

## La herida que sangra en presencia de la amada: evolución de una imagen en la poesía renacentista, de Cetina a D'Aubigné

Eduardo Aceituno Martínez  
Universidad de Zaragoza (España)  
eaceituno@unizar.es

### Abstract

In the second half of the sixteenth century, various Spanish, Italian and French poets resorted to an image foreign to the usual repertoire of amorous subjects: the wound of the lover begins to bleed due to the proximity of the lady. This reflects a popular belief that the mere presence of the murderer can cause "accusing" blood to ooze from the corpse. The idea is already found in earlier Petrarchists, such as Serafino Aquilano or Bernardo Pulci. In addition to trying to clarify the possible relations of influence between these verses, whose sources have not yet been sufficiently studied in some cases, we will see how the theme seems ideal for bringing out the genius of each poet. Finally, we will allude to a passage from the famous *De Amore* of Ficino which could explain the origin and success of this motif in European Petrarchan poetry.

**Keywords:** Luigi Groto; Amadis Jamyn; Serafino Aquilano; Diego Ramírez Pagán; Berardino Rota; Marsilio Ficino.

El autor no tiene intereses relevantes que declarar en relación con el contenido de este artículo.

Según una creencia que se remonta al menos a la Edad Media, las heridas de una persona asesinada pueden volver a sangrar si el criminal se aproxima al cadáver. Esta situación es narrada en el *Cantar de los Nibelungos* y en el *Yvain* de Chrétien de Troyes (Marcos Marín, 1971). Pero el motivo no se circunscribe a la tradición épica medieval. Rodríguez Marín (1926) y Avallé-Arce (1972) ofrecieron un inventario de referencias en otros escritos del Siglo de Oro, como el *Quijote*, el *Guzmán de Alfarache* y algunas obras teatrales de Lope y Calderón; o incluso en *Richard III* de Shakespeare.

Durante la segunda mitad del siglo XVI, varios poemas petrarquistas habían retomado previamente la alusión, relacionándola con la muerte de amor: la aparición de la amada, causante del deceso metafórico del enamorado, hace que mane su sangre. A los sonetos de Gutierre de Cetina y Diego Ramírez Pagán, a mediados de siglo, suceden piezas ajenas a la poesía castellana, como las francesas de Amadis Jamyn y Agrippa d'Aubigné, o las italianas de Berardino Rota y Luigi Groto. Un soneto de Serafino Aquilano ha sido señalado como fuente posible de algunos de estos poemas. En ningún caso, sin embargo, la imitación resulta servil. Nos proponemos revisar esta cuestión, así como poner de relieve las particularidades temáticas y estilísticas de unos sonetos que, en general, pueden contarse entre los más logrados de sus autores.

Para empezar, comentaremos brevemente los dos sonetos ya apuntados en castellano, cuya similitud fue observada por Fucilla (1930).

Cosa es cierta, señora, y muy sabida,  
aunque el secreto della está encubierto,  
que lanza de sí sangre un cuerpo muerto  
si se pone a mirarlo el homicida.  
Así yo, aunque vivo, estoy sin vida  
siendo visto de vos, que me habéis muerto;  
con mi sangre mostré lo que más cierto  
mostráis vos con mostraros desabrida.  
Pero si no fue así, fue que corriendo  
la sangre al corazón para velle,  
por saliros a ver erró el camino;  
salvo si no fue el alma, que sintiendo  
su agravio, así ante vos quiso ponelle  
con señal tan costoso y tan divino.

En este soneto de Cetina (2014: 450), la disposición del razonamiento se amolda rigurosamente a la división estrófica. El cuarteto inicial describe el fenómeno externo, apertura conveniente por su carácter enigmático y asombroso. La ausencia de metáforas y ornamentos retóricos evidentes también queda compensada por la musicalidad del primer verso, con dos secuencias similares a nivel rítmico separadas por el vocativo.

En el segundo cuarteto se ubica el segundo término de la comparación, que otorga al enamorado el papel simbólico de muerto y a la dama el de asesina. La paradoja convencional del vivo sin vida queda realizada gracias a que la sonoridad de la *derivatio* se prolonga, a través de la aliteración “visto”/“vos”. Al tratarse de un tópico bien conocido y al ser esta correspondencia previsible, el poeta puede permitirse omitir la cruda designación metafórica de la dama y reemplazarla por un juego conceptual, un tanto hermético, basado en el empleo brillante del políptoton. La frialdad de la amada constituye una prueba del crimen más evidente aún que la propia sangre. La circunstancia que motiva el poema se evoca de forma inesperadamente vaga: el enamorado comienza a sangrar en presencia de la amada, sin que se aporte ningún otro detalle. Conviene añadir que no se trata de un símil al uso, ya que a su carácter hiperbólico y persuasivo se le añade una función explicativa, que parece requerir en este caso el raro suceso.

Los tercetos proponen de hecho dos explicaciones alternativas, basadas en las personificaciones respectivas de la sangre y del alma. Esa ingeniosa acumulación se convierte, pues, en el rasgo más característico del poema. Las rectificaciones sucesivas, al inicio de los tercetos, arrojan una impresión de espontaneidad. La imagen del primer terceto desarrolla de forma original un motivo recurrente en la poesía petrarquista, el de la sangre que se agolpa en el corazón. A esa segunda hipótesis, que podríamos calificar de ligera, sigue otra más sentida y significativa, la del mensaje desesperado del alma, que concluye el poema.

Álvaro Alonso (2003) alude a la difícil interpretación del acontecimiento al que se refieren estas estrofas, considerando que la señal “costosa” y “divina” serían las lágrimas de sangre que llora el enamorado al contemplar a la amada. En efecto, los

términos que cierran el poema parecen enaltecer un hecho prodigioso<sup>1</sup>. El soneto de Diego Ramírez Pagán que veremos a continuación parte del mismo planteamiento y hace referencia con mayor claridad a esas lágrimas de sangre, lo cual invita también a interpretar de ese modo el texto de Cetina. Sin embargo, resulta extraño que el poeta sevillano no se muestre más explícito al describir el llanto de sangre, tratándose de un suceso fantástico y sirviendo este de pretexto para todo el desarrollo del poema. Por ello, pensamos que, ante la ausencia de concreción, puede sobrentenderse que la sangre mana de una simple herida. La misma interpretación se refleja en el encabezamiento que precede al poema en el manuscrito de 1577 *Flores de baria poesía* (BNE, ms. 2973): “Otro de uno que se hirió delante de su dama” (fol. 69v). Lo “divino” del caso residiría así en que la presencia de la dama ocasiona el sangrado, milagro a través del cual el cuerpo comunica su amor.

Pasemos, pues, al soneto de Ramírez Pagán (1950: 41), incluido en su *Floresta de varia poesía*<sup>2</sup>, de 1562:

Si alguno de herida muerto ha sido  
y el matador después su cuerpo mira,  
es experiencia cierta que respira  
sangre por el lugar que fue herido.  
Assí, señora, yo muerto y perdido  
de vuestro desamor, sobervia y ira,  
por los ojos se entró la aguda vira  
y en ver al matador sangre a salido.  
O fue que no hallando otros más claros  
caminos para veros cual solía,  
por allí el corazón vino a miraros.  
Y tal ímpetu traxo y agonía  
que por mejor salir a contemplaros,  
a fuerça por los ojos se salía.

Resulta indudable que el soneto está emparentado con el poema de Cetina que acabamos de mencionar. La idea enunciada en el primer cuarteto es idéntica. El condicional que abre el poema recuerda al que se empleaba en el soneto anterior para cerrar la misma estrofa. La evocación sorprendente de la sangre expulsada se reserva en ambos casos a la parte final del cuarteto. Pero si hay una coincidencia difícil de considerar como casual es que se comente el fenómeno descrito por medio del mismo adjetivo, “cierta”. En cambio, la doble referencia a la herida contrasta con su omisión en Cetina y está justificada por el matiz que se imprimirá al símil en la estrofa siguiente. La metáfora de la sangre respirada y la aliteración “experiencia”/“respira” equilibran en cierto modo la aparente carencia de artificio en los dos versos iniciales.

En la segunda estrofa, el símil vuelve a establecerse mediante el mismo conector que empleaba Cetina y retoma asimismo la correspondencia esencial, designándose metafóricamente al “yo” como muerto por amor y a la dama como “matador”. La

---

<sup>1</sup> Ponce Cárdenas (2014) recoge en su edición este comentario de Alonso.

<sup>2</sup> La antología *Flores de baria poesía* atribuye este soneto a Juan Iranzo (Peña, 2004; Alonso, 2012), algo que también sucede en el llamado *Cancionero sevillano de Toledo* (Biblioteca de Castilla-La Mancha, ms. 506). Pese a que esto arroje ciertas dudas acerca de la identidad del autor, en nuestro artículo daremos por cierta la autoría de Ramírez Pagán, como todos los especialistas han hecho hasta ahora.

comparación explicaría un fenómeno fisiológico sobrenatural, el llanto de sangre, al que se alude aquí sin ambigüedad. Por otra parte, Ramírez Pagán logra refinar el símil, nutriéndolo de mayor sentido, al ligarlo con el tópico de la flecha que penetra por los ojos. Estos son así equiparados al lugar donde se produce la herida: de ahí que la sangre brote específicamente de ellos. Marcos Marín (2007) recuerda que “salírsele a uno el corazón por los ojos” es una expresión típica. La propia imagen del llanto de sangre se enmarca en la tradición petrarquista<sup>3</sup>. No obstante, sorprende que se relate aquí como un hecho cierto. Ello explica sin duda el título que introduce el poema en el llamado *Cancionero sevillano de Toledo*, proporcionando una explicación racional del fenómeno: “A una dama, que’stando herido de un ojo le hizo salir sangre”. El título no figura en la *Floresta*, por lo que podemos suponer que Ramírez Pagán mantiene a propósito esa ambigüedad entre realismo y ficción.

Una vez más, la fórmula que conecta cuartetos y tercetos tiene un parecido inequívoco con el soneto previo. El primer terceto introduce la misma explicación alternativa que propone Cetina, con ligeras variantes: es el corazón y no la sangre el que emprende un insólito camino con el fin de contemplar a la dama. La imagen se prolongará en la estrofa final, adquiriendo un carácter gráfico y violento que contrasta con el espiritual remate escogido por Cetina.

Withers (1923) y Fucilla (1930) ya propusieron como posible fuente de estos dos poemas un soneto atribuido a Serafino Aquilano (1516: 39r)<sup>4</sup>:

Un hom che a mala morte ucciso sia,  
Privato d'ogni spirto per molte hore,  
Sopravenendo al corpo el mal factore  
Butta sangue la piagha come pria.  
Se questo in un che al viver non ha via  
Natura sí li presta tal vigore,  
Che anchor che in lui non sia alcun vigore  
Che tal effecto pur possibil fia,  
Et io che vivo anchor morendo viva  
In me non fia possibil tal effecto  
Sopragiugnendo l'amica mia diva?  
Natural fu d'animo, e non difecto  
Mutarmi di color che 'l cor bolliva  
D'amor, vedendo à chi mi fe' suggiecto.

No obstante, la similitud no es lo bastante manifiesta como para que la cuestión quede zanjada. Cabría decir que la imitación se circunscribe casi por completo al contenido del primer cuarteto. Serafino destina también esa primera estrofa a describir el fenómeno general, pero incluso en ella se aprecian ciertas diferencias significativas.

<sup>3</sup> Véase por ejemplo Chariteo: “Degno di quel tuo padre, almo Lopicio, / Per cui di sangue io lagrime distillo” (*Endimione*, s. CXCVII, vv. 3-4); Bernardo Tasso: “Cerco d’umiliar un cor feroce / d’orsa e di tigre dispietata e ria / col sangue che ‘l dolor per gli occhi stilla” (*Rime, Libro Primo*, s. LVII, vv. 9-12); o Ronsard: “Je te supply pour alleger ma peine, / Que tout mon corps ne soit qu’une fontaine, / Et que mon sang je verse par les yeux” (*Les Vers d’Eurymedon et de Calliree*, Chanson par Stances, vv. 14-16).

<sup>4</sup> La incorporación tardía del poema a las *Opere* de Serafino hace que la atribución resulte dudosa (Menghini, 1894). De ahí que Rossi no lo incluya en su edición reciente de los *Sonetti* (2005).

En lugar de subrayar la certidumbre, se opta por destacar el carácter extraordinario del acontecimiento. Además, en este caso es la mera cercanía del asesino la que propicia el suceso y no su mirada.

Una vez referido el hecho fabuloso, el símil principal sigue un camino muy diferente, tanto por su estructura como por su contenido. El segundo cuarteto en su conjunto ahonda en la descripción del fenómeno como obra portentosa de la naturaleza, mientras que el segundo término de la comparación, es decir, el caso personal, se reserva a los tercetos. Esa división aparentemente esquemática entre el contenido de cuartetos y tercetos se ve suavizada gracias a la formulación más compleja del símil, mediante una condicional seguida de pregunta retórica. Si la sangre del muerto puede recobrar su vigor, cuánto más lo hará la del enamorado en una circunstancia equiparable, estando tan solo muerto en vida. Aunque, a través del símil, la amada quede asimilada al criminal, el poeta opta elegantemente por no insistir en ello, como cabría esperar, mediante una metáfora, y recurre en su lugar a un elogio galante, más bien antagónico (“l’amica mia diva”). El segundo terceto revela en qué consiste, de manera específica, ese efecto fisiológico natural, que no debe pasar por flaqueza: el corazón palpita, el rostro muda de color ante el ser amado.

A propósito de este soneto de Serafino, Withers comenta la tendencia del autor a enfatizar lo exagerado y lo fantástico. Siendo esto cierto, el poema podría pasar por un modelo de mesura en comparación con los dos sonetos españoles. La referencia a los cadáveres que sangran sirve sencillamente al poeta italiano para ilustrar, de forma ingeniosa, la perturbación que se apodera del enamorado ante la dama, tópico amoroso mucho más discreto que el extravagante sangrado repentino. Ello explica de hecho que la conclusión del soneto de Serafino resulte menos espectacular, pero también que el entramado lógico de la agudeza parezca más oportuno y justificado.

Fucilla, por su parte, considera que probablemente exista una versión italiana intermedia entre la de Serafino y las españolas. Marcos Marín (1971) comparte ese punto de vista, sugerido también, según él, por el primer verso de Cetina, diferente al de Serafino pero dotado de un aire italianizante. López Bueno (1981) y Alonso (2003) se hacen eco de dicha opinión. Aunque la hipótesis del eslabón perdido resulte bastante atractiva y no pueda descartarse por completo, nos parece muy probable que no exista ese supuesto poema italiano. A fin de cuentas, la principal razón para pensar en una fuente alternativa a Serafino reside en la semejanza que guardan entre sí los sonetos españoles, la cual no puede ser casual. Sin embargo, resulta extraño que Cetina y Ramírez Pagán decidieran imitar un mismo soneto italiano del que no se ha hallado el menor rastro. Parece más plausible que uno de los sonetos españoles consista sencillamente en una imitación del otro. A ello apunta asimismo la contigüidad de ambos poemas en el manuscrito *Flores de baria poesia*, que invita a pensar que circularon de forma conjunta, o que al menos llegaron así a manos del compilador<sup>5</sup>.

Si aceptamos esta idea, hemos de preguntarnos naturalmente cuál de los dos sonetos sirve de modelo al otro. Fucilla ya percibió que el poema de Ramírez Pagán es más cercano al de Serafino que el de Cetina. Aunque no detallara el porqué, salta a la vista que el primer verso del murciano, en especial su curiosa terminación (“muerto ha sido”), parece un calco del modelo italiano. He aquí otra razón de peso para estimar que

---

<sup>5</sup> Dada la similitud entre varios poemas de Cetina y Ramírez Pagán, López García y Siminiani Ruiz (1998) sugieren incluso una posible amistad, con el consiguiente intercambio de ideas y textos.

Ramírez Pagán se inspira directamente de Serafino. Lo cierto es que, en el soneto de Cetina, también hay un verso que recuerda a otro de Serafino, concretamente aquel que introduce la primera persona: “Así yo, aunque vivo, estoy sin vida” (v. 5), “Et io che vivo ancor morendo viva” (v. 9). Sin embargo, en este caso no es posible afirmar con la misma rotundidad que ha habido imitación, pues se trata de un tópico, pero sobre todo porque el correspondiente verso de Ramírez Pagán formula la misma idea, aunque prescindida de la antítesis: “Assí, señora, yo muerto y perdido” (v. 5). Si tuviéramos que decantarnos por una hipótesis, diríamos que Ramírez Pagán imita a Serafino y es imitado a su vez por Cetina, pudiendo este también tener presente la fuente italiana.

La anécdota se prolonga en el siguiente soneto de la *Floresta*, tal y como observan López García y Siminiani Ruiz (1998). El motivo que habría llevado al murciano a añadir la segunda pieza, precisado en su título, no está exento de humor e ironía: una dama le ha hecho notar que no vuelve a sangrar cuando se aproxima de nuevo a la destinataria del soneto previo. Aquí el poeta parece seguir su propia inspiración, invirtiendo el planteamiento: ahora se trata de explicar por qué no sangra la herida, sin entrar en contradicción con el poema anterior:

Una señora alegó este soneto passado, achacando al auctor que, passando por cierta parte, [no] se le havían refrescado las llagas, ya de mucho tiempo sanas, y replico en este soneto.

Pudiera bien tan muerto y olvidado  
    estar con ser tal dama la homicida  
    que ya sangre que dar por la herida  
    no huviessse por haverla toda dado.  
Mas tan lexos estoy de esse cuydado,  
    restituhido ya a la libre vida,  
    que de mis venas no será vertida,  
    ni de oy mas por muger seré llagado.  
Bien pudo amor haverme un tiempo sido  
    cruel, también pudieron estos ojos  
    dar sangre y rescebir como otros suelen.  
Mas no triumphará de mis despojos,  
    sus heridas en mí es tiempo perdido,  
    porque ni me dan gloria, ni me duelen.

Ramírez Pagán logra encadenar, una vez más, dos justificaciones ingeniosas complementarias de un fenómeno supuestamente inexplicable. Aparecen ahora ligadas de un modo más sutil: la sencilla disyunción del poema anterior es sustituida por una oposición entre los cuartetos, que se reproduce en los tercetos. Así, el primer cuarteto y el primer terceto introducen, mediante fórmulas similares, reminiscencias de las imágenes enunciadas en el soneto previo. Solo la primera explicación ofrecida (manó tanta sangre que acabó por agotarse) se plantea como hipotética, mientras que la segunda (el tiempo restañó la herida) se da por cierta y se impone como aparente mensaje principal. El poeta relata en realidad dos estados que se suceden de forma paradójica: tras consumarse la muerte, por así decirlo, se logra sanar y acceder a “la libre vida”. Pese al énfasis con que proclama esta evolución, el lirismo reside fundamentalmente en el recuerdo del padecimiento pasado, tal y como se intuye ya

desde el primer verso. La sobriedad expresiva realza la crudeza de la imagen del cadáver que se desangra.

Ninguno de los artículos o ediciones ya mencionados hace referencia a la siguiente *Comparación*, incluida en el *Inventario* (1565: 43r) de Antonio de Villegas:

Aunque están en mi cuidado  
Mis llagas muy recogidas,  
En viendo vuestro traslado  
Corren sangre las heridas,  
Señora, que me habéis dado.  
Luego allí mi desconcierto  
Da señal de mi dolor,  
Muestro el corazón abierto,  
Como cuando el matador  
Llegó donde estaba el muerto.

Aunque Villegas emplee el término “matador”, al igual que Ramírez Pagán, su versión del símil es mucho más cercana a la de Serafino Aquilano que a la de los sonetistas españoles. En lugar de explicar un suceso estrambótico, el breve poema alude a la imposibilidad de refrenar las muestras de emoción en presencia de la dama, limitándose a prolongar con sencillez el lugar común del “corazón abierto” (mucho más ajustado a nuestro motivo que el corazón hirviente de Serafino). Lo sorprendente es que, a pesar de ello, la imitación llevada a cabo por Villegas resulta menos servil aún que las de sus dos compatriotas, no solo por el tipo de poema escogido, sino por otros aspectos, en especial el aprovechamiento del símil como agudeza final; la extrema concisión del mismo, sin que la falta de correspondencia estricta de sus componentes resulte por ello confusa (a diferencia de lo que ocurre con Serafino); o la oposición que se establece con el dramático e infructuoso intento de ocultar el dolor.

Otra precisión de cierto interés es que Serafino introduce el motivo no solo en el soneto comentado, sino también en uno de sus *strambotti* y en una de sus *barzellette*, aunque de forma mucho más discreta. Ya no se establece un símil expreso, como si este se sobrentendiera. He aquí el *strambotto* de Serafino (2002: 212)<sup>6</sup>:

Io son ferito, ahi lasso! hor chi me ‘l crede?  
Accusar pur voria, ma non ho prova,  
Ché senza indicio al mal non si dà fede  
Né butta sangue la mia piaga nova.  
Io spasma, io moro, e ‘l colpo non si vede  
E mia nimica armata non si trova.  
Che fia? Torniamo a lei crudel partito,  
Ché sol m’habbia a sanar chi m’ha ferito.

---

<sup>6</sup> Giovanni Pierluigi da Palestrina puso música al texto, en uno de sus madrigales más famosos. La partitura se publica por primera vez en el *Terzo libro delle muse a cinque voci* (1561). Otros compositores renacentistas seguirán su ejemplo.

Podría decirse que la situación descrita en esta *ottava* es opuesta a la de los sonetos analizados, ya que el enamorado se lamenta aquí justamente de la ausencia de algún signo externo que revele su herida de amor. Ese signo le serviría de prueba para poder acusar a la enemiga culpable del daño. Serafino juega con la confusión entre el plano real y el plano figurado: el hablante reclama justicia como si la herida fuera real, porque así la siente; pero al no serlo, no puede obtener compensación. Así se alude a la idea de la sangre que, manando de la herida, evidenciaría de forma irrefutable la identidad de aquella que ha originado el mal. Este *strambotto* va emparejado con otro (“S’i’ t’ho ferito, ohimè! già non te ho morto”) en el que la dama responde con picardía a las quejas, mostrándose benigna.

La impotencia generada por el carácter invisible de la herida de amor es también el tema central de la *barzilletta* de Serafino (2005: 255-256) “De la dolce mia nimica”, de la que retendremos los siguientes versos: “Ah che invan iustitia langue / Chi é ferito in mezzo al core, / Che mostrar non puote el sangue / Né discopre el mal factore” (vv. 23-26). Aquí más que una queja dirigida a la *belle dame sans merci*, Serafino articula un lamento por no poder revelar a la dama la pasión oculta: ojalá la herida fuera perceptible y, de ese modo, el derramamiento súbito de sangre descubriera lo que al enamorado le está vedado expresar por su propia voz.

Álvaro Alonso (2003) ha localizado una variante del tema en un soneto de otro poeta italiano del *Quattrocento*, Bernardo Pulci<sup>7</sup>. El símil fundamental se concentra en este caso en los tercetos:

Sì come avien ch’a la mortal ferita,  
poi ch’è dagli occhi e ‘l cor tolta la luce,  
per lo nimico sguardo il sangue riede,  
simil, veggendo l’anima smarrita,  
lasso, colei ch’a morte la conduce  
lacrime versa e tardi se n’avvede.

Aunque nada indique de forma evidente que este poema concreto haya podido inspirar a Cetina o a Ramírez Pagán, la mención de las lágrimas sugiere a Alonso (2003: 73) que “los sonetos españoles se relacionan con una rama italiana del motivo distinta a la principal y más conocida, representada por el soneto del Aquilano”. Sin embargo, el poema de Pulci parece bastante más alejado de los sonetos españoles que el de Serafino. Este último ya asociaba, como Cetina y Ramírez Pagán, el símil de la herida sangrienta con los tópicos del enamorado-muerto y de la amada-homicida. Ello no se aprecia con tanta claridad en el soneto de Pulci, donde puede interpretarse que es la razón del amante, fuera de sí, la que lleva al alma a su perdición. Pero la mayor diferencia con los sonetos anteriores radica en que aquí el símil parece algo forzado, al establecerse la analogía entre roles opuestos, es decir, entre la sangre de la víctima real y las lágrimas del asesino metafórico. En cualquier caso, esas lágrimas de arrepentimiento poco tienen que ver con el llanto de sangre del soneto de Ramírez Pagán. Si el poeta murciano tomó

---

<sup>7</sup> El soneto es recogido por Antonio Lanza (1973) en su antología del *Quattrocento*. Además del poema de Pulci, Alonso detecta otras dos versiones del tópico en la poesía cancioneril del siglo XVI, que no nos detendremos a abordar aquí. El propio crítico, comentando estos hallazgos, estima que las fuentes manejadas por Cetina han de ser italianas.

ese motivo fantástico de la poesía petrarquista italiana, la idea no proviene de Pulci. Ciertas semejanzas formales ya mencionadas entre el soneto de Serafino y los españoles tampoco se manifiestan aquí, más allá de la disposición canónica del símil en dos estrofas. En todo caso cabría contemplar la hipótesis de que fuera el propio Serafino quien se inspirase en dicho símil.

Entre 1570 y 1580, aproximadamente, aparecen diversos poemas italianos y franceses que conviene examinar tal y como hemos hecho con los españoles. Todos ellos son sonetos, a excepción de un par de madrigales de Luigi Groto (2014: 196-197), que figuran seguidos en la *Parte Prima* de sus *Rime* (1577) y aluden al mismo suceso, tal y como precisa el “argumento” del primero: “Il soggetto di questo, e del Madrigal sequente fu che incominciò a uscir sangue dal naso all’autore, mentre egli sopra una festa ballava, o per dir meglio, passeggiava con la sua Donna”<sup>8</sup>.

S’alcun per altrui man rimane ucciso,  
Anchor c’habbia spirato, e sembri essangue,  
Se l’auctor sovrageunge a l’improviso,  
Che l’alma dal cadavero ha diviso,  
Ricomincia a versar la piaga sangue;  
Così sangue versò la mia ferita,  
Poiché ‘n ballo vi uniste a me compagna,  
Donna, che mi privaste già di vita.  
E perché ‘ntorno al core il sangue stagna,  
Il mio sentendo voi, mio cor, quel giorno  
Tutto a voi si volea raccorre intorno.

No nos consta que se hayan estudiado las fuentes de este poema. Sin embargo, la impronta del soneto de Serafino es muy reconocible. La idea expresada en el primer cuarteto de Serafino es retomada en los cinco primeros versos. Dicho contenido se va exponiendo según el mismo orden, es decir, Groto mantiene la disposición de la frase, haciendo tan solo que la idea del verso 3 de Serafino ocupe un verso más. El primer verso del madrigal es el que manifiesta con mayor claridad la imitación, como ya ocurría con el soneto de Ramírez Pagán. De hecho, sorprende la similitud de ambas reformulaciones: “S’alcun...” / “Si alguno...”. Resulta un hábil modo de resolver la ausencia de conectores del original, un tanto confusa, y podría tratarse de una coincidencia casual. Pero no sería la única. Una vez descrito el fenómeno general, Groto establece la comparación personal (vv. 6-8), recurriendo a un conector semejante (“Così” / “Assí”) y al previsible tópico del enamorado-muerto y la amada-asesina. En cambio, el hecho de que se precisen la circunstancia del encuentro (el baile) y la existencia de una herida supone una novedad. Al igual que en los tercetos de los sonetos españoles, los tres últimos versos del madrigal amplifican el tema central añadiendo una segunda explicación del suceso extraordinario, más galante y delicada, en la que interviene el corazón. No obstante, el contenido de la explicación difiere, resultando la agudeza de Groto más inesperada aún: la sangre se dirige a la dama por ser esta, simbólicamente, el corazón del enamorado, como si la confundiera con el corazón real. Otra peculiaridad es que, en estos tres versos finales, se reitera discretamente la

---

<sup>8</sup> La edición de 1610 añade además el epígrafe *Amante insanguinante*.

estructura de los versos anteriores: se expone primero el fenómeno general (la sangre se concentra en torno al corazón) y a continuación su manifestación simbólica en el amante. Las similitudes que hemos observado con Ramírez Pagán podrían reforzar la tesis del eslabón perdido entre Serafino y sus imitadores, que sin embargo nos sigue pareciendo improbable, por las razones ya expuestas. Es posible que Groto conociera, además del poema de Serafino, el soneto del murciano, pero tampoco cabe descartar que el parecido se deba a una mera casualidad.

En el siguiente madrigal de Groto, volvemos a hallar la idea de la sangre vertida como prueba de amor: “Per far de la sua piaga il cor mio fede, / A voi madonna, e a chi con voi no ‘l crede, / Mandò fuor presso voi sanguigno rio” (vv. 1-3). Al igual que el *strambotto* y la *barzelletta* de Serafino, prescinde del extenso símil explicativo. Pero recordemos que aquí se relata un suceso real, que materializa lo que en Serafino era tan solo un deseo. La necesidad de aportar una prueba de amor irrefutable queda justificada además por una nueva razón: la incredulidad de la dama y de su entorno<sup>9</sup>.

Un soneto de Berardino Rota (2000: 397-398), presente en sus *Rime* de 1572, retoma también el tema sin enmarcarlo en un símil:

Giurai tormi di man carta ed inchiostro,  
così da forte duol rotto men giva,  
sì 'l bel desio d'honor che 'n me fioriva  
havea già secco ingiurioso mostro;  
quando, discesa dal celeste chiostrò  
la reina del cor, che morta e viva  
mi regge e resse, in atto dolce e schiva  
riprende in sonno il giuramento nostro.  
Non le rispondo allhor, ma ben le scopro  
la piaga ch'ognihor più rinfresca il duolo,  
che versa tosto sangue in veder lei.  
Poi, desto al fin dal pianto, ecco ch'adopro  
la penna e sfogo in parte i dolor miei;  
e questo fo per obedirla io solo.

El poeta ha renunciado a la escritura, cuando su difunta esposa se le aparece y le recuerda el juramento mutuo. Por toda respuesta, el enamorado descubre su herida que, ante la dama, comienza inmediatamente a arrojar sangre; más adelante, el desconsolado viudo retomarà la pluma para seguir dando testimonio de su amor imperecedero. Así pues, Berardino Rota narra, al igual que Cetina y Ramírez Pagán, un suceso milagroso<sup>10</sup>. Sin embargo este soneto no consiste en una serie de explicaciones ingeniosas del fenómeno; ni siquiera se recurre a las metáforas del muerto y de la enemiga. El planteamiento es claramente atípico: la prueba de amor no sirve para acusar a la dama, sino más bien para defenderse de su sutil reproche. Además, la amada no produce la herida por su desdén, sino por su ausencia.

---

<sup>9</sup> Una variante de este madrigal, en la que se repiten los dos versos iniciales y los tres versos finales, puede hallarse en la *Parte Terza* de las *Rime* del mismo autor, tal y como señala Spaggiari (2015).

<sup>10</sup> Luca Milite ya menciona, en su edición de las *Rime* de Rota (2000), el parentesco de la imagen con Serafino y Cetina.

A partir de 1570, como mencionábamos antes, varios sonetos franceses acogen también el motivo de la sangre vertida en presencia de la amada. Sus autores, Amadis Jamyn y Agrippa d'Aubigné, toman con frecuencia temas e imágenes de los versos amorosos italianos, al igual que el resto de los petrarquistas franceses. En cambio, no sabemos hasta qué punto están familiarizados con la poesía castellana del Renacimiento. Los sonetos de Jamyn y d'Aubigné no guardan entre sí ninguna semejanza evidente, a diferencia de lo que ocurre con los españoles.

El poema de Agrippa d'Aubigné (2020: 274-277) sirve para cerrar su *Hécatombe à Diane*, cancionero que ha permanecido inédito hasta el siglo XIX y en el que la crítica ha apreciado rasgos precursores de la estética barroca:

Au tribunal d'amour, apres mon dernier jour,  
Mon cœur sera porté diffamé de brulures,  
Il sera exposé, on verra ses blesseures,  
Pour congnoistre qui fit un si estrange tour.  
A la face et aux yeux de la celeste cour  
Où se preuvent les mains innocentes ou pures,  
Il seignera sur toy, et compleignant d'injures  
Il demand'ra justice au juge aveugle Amour :  
Tu diras : "C'est Venus qui l'a fait par ses ruses,  
Ou bien Amour, son filz". En vain telles excuses !  
N'accuse point Venus de ses mortels brandons,  
Car tu les as fournis de mesches et flammesches,  
Et pour les coups de traict qu'on donne aux Cupidons  
Tes yeux en sont les arcs, et tes regards les flesches.

Como Rota, D'Aubigné esboza una escena fantástica con seres de ultratumba e impregnada de dramatismo, pero de naturaleza completamente distinta. No se refiere a la escena como un hecho extraordinario acontecido realmente, sino como una profecía que se materializará en el más allá, fruto expreso de una imaginación desaforada.

Si el *strambotto* de Serafino lamentaba la naturaleza simbólica u oculta de la herida, que impedía acusar a la dama, D'Aubigné, por su parte, sueña con que tal acusación pueda formularse de forma convincente tras la muerte, precisamente gracias a la revelación de la sangre, hasta entonces oculta. Aunque los dos poemas tienen en común su tono vindicativo y la idea de la sangre como prueba, su similitud parece demasiado escasa como para que se infiera claramente una influencia<sup>11</sup>.

El planteamiento de D'Aubigné no se asemeja tampoco al del resto de los sonetos comentados. El juicio final cristiano es sustituido por una justicia celestial reservada a los asuntos amorosos, ante la que habrá de rendir cuentas la dama cruel. La situación puede interpretarse como una reminiscencia de las cortes de amor medievales. El alarde de fantasía atañe también a la acumulación de detalles que van conformando la

---

<sup>11</sup> D'Aubigné (1969: 35) retomará el motivo en el primer libro de *Les Tragiques*: "Quand le Tyran s'esgaye en la ville où il entre, / La ville est un corps mort, il passe sur son ventre ; / Et ce n'est plus du laict qu'elle prodigue en l'air, / C'est du sang, pour parler comme peuvent parler / Les corps qu'on trouve morts : portez à la justice, / On les met en la place, afin que ce corps puisse / Rencontrer son meurtrier ; le meurtrier inconnu / Contre qui le corps saigne est coupable tenu" (vv. 589-592). Pese a que la estructura del símil pueda recordar al soneto de Serafino, la acumulación de detalles relativos al ámbito judicial tampoco invita aquí a considerar el poema italiano como modelo, sin contar con la ausencia de tema amoroso.

descripción del proceso, como el examen forense al que se somete el corazón maltratado, o el tribunal que acoge a las almas ejemplares, presidido por un juez, Amor, cuya ceguera se convierte aquí en garantía de imparcialidad. No es el amante quien reclama justicia, lo cual supondría una indelicadeza, sino el propio corazón, tras haber expuesto la prueba judicial definitiva: el órgano ha expulsado sangre frente a la dama culpable. Los tercetos se reservan a la dialéctica brillante: al alegato defensivo y razonable de la dama sigue la réplica acusadora que lo desmonta, con la típica agudeza galante. Los tópicos de la antorcha y las flechas se renuevan al asignarse exclusivamente a la dama los atributos de Venus y Cupido.

El segundo soneto francés en el que hemos localizado nuestro motivo es obra del poeta Amadis Jamyn (1978: 31), discípulo de Ronsard. El soneto figura en su libro de *Oriane*, publicado en 1575:

Le fer poursuit l'aimant, et ma viste pensee  
Te suit en tous endroits comme l'ombre le corps :  
Tes simulacres saints me viennent par dehors  
Annoncer la beauté dont j'ay l'ame offensee.  
Combien que par absence on aye delaissee  
Celle là qu'on desire : à tous coups les efforts  
Du desir violent redoublent mille morts,  
Et l'ame à son desir est tousjours adressee.  
L'esprit cherche l'objet qui d'amour l'a blessé,  
Comme remede au mal dont il est offensé :  
Ainsi les corps blessez tombent dessus leur playe  
Presque le plus souvent : Et le sang au depart  
De ses rouges bouillons (pour se vanger) essaye  
Sauter sur l'ennemi d'où la blessure part.

A diferencia de la mayor parte de los poemas que hemos comentado, aquí no se evoca una escena de encuentro entre el enamorado y la amada, ni siquiera en sueños o en el más allá. El tema es más bien el opuesto: la ausencia de la dama no impide que sea objeto constante del pensamiento obsesivo, con el consiguiente dolor.

Una vez introducido el tema de la obsesión mediante el tópico del pensamiento que sigue a la dama, adornado con un doble símil, Jamyn pasa a reformularlo invirtiendo la dirección del movimiento. La representación de la amada no se halla en el interior del poeta, sino que acude a él desde el exterior, como si de una aparición divina se tratara. La misma idea es reiterada en las estrofas siguientes. Sin embargo, la primera persona no se volverá a retomar en el resto del poema. El enamorado pasa así de exponer su estado a referirse a él implícitamente como una experiencia universal.

La sentencia de los versos 9 y 10 se limita a amplificar lo ya expresado. A las animaciones del pensamiento y del alma sucede una similar, la de la mente, cuyo movimiento obedece nuevamente al deseo y al poder de atracción de la amada. Jamyn propone una explicación psicológica del fenómeno de la obsesión: si la mente no deja de concentrarse en el doloroso objeto de deseo que la lastima, es porque solo alcanzándolo podría hallarse remedio al sufrimiento. La doble comparación que culmina el poema ilustra el carácter paradójico de esta reflexión, jugando con la analogía entre la herida real y la herida simbólica de la mente. Jamyn reserva al final el motivo de la

sangre, curiosamente personificada, que salta de la herida con el objetivo de vengarse del enemigo que la ha provocado.

Parece obvio que Jamyn no se ve influido por los sonetos españoles e italianos que hemos enumerado. El lugar común según el cual solo puede sanar la herida de amor aquel que la ha provocado figuraba también al final de la *ottava* de Serafino, pero todo apunta a que se trata de una mera coincidencia. En cambio, Theodosia Graur (1929), especialista en la obra de Amadis Jamyn, remite a un pasaje de Lucrecio que constituye la fuente inequívoca de los versos finales: “idque petit corpus, mens unde est saucia amore; / namque omnes plerumque cadunt in vulnus et illam / emicat in partem sanguis, unde icimur ictu, / et si comminus est, hostem ruber occupat umor” (Liber IV, vv. 1048-1051)<sup>12</sup>. De hecho, en *De rerum natura* se expone también la teoría de los simulacros, a la que el poeta francés hace referencia en su primer cuarteto.

Así pues, la comparación entre la herida que arroja sangre al enemigo y la herida de amor se encuentra ya en Lucrecio. Cabe preguntarse entonces si podría explicar la aparición del motivo en la poesía petrarquista. Lo cierto es que el autor latino parece referirse a la sangre que mana justo en el instante en que se produce la herida, y que se expulsa hacia el lugar donde casualmente suele encontrarse el agresor. Pero un filósofo renacentista italiano recogió estos versos de Lucrecio antes que Jamyn y los interpretó de otro modo. Hablamos de Marsilio Ficino (2001: 206-207), que reformula el símil de una forma que recuerda a la mayoría de los sonetos comentados: “la sangre del hombre herido por el rayo de los ojos cae sobre el que lo ha herido, de la misma manera que la sangre del que ha sido asesinado con una espada cae sobre el homicida”<sup>13</sup>. Para Ficino, la sangre no alcanza al enemigo por la simple posición de este en el momento del ataque. Se trata, según él, de un prodigio, que se justifica del siguiente modo: durante la agresión, los espíritus ligeros vuelan desde la herida hasta el atacante y penetran en él, de tal modo que, si el asesino se acerca al cadáver, esos espíritus ajenos alojados en su interior atraen a la sangre emparentada con ellos.

En este pasaje también figura la idea de que la sangre, movida por la cólera del moribundo y por su necesidad de defenderse, acude al lugar de la herida con la finalidad de vengarse, algo que Amadis Jamyn incluye en sus versos finales. Ello invita a pensar que el poeta francés se inspira efectivamente en Lucrecio, pero a través de Ficino. Esa influencia directa de Ficino no se manifiesta de forma tan patente en el resto de los poemas que hemos examinado. No obstante, la teoría del filósofo italiano desvela en parte el misterio del origen y el éxito de nuestro tema en la poesía petrarquista del Renacimiento.

Ficino, por cierto, no parece tener en mente únicamente los versos de Lucrecio al elaborar su teoría fisiológica. Ya a principios del *Quattrocento*, Cecco d’Ascoli (1916: 141-142), en su extenso poema enciclopédico *L’Acerba*, intentaba dar una explicación científica a la sangre vertida por el cadáver dada la proximidad del asesino (creencia, como hemos dicho, ajena a Lucrecio): “Rimangono gli spiriti nel cuore / E muovon l’ira verso il suo nemico. / Ciascun si muove a lo dolente loco, / E muove il sangue per le calde vene” (lib. IV, cap. 10). Como vemos, Ficino solo tendrá que llevar algo más lejos la idea de la acción persistente de los espíritus en el cuerpo exangüe, debido a la ira que se apodera de la víctima en el momento de su muerte.

---

<sup>12</sup> En la traducción de Francisco Socas (2010): “busca ese cuerpo que de amor dejó a la mente maltrecha; porque todos, las más de las veces, caen sobre la herida y la sangre borbotea hacia aquella parte de donde el golpe nos viene, y, si trabado de mano con nosotros está el enemigo, el rojo licor le alcanza”.

<sup>13</sup> Para una visión general de la influencia de Lucrecio sobre el pensamiento de Ficino, véanse los trabajos recientes de Snyder (2011), Hankins (2017) y Passannante (2018),

Curiosamente, Jamyn (1978: 155) decide tratar de nuevo el motivo en un segundo soneto, en este caso perteneciente a su cancionero de *Artemis* (1575):

Si je porte en mon coeur une playe incurable,  
Vos yeux ont fait le coup, et vostre belle main  
Enfonce plus avant tousjours dedans mon sein  
Le trait de vos beautez qui m'est si redoutable.  
Vous estes la meurdriere, helas inexorable !  
Si tost que je vous voy le coeur me bat soudain :  
Tout mon sang se r'amasse en cet endroit mal sain,  
Et bouillant veut jaillir encontre le coupable.  
Bien que mort et muet je ne m'aïlle plaignant,  
Je vous puis accuser par l'ulcere saignant  
Qui lors qu'en approchez decele vostre offense.  
Ainsi quand le meurdrier vient approcher d'un corps  
Que son fer a tué, le sang saute dehors,  
Et les esprits esmeus demandent la vengeance !

Los tópicos iniciales de la herida y la flecha inciden aquí en la responsabilidad del daño, involucrando incluso a la dama en una violenta acción figurada. Dichos tópicos aparecen asimismo realzados por el binomio laudatorio de los ojos y la mano (v. 2), así como por la metáfora inesperada “le trait de vos beautez” (v. 4), que reemplaza la tradicional asociación de la saeta y los ojos. El segundo cuarteto prolonga la lógica de las imágenes de la primera estrofa, introduciendo ya la metáfora de la asesina. Empiezan además a emerger nuevamente las reminiscencias ficinianas, con la explicación fisiológica del movimiento de la sangre. Nuestro motivo termina de concretarse con la rotunda personificación que cierra la estrofa, enunciando la idea central del poema. Esa personificación se ofrece como culminación natural de acciones que suelen pasar por inanimadas (“mon sang se ramasse”, “bouillant”), proyectando sobre ellas una luz nueva.

A la imagen de la asesina se añade la complementaria del muerto (v. 9). Esta a su vez lleva asociada consecuentemente el estado de mudez, el cual puede interpretarse al mismo tiempo como un nuevo síntoma de la conmoción que se apodera del enamorado ante la aparición de la dama. Pero, sobre todo, ese primer terceto formula una amenaza que aporta tensión, tras los cuartetos descriptivos. Para ello se insiste en la imagen de la sangre vertida, ahora presentada como prueba incriminatoria. Se retoma, pues, el discurso judicial que ya hemos encontrado en el *strambotto* de Serafino y en el soneto de D'Aubigné. Aquí, sin embargo, el enamorado no expresa su impotencia: la acusación y la prueba dejan de ser una mera ilusión y se hacen efectivas, gracias al sangrado real ante la dama. El soneto quedaría así también emparentado con los poemas que relatan una anécdota fantástica (o interpretada como tal), es decir, los españoles y los de Grotto. No obstante, cabe asimismo la posibilidad de entender la “úlceras” solo en un sentido figurado, de manera que el homicidio quedaría probado simplemente por la manifestación externa (suponemos que el rubor o la palidez) de los desplazamientos bruscos de la sangre en el interior del cuerpo. Esta segunda interpretación nos parece más coherente con el desarrollo del poema. Se trataría así del retorno más fiel, de todos los que hemos ido viendo, al planteamiento general del soneto de Serafino.

Esta posible influencia resultaría imperceptible a nivel estilístico de no ser por el símil del segundo terceto. Además de la peculiaridad que supone llevar esa comparación al final del poema, algo que solo hallábamos en Pulci, Jamyn curiosamente invierte sus términos: el relato del caso personal precede a la explicación general, a diferencia de lo que hacían el propio Pulci, Serafino, Groto y los españoles. El poeta francés renuncia así en gran medida al efecto de sorpresa y ha de culminar su soneto con una personificación análoga a la del verso 8. Para compensarlo, trata de dramatizar esa imagen final, mediante la referencia directa a la emoción violenta y al clamor multitudinario. La sed de venganza expresada confirma el toque de ironía que subyace bajo el lamento hiperbólico. Tanto esta idea, ya esbozada al final del segundo cuarteto, como la mención de los “espíritus” hacen que se deje sentir ante todo la influencia de Ficino, al igual que ocurría en el soneto anterior. Pero este segundo poema invita a pensar, por las razones ya apuntadas, que Jamyn conoce asimismo el soneto de Serafino; de hecho, el italiano también aludía, aunque de forma discreta, a los espíritus (v. 2).

En suma, nada parece indicar que D’Aubigné y Jamyn tengan en cuenta los sonetos castellanos o las piezas italianas contemporáneas. Ambos poetas completan el recuerdo de la creencia popular y del símil de Serafino mediante recursos nuevos y variados. La impronta erudita, el énfasis en lo macabro o la escenificación de la dama vienen a ocupar dignamente el lugar de la brillante cadena de interpretaciones ingeniosas.

## Bibliografía

- Alonso, A. (2003). Halcones remontadores y cadáveres que sangran: dos tópicos entre Cetina y la poesía octosilábica. *eHumanista*, 3, 68-76.
- Alonso, A. (2012). Diego Ramírez Pagán. En P. Jauralde Pou, D. Gavela y P. C. Rojo Alique (eds.), *Diccionario filológico de literatura española (siglo XVI)* (pp. 816-824). Barcelona: Castalia.
- Avalle-Arce, J. B. (1972). La sangre acusadora. *Boletín de la Real Academia Española*, 52, 511-518.
- Cecco d’Ascoli (1916). *L’Acerba*. A cura di P. Rosario. Lanciano: R. Carabba.
- Chariteo [B. Gareth] (1892). *Rime*. A cura di E. Pèrcopo. Napoli.
- de Cetina, G. (1981). *Sonetos y madrigales completos*. Edición de B. López Bueno. Madrid: Cátedra.
- de Cetina, G. (2014). *Rimas*. Edición de J. Ponce Cárdenas. Madrid: Cátedra.
- de Ronsard, P. (1993). *Œuvres complètes*. Édition critique par J. Ceard, D. Ménager et M. Simonin. Paris: Gallimard.
- de Villegas, A. (1565). *Inventario*. Medina del Campo: Francisco del Canto.
- D’Aubigné, A. (1969). *Œuvres*. Édition critique par H. Weber. Paris: Gallimard.
- D’Aubigné, A. (2010). *Hécatombe à Diane*. Édition critique par J. Goeury. Publications de l’Université de Saint-Etienne.
- D’Aubigné, A. (2020). *Le Printemps*. Édition critique par V. Ferrer. Genève: Droz.
- Ficino, M. (2001). *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*. Edición de R. de la Villa Ardura. Madrid: Tecnos.
- Fucilla, J. G. (1930). Two Generations of Petrarchism and Petrarchists in Spain. *Modern Philology*, 27(3), 277-295.

- Graur, T. (1929). *Un disciple de Ronsard. Amadis Jamyn (1540-1593), sa vie, son œuvre, son temps*. Paris: Classiques Garnier.
- Groto, L. (2014). *Le Rime di Luigi Groto, Cieco d'Adria*. A cura di B. Spaggiari. Milano: Apogeo.
- Hankins, J. (2017). Ficino's Critique of Lucretius. En J. Hankins y F. Meroi (eds.), *The Rebirth of Platonic Theology in Renaissance Italy: Proceedings of a Conference in Honor of Michael J. B. Allen, Florence, 26-27 April 2007* (pp. 137-154). Florence: Istituto Nazionale Di Studi Sul Rinascimento, and Harvard University Center for Italian Renaissance Studies.
- Jamyn, A. (1978). *Les Œuvres Poétiques. Livres II, III et IV (1575)*. Édition critique par S. M. Carrington. Genève: Droz.
- Labrador Herraiz, J. J., DiFranco, R. A. y Montero, J. (ed.) (2006). *Cancionero sevillano de Toledo. Manuscrito 506 (fondo Borbón-Lorenzana) Biblioteca de Castilla-La Mancha*. Universidad de Sevilla.
- Lanza, A. (ed.) (1973). *Lirici toscani del Quattrocento*. Roma: Bulzoni.
- Lucrecio (2010). *La naturaleza*. Edición de F. Socas. Madrid: Gredos.
- Marcos Marín, F. A. (1971). Algunas notas sobre la prueba de sangre. *Boletín de la Real Academia Española*, 51, 513-522.
- Marcos Marín, F. A. (2007). Sangre y tinta desde "Ivain" hasta "La venganza de don Mendo". *RILCE*, 23.1, 145-156.
- Passannante, G. (2018). Burning Lucretius: On Ficino's Lost Commentary. *Studies in Philology*, 115(2), 267-285.
- Peña, M. (ed.) (2004). *Flores de baria poesía. Cancionero novohispano del siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ramírez Pagán, D. (1950). *Floresta de varia poesía*. Edición de A. Pérez Gómez. Barcelona: Selecciones Bibliófilas.
- Ramírez Pagán, D. (1998). *Sonetos*. Edición de D. López García y R. Siminiani Ruiz. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio.
- Rodríguez Marín, F. (1926). *Las supersticiones en el "Quijote"*. Conferencias leídas en el Centro de Intercambio Intelectual Germano-Español. Madrid: Centro de Intercambio Intelectual Germano-Español.
- Rota, B. (2000). *Rime*. A cura di L. Milite. Parma: Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda.
- Serafino Aquilano (1516). *Opere dello elegantissimo poeta Seraphino Aquilano*. Firenze: Filippo di Giunta.
- Serafino Aquilano (1894). *Rime di Serafino de' Ciminelli Dall'Aquila*. A cura di M. Menghini. Bologna: Romagnoli-Dall'Acqua.
- Serafino Aquilano (2002). *Strambotti*. A cura di A. Rossi. Parma: Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda.
- Serafino Aquilano (2005). *Sonetti e altre rime*. A cura di A. Rossi. Roma: Bulzoni.
- Snyder, J. G. (2011). Marsilio Ficino's Critique of the Lucretian Alternative. *Journal of the History of Ideas*, 72(2), 165-181.
- Tasso, B. (1995). *Rime*. A cura di D. Chiodo e V. Martignone. San Mauro: Edizioni Res.
- Withers, A. M. (1923). *The Sources of the Poetry of Gutierre de Cetina*. Universidad de Pennsylvania.