

"Mira Nero de Tarpeya": el romance, *La Celestina* y la poesía italiana

"Mira Nero de Tarpeya": ballad, *La Celestina* and Italian poetry

ÁLVARO ALONSO

Dpto. Filología Española II. Facultad de
Filología (Edificio D)
Universidad Complutense
Madrid, 28040
alvaroalonso@filol.ucm.es

RECIBIDO: 29 DE ENERO DE 2013
ACEPTACIÓN DEFINITIVA: 12 DE MARZO DE 2013

Resumen. En el primer *auto* de *La Celestina*, Calisto cita el comienzo del romance "Mira Nero de Tarpeya" y lo interpreta en clave amorosa: el incendio de Roma se compara con las llamas metafóricas del enamorado y la crueldad de Nerón con la de la dama. En el presente trabajo se estudia esa doble comparación desde un punto de vista histórico, es decir, en relación con otros textos españoles e italianos que recurren a una imagen idéntica o parecida. Ese análisis permite concluir que *La Celestina* se adelanta a la poesía italianista del siglo XVI, probablemente porque su autor estaba ya familiarizado con la poesía italiana del *Quattrocento*.

Palabras clave: *La Celestina*. Poesía italianista. Romancero. Relaciones hispano-italianas.

Abstract. In the first *auto* of *La Celestina*, Calisto quotes the first lines of the romance "Mira Nero de Tarpeya", and he consider it from the point of view of amorous relationships: the blaze of Rome is compared to the metaphorical flames of the lover, and Nero's cruelty stand for the beloved's cruelty. In this article we study this twofold comparison from a historical point of view, that is, making the comparison with other Spanish and Italian texts that use the same or a similar metaphor. From our analysis we draw the conclusion that *La Celestina* is ahead of the sixteenth century italianist poetry, most probably because its author is already acquainted with the Italian lyric poetry of the *Quattrocento*.

Keywords: *La Celestina*. Italianist poetry. Ballads. Spain-Italy relationships.

Para Joseph T. Snow
Para María

Es bien sabido que el popular romance "Mira Nero de Tarpeya" aparece recogido por primera vez, aunque sólo en sus cuatro primeros versos, en el auto primero de *La Celestina*. La fortuna posterior del poema ha sido cuidadosamente rastreada por Erna Berndt Kelley (1966) y Paloma Díaz Mas (1985), pero lo que ahora me interesa no es el romance en sí, sino la interpretación alegórica que de él ofrece Calisto:

CALISTO: [...] Pero tañe y canta la más triste canción que sepas.

SEMPRONIO: Mira Nero de Tarpeya
a Roma cómo se ardía;
gritos dan niños y viejos
y él de nada se dolía.

CALISTO: Mayor es mi fuego y menor la piedad de quien yo agora digo.

SEMPRONIO (*Aparte*): No me engaño yo, que loco está este mi amo.
(Rojas 218)

El enamorado propone, por tanto, un juego conceptual en el que se engarzados comparaciones: "Yo ardo (de amor) como ardía la antigua Roma, y la crueldad (amorosa) de la dama es semejante a la de Nerón cuando contemplaba indiferente las llamas que destruían la ciudad".

Las palabras de Calisto han sido objeto de un sugerente trabajo de Antonio Sánchez Jiménez, que las estudia en relación con la idea del amor como fuego que aniquila y destruye, es decir, como expresión del esencial pesimismo de Rojas. Mi intención aquí es diferente. En las páginas que siguen me propongo trazar una historia de la imagen, situándola en un contexto hispano-italiano, que me parece imprescindible para comprender mejor su posible origen y su éxito posterior. Terminaré relacionando el símil de Calisto con otra comparación que aparece también en el auto primero y que obliga a plantear idénticas preguntas y sugiere respuestas parecidas.

1. NERÓN Y EL INCENDIO DE ROMA DEL 64 D.C.

No me ha sido posible documentar ningún texto claramente anterior a *La Celestina* que ofrezca una lectura amorosa del incendio del 64 d.C. y de la cruel

indiferencia de Nerón. Sin embargo, en los años inmediatamente posteriores a la obra de Rojas, y a lo largo de todo el siglo XVI, existen varias composiciones que incorporan esa interpretación al propio texto poético.¹ Probablemente, el primero de esos textos es un soneto italiano, obra del escritor Giovanni Muzarelli. Muzarelli había nacido en 1486 o 1487; fue protegido de los Gonzaga de Mantua, y en 1512 se asentó en Roma, donde entró en contacto con Pietro Bembo y otros importantes literatos del momento. En 1514 abandonó la ciudad para trasladarse a la Rocca di Mondaino, donde murió de muerte violenta en 1516 (Russo). Teniendo en cuenta las fechas de su nacimiento y de su muerte, es seguro que el siguiente soneto es posterior, pero sólo un poco posterior, a *La Celestina*:

Dallo spagnuolo

Mentre i superbi tetti a parte a parte
ardean di Roma, e le altre cose belle,
mandava il pianto fin sopra le stelle
il popol tutto del figliuol di Marte.

Sol cantava Neron, asceso in parte
onde schernia le genti meschinelle,
fra sé lodando or queste fiamme or quelle
per far scrivendo vergognar le carte.

Così, di mezzo il cor ch' ella governa,
mira lieta il mio incendio, e tutta in pianti
de' miei tristi pensier la turba afflitta,
donna, che sol di ciò par che si vanti,
essendo in mille esempi già descritta
sua crudeltade e la mia fiamma interna. (Muzarelli)

Al igual que el romance, los dos cuartetos describen el incendio de Roma y la reacción de Nerón. Y al igual que el comentario de Calisto, los dos tercetos proponen la doble comparación del enamorado con la ciudad en llamas y de la dama con el emperador que la vio arder sin compasión. La semejanza es suficientemente estrecha para resultar llamativa, pero más llamativo aun es el epígrafe "Dallo spagnuolo" que precede al soneto. No puede excluirse que ese texto que sirve de modelo al poeta italiano sea precisamente *La Celestina*. Si eso fuera así, la *Tragicomedia* estaría en el origen de una tradición muy rica y muy larga, como veremos, tanto en la literatura española como en la italiana.

Sin embargo, me parece más probable que un poeta (en este caso, Muzzarelli) se inspire en, y sobre todo reconozca su deuda con, otro poeta. En ese caso, deberían tomarse en consideración dos posibilidades:

1. El punto de partida para el soneto es un poema español muy semejante al italiano. Es decir, Muzzarelli actúa como traductor más o menos fiel, y no como un libre adaptador, de manera que su modelo es un poema breve que describe el incendio de Roma e incorpora ya la interpretación amorosa.

2. La composición española que inspira al italiano es el propio romance "Mira Nero de Tarpeya". De hecho, algunos indicios apuntan a una relación entre los dos poemas. En ambos casos, la composición se abre no tanto con una representación visual del incendio, sino con una referencia al elemento acústico, es decir, a los gritos y los llantos de los romanos. Hay incluso una cierta semejanza en la forma de expresión:

mandava il pianto fin sopra le stelle
il popul tutto del figliuol di Marte

gritos dan niños y viejos
y él de nada se dolía.
El grito de las matronas
sobre los cielos subía.

Sin duda, esos paralelos distan de ser concluyentes. Las expresiones "el grito subía sobre los cielos" y "mandava il pianto fin sopra le stelle" no son raras en sus respectivas lenguas, y contaban, además, con el antecedente literario de la destrucción de Troya en la *Eneida* (II, 338 y 488): "Quo fremitus vocat et sublatus ad aethera clamor" y "ferit aurea sidera clamor". Pero aun así la coincidencia no deja de ser llamativa, sobre todo teniendo en cuenta que las dos expresiones aparecen en el mismo lugar (al comienzo del poema) y en el mismo contexto temático (la descripción del incendio de Roma). Conviene observar, además, que la frase española está ya fuera de los versos cantados por Sempronio, de manera que, si hay una relación entre el soneto y el romance, ha de ser directa, y no mediada por *La Celestina*. En todo caso, el parecido genérico entre los dos poemas convierte al romance en un buen candidato para ser el modelo *spagnuolo* de los versos de Muzzarelli. Sin embargo, en esta hipótesis hay que suponer que el poeta italiano y Calisto llegaron independientemente a la misma idea de convertir en amoroso un romance que originariamente no

lo era. Esa dificultad puede soslayarse si se supone que existió una versión del romance, distinta a la que conocemos y que incorporaba ya su interpretación amorosa. Puede pensarse, por ejemplo, en una glosa cortesana del texto que, al igual que otras glosas romancísticas, reinterpretara los versos originales como una alegoría de amor. Esa hipotética versión del romance sería el punto de partida tanto para Muzzarelli como para *La Celestina*.

No muy alejada cronológicamente del poema de Muzzarelli debe de estar la *Lamentación* de amores de Juan Fernández de Heredia, "Mis bienes son acabados". El poema presenta semejanzas indudables con las más conocidas *Lamentaciones* de Garci Sánchez de Badajoz, en las que conviene detenerse un momento (Gallagher 134-39). Garci Sánchez comienza presentando su poema como un *contrafactum* de las *Lamentaciones* de Jeremías (o quizá más exactamente del oficio de difuntos que en ellas se inspira). El enamorado, por tanto, compara su dolor con el que provocó la destrucción de Jerusalén, pero inmediatamente abandona las referencias bíblicas y menciona otras grandes ciudades, cuyo doloroso final sigue comparando con sus males de amor: Troya, Babilonia y Costantinopla. En ninguno de esos casos se alude a las llamas o al fuego, pero sí a propósito de Mérida:

Mérida, que en las Españas
otro tiempo fuiste Roma,
mira a mí,
y verás que en mis entrañas
ay mayor fuego y carcoma
que no en ti. (Gallagher 136)

Garci Sánchez debió de nacer hacia 1460, o incluso algo antes y Fernández de Heredia hacia 1480 o 1485 (Ferrerres XI). Ambos parecen haber escrito sus respectivas *Lamentaciones* en fechas relativamente tardías: las de Garci Sánchez no aparecen en el *Cancionero general* de 1514, y las de Heredia no figuran en el *General* de 1511 (Pérez Bosch). De manera que resulta difícil saber cuál de las dos poetas se inspiró en el otro. Pero lo que ahora me interesa es que los dos coinciden en la lista de ciudades destruidas. Fernández de Heredia habla también de Jerusalén y de Troya:

Mas no pensé que tan presto
le fuera a mi triste vida

tan gran ruina venida
que es, a quien la mire bien,
un otro Hierusalem
de desolada y caída [...]
Gritando quiero que se oya
destrucción tan manifiesta,
que la destrucción de Troya
¿qué tiene que ver con esta? (Fernández de Heredia 10-11)

Como en Garci Sánchez, lo importante no es el motivo de las llamas, sino el genérico de la destrucción; pero, también como en Garci Sánchez, no falta la referencia a un incendio. Sólo que en este caso no es el de Mérida, sino el de Roma y Nerón:

Yo soy Roma y vos sois Nero,
que nunca os apiadáis.
Quemando, como quemáis,
estas entrañas de amor,
dar cuenta fuera mejor
de esta ovejica tan mansa,
que solo en penar descansa
que vos le seáis pastor. (Fernández de Heredia 10)

Parece probable que el autor tuviera en cuenta el romance, e imitara el conocido octosílabo "y él de nada se dolía" mediante la expresión "que nunca os apiadáis". Aunque naturalmente añade la lectura amorosa, ausente en la versión del romance que conocemos. Como en el caso de Muzzarelli, podría pensarse que *La Celestina* es el punto de partida para Fernández de Heredia; pero no puede excluirse tampoco en este caso que el poeta siguiera un texto lírico, el mismo al que hace referencia el epígrafe del texto italiano. En todo caso, conviene observar que su planteamiento es distinto al del soneto y al del auto primero. En lugar de centrarse exclusivamente en el incendio del año 64, Heredia alude a él de forma muy rápida y lo incorpora a una lista de ciudades que corrieron una suerte parecida.

Varios textos más coinciden, a lo largo del siglo XVI, con la imagen de Calisto.

1. Entre los pliegos poéticos conservados en la BNE, hay uno fechado en 1537 que recoge ciertas "Exclamaciones de un penado galán" que comienzan:

O Roma, que si abrasada
fuesse [fueste?] del crudo Nerón,
ten holgura,
pues *tu llama fue apagada,*
mas la de mi corazón
siempre dura. (García Morales/Pardo Morote 13)

El pasaje sugiere muy esquemáticamente la doble comparación, aunque no relacione explícitamente a la dama con el emperador. Pero, además, el anónimo añade un detalle que falta en los dos textos anteriores y que remite directamente a *La Celestina*: el fuego de amor es más doloroso que el que incendió la ciudad porque el primero es mucho más duradero que el segundo:

SEMPRONIO: Digo que ¿cómo puede ser mayor el fuego que atormenta un vivo que el que quemó tal cibdad y tanta multitud de gente?
CALISTO: ¿Cómo? Yo te lo diré. Mayor es *la llama que dura ochenta años que la que en un día passa [...]*. (Rojas 218)

Aunque no se mencionan otras ciudades destruidas, el texto presenta semejanzas muy claras con las *Lamentaciones* de Garci Sánchez, y no parece casual que el mismo pliego recoja, casi inmediatamente antes, un *contrafactum* amoroso de Jeremías (García Morales/Pardo Morote 11).

2. Gutierre de Cetina es autor de un soneto que retoma nuestras dos comparaciones:

Mientras con gran terror por cada parte
de Roma ardían las moradas bellas,
mientras que con el humo a las estrellas
subía el clamor del gran pueblo de Marte,
alegre está Nerón, subido en parte
do viendo el fuego, oía las querellas,
mirando enre las llamas cuáles dellas
eran mayores, do su furia harte.

Así del alma mía la que gobierna
mi vida, mira el fuego, escucha el llanto
y tiene el mayor mal por mayor juego;
y a guisa de Nerón, se alegra tanto
cuanto más viendo en mí durar el fuego
piensa hacer su crueldad eterna. (Cetina 141)

Crawford (122-23) señaló ya la indiscutible dependencia de esta composición con respecto a la de Muzzarelli, y apuntó también que Cetina pudo conocer el poema italiano a través de una antología de poesía bien conocida en España, las *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, recopilada por Domenichi y editada en Venecia en 1545. Pero como la edición veneciana suprimió el epígrafe "Dallo spagnuolo", Crawford no pudo advertir que, en realidad, el soneto había hecho un camino de ida y vuelta entre las dos penínsulas.

3. Hernando de Acuña es autor de un soneto que comienza "Mientras de parte en parte se abrasaba" (273), semejante al de Cetina y, como éste, claramente inspirado en el de Muzzarelli (Crawford 122-23; Fucilla 44).

4. Gutierre de Cetina es autor de un segundo soneto que vale la pena reproducir:

Si de Roma el ardor, si el de Sagunto,
de Troya, de Numancia y de Cartago,
si de Jerusalén el fiero estrago,
Belgrado, Rodas y Bizancio junto;
si puede a piedad moveros punto
cuanto ha habido de mal del Indo al Tago,
¿por qué del fuego que llorando apago
ni dolor, ni piedad en vos barrunto?
Pasó la pena destes, y en un hora
acabaron la vida y el tormento,
puestos del enemigo a sangre y fuego.
Vos dais pena inmortal al que os adora,
y así vuestra crueldad no llega a cuento
romano, turco, bárbaro ni griego. (Cetina 140)

Aquí no se menciona a Nerón, y ni siquiera se dice explícitamente que el incendio sea el del año 64; pero los dos tercetos muestran que el poeta tiene en mente el texto de *La Celestina*, directamente o a través del pliego anónimo de 1537. En esos seis versos vuelve a aparecer la contraposición entre la llama transitoria que arrasa las ciudades y el inmortal fuego de amor. Pero a diferencia del auto primero, Cetina incluye la referencia a Roma en una lista de ciudades, es decir, se mueve en las convenciones de las lamentaciones de amor y, más en concreto, de Juan Fernández de Heredia.

5. La *Lamentación II* de Barahona de Soto, "No tengo por desconcierto", termina con los siguientes versos:

Porque jamás se vio estrago
 donde fuesen ojos lago
 de sangre, como en mí ven,
 aunque entre el daño también
 de Troya, Tebas, Cartago,
 de Roma y Jerusalén. (Rodríguez Marín 591)

Los versos, que deben fecharse hacia 1565 (Rodríguez Marín 288), no incluyen referencia alguna a Nerón, pero muestran que la lista de ciudades destruidas (y, entre ellas, Roma) se mantiene como un tópico en las lamentaciones de amor casi hasta la extinción del género. Es claro que, a medida que este se desarrolla en el tiempo, se hace menos clara la mención al incendio del 64. Fernández de Heredia y el pliego suelto todavía nombran a Nerón; Cetina, en su segundo soneto, omite ya esa referencia, aunque el contraste entre las llamas reales y las de amor sugiere que el poeta recuerda todavía el texto de *La Celestina*; en Barahona de Soto, Roma es ya sólo un nombre, que quizá se mantiene sólo por una suerte de automatismo del género.

Puede concluirse, por tanto, que los siete testimonios poéticos que he mencionado se agrupan en dos grandes categorías. Una es claramente italiana e italianista, y estaría integrada por el soneto de Muzzarelli, el primero de Cetina y el de Acuña: un conjunto de textos claramente relacionados entre sí y que se centran exclusivamente en la destrucción de Roma, los gritos de sus habitantes y la cruel indiferencia, cuando no alegría, del emperador. Un segundo conjunto estaría integrado por la *Lamentación* de Fernández de Heredia, el pliego de 1537, el segundo soneto de Cetina y, de manera dudosa, la

Lamentación de Barahona de Soto. Aquí el planteamiento está más cercano al de las *Lamentaciones* de Garci Sánchez de Badajoz. Es decir, el incendio del año 64 es mencionado de forma muy rápida e incluido habitualmente en una lista de ciudades asoladas que se comparan con el sufrimiento y el fuego del enamorado. Sobre el trasfondo de esas dos categorías, el romance "Mira Nero de Tarpeya" (o, más exactamente, el romance y su "glosa" en *La Celestina*) se sitúa claramente en el grupo italianista.

Quizá no pueda irse más allá a la hora de relacionar los textos y, sin duda, es muy aventurado proponer filiaciones claras entre ellos. No obstante, en las páginas anteriores he sugerido, de forma tentativa, las relaciones que me parecen más probables y que pueden sintetizarse en el siguiente cuadro:

*Texto "spagnuolo" →	Muzzarelli →	Cetina (primer soneto) Acuña
<hr/>		
*Texto "spagnuolo" →	<i>Celestina</i> →	Pliego 1537 Cetina (segundo soneto) Barahona
<hr/>		
*Texto "spagnuolo" →		F. de Heredia ↑ Lamentaciones con Roma-Nerón
<hr/>		
		Garci Sánchez ↑ Lamentaciones sin Roma-Nerón
<hr/>		

Ese esquema no es, por supuesto, el único posible. Por ejemplo, bien pudiera ser que el texto español que está en la base de Muzzarelli y de Fernández de Heredia sea precisamente *La Celestina*, que estaría, por tanto, en el origen de toda la cadena. O que Garci Sánchez no sea anterior a Fernández de Heredia ni influya sobre él. Queda en pie, además, la cuestión de si el texto español que menciona Muzzarelli es alguna versión del romance o no. Lo que pretendo ilustrar es, justamente, que la doble comparación de Calisto, lejos de ser una *trouvaille* del personaje, se inscribe en una compleja red de relaciones hispano-italianas, donde entran en juego diferentes textos, tradiciones y géneros literarios.

2. *LA CELESTINA*, EL RENACIMIENTO Y LA POESÍA ITALIANA

De todo lo anterior se deduce que no es difícil encontrar ejemplos del doble símil de Calisto en el siglo XVI y que, en cambio, la doble comparación resulta desconocida –al menos hasta donde he podido rastrearla– en la literatura española e italiana anterior a *La Celestina*.

No es el único caso. Siempre en el auto primero, Calisto compara los dedos y las uñas de Melibea con perlas y rubíes: “los dedos luengos, las uñas en ellos largas y coloradas, que parecen rubíes entre perlas” (Rojas 45). No he podido encontrar la doble imagen en textos españoles anteriores a 1499 y, en cambio, se encuentra en la poesía italiana e italianista del siglo XVI: ambas, perlas y rubíes, en Antonio Brocardo, entre 1525 y 1530, y sólo la de las uñas-rubíes, en Domenico Veniero y Eugenio de Salazar, a mediados del siglo XVI (Alonso).

De manera que, por lo que se refiere a esos dos símiles dobles (Roma y Nerón, perlas y rubíes), *La Celestina* parece adelantarse a su propio siglo: imágenes muy raras o desconocidas antes de ella, se ponen de moda (relativamente de moda, al menos) en los años inmediatamente posteriores y a lo largo de todo el siglo XVI. No es necesario pensar que el auto primero sea el punto de partida para esas nuevas imágenes y, de hecho, me inclino a pensar que no lo es. Pero, sin duda, su autor era enormemente receptivo a las novedades, y tenía un gusto muy certero para elegir aquellas que terminarían triunfando en los años siguientes.

Una cuestión distinta es la tradición literaria a la que pertenecen esas comparaciones. En el caso de las perlas y rubíes, el símil se explica mucho mejor dentro de la tradición italiana que de la española. Prácticamente desconocido en España, ese binomio está de moda en la literatura italiana desde Petrarca, si bien es cierto que aplicado a los dientes y labios y no a los dedos y uñas. Pero para éstos, Petrarca había utilizado una imagen parecida a la de *La Celestina* en uno de los famosos *sonetti del guanto*, el 199 del *Canzoniere* (punto de partida indudable para Eugenio de Salazar).

La situación me parece más compleja por lo que se refiere a Nerón y el incendio de Roma. Muzzarelli menciona un texto español como base para su soneto, pero da la impresión de que ese texto, a su vez, se explica también mejor dentro de la tradición italiana. De hecho, aunque Nerón es famoso por su crueldad, el símil de la amada con el emperador debió de ser poco frecuente o desconocido en la literatura española: la voz “Nerón” del CORDE no incluye,

entre 1400 y 1500, ninguna mención en la que el emperador funcione con ese valor comparativo. El símil, en cambio, es frecuente en la literatura italiana del siglo XV. Así en una de las composiciones del *Codice isoldiano*, "Seria pur tempo omai che l'aspra guerra" (Isoldiano):

Già non fu sì crudel Nerone o Marte [...]
 che non ponesse fine a la sua guerra,
 lassando reposar talvolta i campi;
 e tu non puoi satiar di farne oltraggi [...]

Formulaciones parecidas pueden encontrarse en Bernardo Pulci (Lanza II) y en Bernardo Giambullari. Pero quizá los versos más interesantes sean los del poeta, también cuatrocentista, Mariotto Davanzati:

Io porto sempre Troia agli occhi avante
 conversa in fiamme e in sanguinoso pianto [...]
 Veggo turbato, fra Nerone e Silla,
 Cirro di sangue disioso e tinto [...]
 E tutto accolto insieme una favilla
 non è del foco che il mio core ha cinto;
 e sol con morte può da morte atarsi. (Lanza I)

El soneto es una enumeración de personajes crueles o furibundos y de escenas sobrecogedoras, que se comparan con la desesperación del enamorado. Entre esos personajes ávidos de sangre se menciona a Nerón, y entre esas escenas a una ciudad en llamas: "Troia, conversa in fiamme e in sanguinoso pianto". De manera que los dos elementos clave de las palabras de Calisto, la crueldad de Nerón y el enamorado como un ciudad en llamas, aparecen ya juntos en un mismo poema. No es el único. Antonio di Guido vuelve a emparejarlos en el soneto amoroso que empieza "In concave caverne aspri leoni": "E 'n fiamme e 'n sangue e 'n cener Tebe e Troia, / e Silla e Mario, Mezenzio e Nerone, / Tideo sovra il teschio, Erode e Giuda [...]" (Lanza I).

Tanto el poema de Davanzati como éste difieren del planteamiento de *La Celestina* de dos maneras. En primer lugar, no se compara a Nerón con la amada, ya que la crueldad del personaje se toma como ejemplo de una exasperación emocional que se corresponde con la furiosa angustia del enamorado. En segundo lugar, las dos imágenes (Nerón y la ciudad en llamas) aparecen

meramente yuxtapuestas en el poema, pero no enlazadas. Al elegir el incendio de Roma del año 64 (y no el de Troya, o el de Tebas, o cualquier otro), Calisto puede asociar en una misma escena histórica los dos símiles, el de la ciudad quemada y el de la crueldad de Nerón, independientes en los dos sonetos italianos. Pero esas diferencias no consiguen ocultar el indudable aire de familia que tiene la comparación del auto primero con esos poemas.

En cualquier caso, los vínculos entre *La Celestina* y la poesía italiana e italianista no deberían pasarse por alto, por más que, de momento, no sea posible precisar su naturaleza. Esos paralelos muestran a un autor muy sensible a un nuevo universo de imágenes y plantean algunos interrogantes sobre sus conexiones literarias.²

Notas

1. Me ocupo aquí sólo de los textos más cercanos a *La Celestina*, es decir, los del siglo XVI. Dejo para otro trabajo en preparación los correspondientes al siglo XVII.
2. Ya terminado este trabajo, me llega el artículo de Santiago López-Ríos, "Une certaine approche des images de l'Arabie dans la littérature espagnole du Moye Âge". *Parcourir le monde: les voyages d'Orient au Moyen Âge et dans la première modernité*. Ed. Dominique de Courcelles. París: École Nationale des Chartes, en prensa. En el trabajo se menciona un caso paralelo a los dos que señalo aquí, el de los cabellos de la amada como hilos de oro de Arabia, que parecen documentarse por primera vez en los sonetos del Marqués de Santillana (es decir, una obra italianista) y en *La Celestina*. Agradezco al autor que me haya permitido leer las pruebas de su trabajo.

Obras citadas

- Acuña, Hernando de. *Varias poesías*. Ed. Luis F. Díaz Larios. Letras Hispánicas 164. Madrid: Cátedra, 1992.
- Alonso, Álvaro. "Perlas y rubíes: una imagen italiana entre Santillana y *La Celestina*". "De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía": estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow, 1: estudios

- celestinescos*. Ed. Devid Paolini. 2 vols. Nueva York: Hispanic Seminary of Mediaeval Studies, 2010. 26-35.
- Berndt Kelley, Erna. "Popularidad del romance 'Mira Nero de Tarpeya'". *Estudios dedicados a James Homer Herriott*. Wisconsin: Universidad de Wisconsin, 1966. 117-26.
- Cetina, Gutierre de. *Sonetos y madrigales completos*. Ed. Begoña López Bueno. Letras Hispánicas 146. Madrid: Cátedra, 1981.
- Crawford, J. P. Wickersham. "Two Spanish Imitations of an Italian Sonnet". *Modern Language Notes* 31 (1916): 122-23.
- Díaz Mas, Paloma. "Sobre la fortuna del romance *Mira Nero de Tarpeya*". *Symbolae Ludovico Mitxelena septuagenario oblatae*. Vol. 1. Ed. José L. Melena. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 1985. 795-98.
- Fernández de Heredia, Juan. *Obras*. Ed. Rafael Ferreres. 2.^a ed. Clásicos Castellanos 139. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- Ferreres, Rafael. "Prólogo". Juan Fernández de Heredia. *Obras*. Ed. Rafael Ferreres. 2.^a ed. Clásicos Castellanos 139. Madrid: Espasa-Calpe, 1975. IX-XLIV.
- Fucilla, Joseph G. *Estudios sobre el petrarquismo en España*. Madrid: CSIC, 1960.
- Gallagher, Patrick. *The Life and Works of Garci Sánchez de Badajoz*. Londres: Tamesis Books, 1968.
- García Morales, Justo, y María Luisa Pardo Morote, eds. *Pliegos poéticos de la Biblioteca Nacional*. Vol. 4. Madrid: Joyas Bibliográficas, 1960.
- Giambullari, Bernardo. *Rime inedite o rare*. Ed. Italiano Marchetti. Florencia: Sansoni, 1955. 2 de noviembre de 2012. <www.bibliotecaitaliana.it>.
- Isoldiano. *Le rime del Codice Isoldiano (Bologna Univ. 1739)*. Ed. Ludovico Frati. Bologna: Romagnoli-Dell' Acqua, 1913. 2 de noviembre de 2012. <<http://www.bibliotecaitaliana.it>>.
- Lanza, Antonio. *Lirici toscani del Quattrocento*. 2 vols. Roma: Bulzoni, 1973-75. 2 de noviembre de 2012. <<http://www.bibliotecaitaliana.it>>.
- Muzzarelli, Giovanni. *Rime*. Ed. A. M. Negri, [s.l., s.i., s.a.]. 12 de noviembre de 2012. <<http://www.bibliotecaitaliana.it>>.
- Pérez Bosch, Estela. "Juan Fernández de Heredia, poeta del *Cancionero general*". *Cancioneros en Baena: actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena (In memoriam Manuel Alvar)*. Vol. 2. Ed. Jesús L. Serrano Reyes. Baena: Ayuntamiento de Baena, 2003. 261-86.
- Real Academia Española. Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español. 2-12-2012. <<http://www.rae.es>>.

- Rodríguez Marín, Francisco. *Luis Barabona de Soto: estudio biográfico, bibliográfico y crítico*. Madrid: Real Academia Española, 1903.
- Rojas, Fernando de. *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. Peter E. Russell. Clásicos Castalia 191. Madrid: Castalia, 1991.
- Russo, Emilio. "Giovanni Muzzarelli". *Dizionario biografico degli italiani*. Vol. 77. Roma: Istituto dell' Enciclopedia Italiana, 2012. 12 de noviembre de 2012. <[http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-muzzarelli_\(Dizionario_Biografico\)>](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-muzzarelli_(Dizionario_Biografico)>).
- Sánchez Jiménez, Antonio. "Huego de amor: la metáfora amor-fuego en la estructura de *La Celestina*". *Celestinesca* 29 (2005): 197-208.
- N.B. Los bancos de datos *Bibliotecaitaliana.it* y *Dizionario biografico degli italiani* no paginan la obras que reproducen. Las citas tomadas de tales bancos carecen, por tanto, de número de página.