleza ontológica. La concepción propia del *dolce stil nuovo* implicaba en la mayoría de los casos establecer una conexión entre esta imagen fenoménica que entra por los sentidos y la posibilidad propia del intelecto de abstraer de ella su naturaleza esencial, donde su belleza deja de ser un accidente terrenal y se convierte en una vía hacia la salvación. En este aspecto, se entrelaza con la concepción cristiano-platónica de la imagen a la que nos referiremos en segundo término. Es importante señalar este es uno de los puntos donde la relación de Petrarca respecto a la tradición stilnuovista se complejiza, ya que si bien existen poemas donde se presenta claramente la posibilidad de trascender lo fenoménico de la imagen de Laura para alcanzar un grado de perfección propiamente paradisíaca (como el 335 o el 359), también existe toda una serie de poemas donde lo que se presenta es justamente lo contrario, y en donde la imagen se convierte en una ilusión cuyo contenido real es la perdición, una invitación al errar fuera de rumbo (como el poema 80: “Quién se ha propuesto conducir su vida / sobre falaces ondas y entre escollos”). Este error (o errancia) aparece asociado a la imagen de Laura en los poemas donde se habla de los peligros del mal camino elegido por el poeta, por ejemplo el 80: “el aura suave, a cuyo timón y vela / me confié entrando en la amorosa vida / y esperando llegar a mejor puerto / llevóme luego entre más de mil escollos:”, que forma parte de una extensa serie donde el amor como guía conduce a la errancia sin propósito (en el poema 211, “El deseo me acucia, / Amor me guía y conduce (...) de una bella ilusión nace otra enseguida”, y más significativamente aún el 278, cuando Laura ya ha muerto y se nos dice que su vida es: “Imaginaria guía la conduce, / que la verdadera está bajo tierra, mejor dicho en el cielo, desde donde más que nunca clara en el corazón reluce.”

Francisco Rico (1974; 301) señala que la canción *Lasso me* (70), donde Petrarca cita versos de Arnaut Daniel, Cino da Pastoia, Calvacanti y Dante contiene ya una indicación clara de las diferencias que se encuentran entre esta tradición poética y la configuración del amor tal como aparece en Petrarca. Los versos sobre el carácter ilusorio de la imagen lo demuestran: “Todas las cosas de las que el mundo se adorna / buenas salieron de las manos del maestro eterno: / pero yo, que tan hondo no discierno, me encandilo por lo bello que veo en torno..”.

Tal como anticipamos desde el principio, vemos reaparecer constantemente esta dualidad entre salvación y perdición y entre belleza real (emanación divina) o belleza carnal (invitación a la lujuria). Una de las preguntas que aparece planteada desde diversos ángulos en *el Cancionero* es si es posible establecer un lazo entre la imagen como proyección sensible, y la idea como verdad inteligible. Veamos entonces como se proyecta esta cuestión alrededor de la temática cristiano-platónica presente en numerosos poemas.

3. La imagen como significativo sensible de una realidad de orden superior.

La filosofía que permitía establecer un vínculo positivo entre la imagen de la belleza y su idea es en su origen platónica. Se suele recordar al respecto la progresión desde la belleza de un cuerpo hacia la contemplación de la verdad tal como aparece en el *Banquete*. Sin embargo, hablar de “platonismo” en Petrarca es siempre complejo, ya que hasta las traducciones de Ficino en el XV los letrados sólo contaban con el *Timeo* y el *Fedón* en traducciones latinas. En el estudio al que ya nos referimos, Agamben (2002; 114) postula que no habría en principio ninguna dificultad para hablar de “platonismo” en la Edad Media, y argumenta que los diálogos platónicos efectivamente disponibles en latín, la transmisión indirecta por los filósofos árabes y la importancia de los neoplatónicos cristianos –como San Agustín– posibilita utilizar este término sin mayores complicaciones. A su vez, en su libro *Idea* Panofsky (1989, 75) identifica a Petrarca como un “platónico”, basándose en el soneto sobre la belleza ideal de Laura tal como aparece en el soneto 74, al que luego nos referiremos con más detalle.

El vínculo entre la imagen sensible de la amada y la idea de la belleza se produce al pasar de la imagen como huella mental en la consciencia de la amante a la imagen como aspecto fenoménico de la idea de la amada en la “mente” de Dios. La existencia de esta “idea” (que como tal es trascendente y eterna) aparece postulada en el poema 159, donde la exaltación de la amada se asocia con la exaltación a la Naturaleza como fuerza creadora, y con Dios como supremo Artífice.

Concretamente, la elevación de la “imagen” de la amada al “modelo” ideal que existiría en la mente divina posibilita superar la tensión que arrastra todo el recorrido del *Cancionero* entre lo terrenal y lo intemporal. La temporalidad inevitable de la imagen (en tanto sujeta a modificaciones sensibles) se detiene en la contemplación de su aspecto transhumano. La alusión a “Natura” aquí también nos permite establecer lazos

entre lo “creado” y el Creador, en tanto la oposición se diluye si Laura aparece como un atributo de la creación, como modelo perfecto o como “espejo” donde ésta se refleja íntegramente.

Parte de la complejidad del *Cancionero* de Petrarca proviene del entrecruzamiento que presenta de distintas tradiciones que representan sistemas de valores altamente diferentes. Lida de Malkiel, en un texto extensamente documentado llamado “La amada como obra maestra de Dios” (1977) realiza un seguimiento de las variaciones de este concepto, que aparece con cierta fuerza, por ejemplo, en el *dolce stil nuovo*. Sabemos que es propio de este último la conciliación entre la amada terrenal y la vía correcta hacia la salvación, lo que aparece paradigmáticamente representado en la figura de Beatriz.

El poema 360, donde el Amor dice “y aún (y a todo lo demás esto sobrepuja) / le había dado alas capaces de volar por el cielo / a través de cosas mortales / que son escal hacia el Hacedor para quien bien las ve / ya que, mirando él fijo cuántas y cuales / virtudes había en aquella esperanza / de uno a otro semblante / podía elevarse hasta la causa primera” es el ejemplo más claro de la existencia de estas “escalas” entre el repertorio de imágenes petrarquistas, y también en otros poemas –como por ejemplo en el nº13- se habla de la amada como un camino que enseña a amar a Dios.

Lida de Malkiel expone algunas variaciones sobre el tema, partiendo de los halagos a la dama que buscan equipararla con el esquema de la creación y elogiar así a Dios mediante su criatura. En el caso de Petrarca, alude específicamente a la asociación entre “Dios”, “Natura” y “Amor” como fuerzas creadores, tal como aparece en el poema 193 o el 199. (Lida de Malkiel, 1977, 220). En este aspecto Petrarca sigue la tradición *stilnuovista*. Pero sin embargo, como señala la misma autora, estos temas no convencieron al Petrarca maduro (como el del *Secretum*, aunque también en muchos poemas del *Cancionero* esto puede verse), que finalmente parece haber llegado a la conclusión de que este camino o “escalera” resultaba en última instancia en un olvido del amor a Dios auténtico, y la supuesta contemplación de la belleza espiritual en la amada siempre estaba contaminada de tierra y lujuria. En este sentido, en muchos poemas predomina una línea que parece seguir las *Confesiones* de San Agustín –texto que Petrarca declara leer con fervor en algunas de sus cartas, y con el que buscaba identificar su vida en un esquema que va del pecado a la redención y al abandono de lo mundano y material.

Si antes nos referimos a la tríada Narciso-Medusa-Pigmalión para pensar en la proyección y el peligro de la imagen interiorizada en la consciencia del amante, es posible establecer algunos vínculos entre el mito de Apolo y Dafne y estos poemas de filiación cristiano-platónica en Petrarca. La transformación de Laura/Dafne en laurel opera como un símbolo de la sublimación poética, que transforma su carácter humano transitorio en un símbolo de la consagración. Sin embargo, esta asociación entre Amor y Gloria acabará oponiéndose a las imágenes de salvación, que implican una renuncia a las aspiraciones terrenales. De esta forma, las asociaciones que se proponen entre la imagen de Laura y su existencia trascendente y celestial aparecen en continua tensión con aquellas donde aparece como una falsa guía y una invitación al pecado.

4. La imagen como creación artística

Pasaremos ahora a concentrarnos en estudiar la concepción de la imagen como resultado de un procedimiento *constructivo*. Sin duda, parte de esto ya estaba presente en la idea de la amada cristiano-platónica, pero incluso en el poema 130 (que a una primera lectura parece estar asociado con el segundo tipo de imágenes, es decir, con el elogio de la imagen creada por Dios) existe cierta discusión sobre la identidad del “maestro creador”. Francisco Rico (1974, 320) considera que se trata de una nueva alusión a Simone Martini que continúa las de los sonetos 77 y 78 a las que nos referiremos un poco más adelante con más detalle. En estos poemas ya no se trata de la imagen de Laura como fuerza que se imprime sobre la consciencia del poeta sino de la capacidad de este último para moldearla y redefinirla. Componen una serie de metáforas sobre la imaginación como potencia activa que conducen al campo semántico de la pintura y la escultura

Ya hemos mencionado al principio algunas de las complejidades que implica relacionar la poesía de Petrarca con el desarrollo del arte plástico en su contexto. Tal como sucede con casi todo en su obra, es posible establecer lazos con los modos dominantes de representación en la baja edad media (el gótico internacional) como con lo que el siglo siguiente sería considerado como “Renacimiento clásico”. Si nos centramos en este último aspecto podemos pensar en la recuperación de Petrarca de motivos clásicos de una forma más “depurada” frente a la alegorización que predominó en las distintas exégesis cristianas de la edad Media. En su análisis sobre el recorrido histórico de los dioses de la antigüedad clásica, Sez nec (1985, 146) marca la

importancia de la transformación que realizó Petrarca, ya que si bien tomaba muchos de sus descripciones mitológicas de compilaciones medievales tales como la de Albricus, buscaba representar las figuras paganas siguiendo únicamente sus atributos plásticos, dejando de lado la carga alegórico-moralizante.

Además, aunque no ahondaremos en la cuestión, debemos tener en cuenta los estudios de Warburg en relación al *pathosformeln* de la ninfa, que aparece en Petrarca justamente como un retorno a los motivos del paganismo, y que luego será incorporada por artistas como Botticelli a las representaciones plásticas del renacimiento (Burucúa, 2007, 30).

Aunque en el gótico internacional contemporáneo de Petrarca la pintura con temas y motivos religiosos era absolutamente preponderante, es interesante señalar que su último período se caracterizó también por un incremento del valor subjetivo de las imágenes devocionales, que en ocasiones buscaban incorporar al espectador individual e invitarlo a la meditación. Este ascenso de las imágenes devocionales puede sin duda relacionarse con lo que sucede en el *Cancionero* con la imagen de Laura, y más específicamente aún, con el *Secretum*, donde San Agustín acusa a Francesco de utilizar el cuadro de Simone Martini como un dispositivo para sostener infinitamente sus lágrimas, como *analogon* material de la huella psíquica a la que nos referimos al principio.

Esta confusión entre imágenes devocionales cristianas y la representación de Laura (como en el soneto 157) es por supuesto constante, y forma parte de la temática de la idolatría a la que ya nos referimos en relación a Pigmalión. Musumeci (2002) considera que existe un intento de armonizar esta tensión en el poema de la “virgen bella” con el que cierra el cancionero, e intenta demostrarlo buscando correlatos entre los atributos de Laura y aquellos que se le atribuyen a la virgen, armonización que de alguna forma “concilian” el carácter terrenal y pasajero de Laura con una representación que tiene sus mismas características, pero que es imagen de la salvación. En todo caso, aunque esta solución conciliadora no sea demasiado funcional para explicar la dinámica del *Cancionero*, no deja de ser cierto que existe un cierto contagio semántico entre las expresiones de adoración a la amada y la poesía de inspiración mariana, que podría trasladarse también a la representación pictórica.

El poema 50 se refiere en sus últimos versos a la imagen que hemos caracterizado como huella mental, pero enfatiza en su descripción el carácter activo de la imaginación en esta construcción: “Miserable de mi, qué quise / cuando

primeramente tan fijos / los tuve sobre el bello rostro / para esculpirlo, imaginando, en sitio, / del que nunca ni por fuerza ni por arte / será movido (...)", y en el 155, donde es el Amor quién "pinta o esculpe" una imagen de tristeza en la mente del amado. A su vez, el poema 157 nos remite al problema de la idolatría de la imagen de la amada en su confusión entre terrenal o paradisiaco, con gestos de gentil piedad que hace pensar en las estilizadas representaciones de la virgen de Martini.

Para finalizar y a modo de conclusión, nos referiremos a los poemas sobre el supuesto retrato de Laura efectuado por Simone Martini, en cuanto nos permite articular las tres concepciones que hemos estado analizando en nuestro trabajo.

5. Conclusión: los poemas sobre el retrato de Laura

Dejamos los poemas 77 y 78 para el final del recorrido porque en ellos aparecen directamente entrelazados los tres aspectos de la imagen tal como los hemos venido analizando, aunque enfatizando su aspecto positivo (salvo en el final del 77, donde se alude a la "condición mortal" de la amada). El "retrato" es por un lado la objetivación de la imagen internalizada del amante, pero también, en tanto se nos dice que su modelo está en el paraíso ("más ciertamente en el paraíso estuvo mi Simón / de donde esta gentil mujer viene"), reproduce el platonismo cristiano que vimos en otros poemas. Por otro lado, la referencia al mito de Pigmalión (en el 78: "¡Pigmalión, cuán feliz has de considerarte...") implicaría secundariamente una suerte de resto mimético, ya que aparece mezclado en el poema con la concepción griega del arte que imita a la naturaleza tan fielmente que puede producir confusiones: "Era esta una doncella que tenía toda la apariencia de una viva realidad; podía decirse que tenía vida y que, a no ser por el pudor que la retenía, quería moverse, hasta tal punto el arte se disimula a fuerza de arte", escribe Ovidio en el capítulo VII de sus *Metamorfosis*³, aludiendo indirectamente al peligro de la confusión entre arte y realidad que aparecía ya en la *República* de Platón. La presencia de un arte que sostenga su carácter devocional pero que introduzca lo individual-natural podría entenderse en el contexto del siglo XIV como una confluencia entre el énfasis en la representación acabada de lo individual que ya venía introduciéndose en el arte a través de la filosofía escolástica con una todavía muy incipiente técnica de observación de la realidad, que había comenzado con la

³ Citamos por la edición y traducción de Vicente Lopez Soto (Ed. Juventud, Barcelona, 1999) cap VII

representación del espacio y las figuras en Giotto y que en Simone Martini ya era un principio de observación de los rasgos individuales. Sabemos que Petrarca era amigo de Martini, y que poseía una virgen pintada por el Giotto (Ingeborg y Zapperi, 2006, 19)

Por supuesto, no es posible establecer a ciencia cierta si el retrato de Laura de Simone Martini de hecho existió. En la edición de las obras completas a cargo de Francisco Rico, hay una nota al pie cuando Agustín habla del *Secretum* que señala la fecha de composición del retrato (supuestamente entre 1339 y 1344), y Gombrich en su *Historia del Arte* (1995, 214) lo menciona como el primer retrato pintado desde la Antigüedad. Sin embargo Walter y Zapperi (2006; 19-20) consideran que se trataría de un tópico poético iniciado por Petrarca, y que no existió tal pintura, ya que el retrato de la amada como parte del ritual amoroso sólo cobraría fuerza en el siglo siguiente.

Tanto Walter y Zapperi (2006) como Panofsky (1989) hablan directamente de “platonismo” en estos poemas, aunque ambos se refieren a la influencia que esta línea de pensamiento tuvo en San Agustín, como vía de contacto con Petrarca. Panofsky además incluye la alusión al *Concetto* (concepto) en el poema 77 como una ejemplificación del aspecto anti-naturalista de su concepción del arte, que contrasta con el predominio de la técnica de representación en el siglo XV (Panofsky, 1989, 57), donde se buscaba la conciliación entre belleza y naturaleza. La concepción de Petrarca del arte plástico –al menos en estos poemas- estaría más cercana al paralelismo medieval entre la creación como actividad divina que depende de modelos pre-existentes y la creación pictórica que a su vez se basa en modelos de origen celestial antes que en la observación. Sin duda, esto es plenamente vinculable con el *Timeo* (que, como dijimos era uno de los pocos diálogos platónicos conocidos en la Edad Media), donde la creación del mundo es referida como la obra de un Sumo Artífice, que toma como modelo lo ideal y no lo “creado”.

En conclusión, las tensiones que atraviesa el *Cancionero* alrededor de la imagen se reproducen en sus tres niveles, operando siempre mediante una lógica de oposición y contaminación recíproca, centrada en las oposiciones entre lo eterno y lo temporal, camino recto y camino falso y piedad e idolatría. En la representación de la amada se juegan los significados centrales de un amor que no tiene un correlato en la vida fuera de la especulación, ya que el vínculo que se abre no es el que une a los amantes, sino el que relaciona al amante con la imagen de su propio deseo.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Estancias*, Editora Nacional, Madrid, 2002.
- Burucúa, José Emilio, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Dotti, Ugo. *La città del uomo. L'umanesimo da Petrarca a Montaigne*, Roma, Editori Riuniti, 1992 (traducción del cap. II por Ma. José Schamun; Ficha de cátedra – Opfyl)
- Gombrich, Ernest Hans Josef, “Cortesianos y burgueses” en *La historia del arte*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995, pp. 207-221.
- Greene, Thomas. *The light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven and London, Yale University Press, 1982; III Imitation and Anachronism (traducción por Vicente Constantini; Ficha de cátedra – Opfyl)
- Ingeborg Walter e Roberto Zapperi, *Il ritratto dell'amata. Storie d'amore da Petrarca a Tiziano*, Roma, Donzelli Editore, 2006, Ingeborg, 1. Petrarca e Laura, pp.5-20
- Marcozzi, Luca, “Rerum vulgariarum fragmenta di Francesco Petrarca” en *Letteratura italiana 2 Le Origini, Il Duocento, il Trecento. Le opere* (directa de Asor Rosa), Torino, Giulio Einaudi editore, 2007, pp. 543-613.
- Lida de Malkiel, María Rosa, “La amada como obra maestra de Dios” en *Estudios sobre la Literatura Española del Siglo XV*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1977, pp.179-290.
- Musumeci, Antonino, “Petrarca e la “Vergine bella”, en *Il sacro nel Rinascimento* (a cura di Luisa Secchi Tarugi), Firenze, Franco Cesati Editore, 2002, pp. 35-47.
- Panofsky, Erwin. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 1989
- Rico, Francisco, “Liber Tertius” en *Vida u obra de Petrarca, I. Lectura del “Secretum”*, Padova, Antenore, 1974.
- Seznec, Jean. *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1985.