

El tópico del *laurus* en los poemas del *Canzoniere*: influencias del mito ovidiano en los poemas XXII, XXIII, XXIV, XXX y CCLXIII de Francesco Petrarca

Iván Manuel Giorgieff
UNLP
ivan.giorgieff1005@gmail.com

Resumen: El presente trabajo se propone analizar el tópico del *laurus* en los poemas XXII, XXIII, XXIV, XXX y CCLXIII del *Canzoniere* a la luz del mito ovidiano de Apolo y Dafne. Para tal fin, se realizará un análisis comparativo que dé cuenta de las similitudes y de las relaciones intertextuales entre la obra petrarquesca y el mito narrado por Ovidio en *Metamorfosis* 1 (Ov. *Met.* 1. 452-567), prestando especial atención a las repeticiones léxicas y a los núcleos temáticos en común, así como a las diferencias entre las composiciones. De esta manera, se evidenciarán los modos en los que Petrarca se apropia de la tradición grecolatina para fundirla y expresarla, innovando en el proceso, en su propia poesía: la reiterada alusión al *laurus* en el *Canzoniere* y su asociación con Laura – al igual que la mención a los atributos característicos del mismo, tales como su perennidad o su invulnerabilidad ante el rayo – permitirían afirmar que Petrarca no solo hace un uso consciente del mito ovidiano, sino que detenta la tradición mitológica como medio expresivo de su propia subjetividad y construcción de su propia figura como poeta. Para esto, apela tanto a las figuras de Dafne, Apolo y Amor, como al concepto de *triumphus* en tanto autoconsagración poética.

Palabras clave: Ovidio – Petrarca – laurus – Apolo – Dafne

En *Metamorfosis* 1 (vv. 452-567), Ovidio narra lo que se convertirá en la versión más divulgada del mito de Apolo y Dafne. Apelando a la consabida tradición literaria y a la propagación de la *narratio* mitológica entre los lectores, recordaré muy brevemente el episodio narrado por el sulmonés: luego de una reyerta entre Cupido (*filius huic Veneris*) y Febo, este último, envalentonado y engreído por su reciente victoria sobre la serpiente Pitón – episodio narrado en los versos inmediatamente anteriores, vv. 416-451 –, desacredita la destreza de Cupido con el arco, llamándolo *lascive puer* (v.455) y catalogando su habilidad con las *fortes armas* como insuficiente¹. Ante la injuria, el hijo de Venus le clava a Febo la flecha que hace brotar el amor, mientras que Dafne, hija del río Peneo, es herida por la flecha obtusa que lo ahuyenta y repele: *fugat hoc, facit illud amorem; / quod facit, auratum est et cuspide fulget acuta* (Ov. *Met.* 1. 469-470)². De esta manera, el encuentro y la cópula entre la ninfa y el dios se vuelve imposible, pues Dafne rehúye a su perseguidor, quien pugna por alcanzarla – escena que Ovidio construye a partir de la concatenación de símiles con el mundo animal, en el que se despliega “el campo semántico relativo a la caza, según el cual Apolo es asimilado a un lobo, a un león, a un águila y a un perro que persiguen, respectivamente, a una cordera, una cierva, una paloma y una liebre” (Cairo, 2018, p. 62)³ –. Finalmente, Peneo accede a las súplicas de su hija, quien le ruega desesperadamente cambiar de forma para evitar ser alcanzada, convirtiéndola, así, en laurel (Δάφνη):

*fer, pater,' inquit 'opem! si flumina
numen habetis qua nimium placui,
mutando perde figuram!'*

[...]

*Vix prece finita torpor gravis occupat artus: mollia
cinguntur tenui praecordia libro, in frondem crines, in
ramos bracchia crescunt, pes, modo tam velox, pigris*

¹ “Apollo tells Cupid that weapons are for hunting, not for love (1.456 ff.). But Apollo is in error. Weapons, violence, assault are the implements of desire in the world of *Metamorphoses*. And the god of love further underlines the analogy in his retort (1.463 f.): *figat tuus omnia, Phoebe, te meus arcus...*” (Parry, 1964, p. 270).

² “Esta lo repele, aquella infunde el amor: la que lo infunde es dorada y refulge con su aguda punta”. La traducción del latín al español empleada a lo largo de todo el trabajo es mía.

³ Para más información sobre el símil de la persecución apolínea como cacería, revisar el texto de Parry (1964).

*radicibus haeret, ora cacumen obit; remanet nitor
unus in illa* (Ov. *Met.* 1. 545-552)⁴.

“Ayúdame, ¡Padre!”, dijo, “si vosotros, los ríos, tenéis el numen, echa a perder, mutándola, mi figura, por la cual he agradado demasiado” [...]. Apenas finalizada la súplica, el entorpecimiento se apodera de las pesadas articulaciones: son rodeados los suaves senos por la blanda corteza, los cabellos crecen hacia una fronda, los brazos crecen hacia las ramas, el pie, tan veloz hace un instante, se asienta en duraderas raíces, la cumbre va al encuentro de las bocas; permanece en ella un único esplendor.

De esta manera, la imagen del laurel – y su ineludible conexión con el mito ovidiano – ha permanecido vigente en las literaturas europeas posteriores, las que, si bien mantienen los temas principales del mito, también gozan de la libertad para apropiarse del mismo y otorgarle nuevas significaciones, principalmente a partir del encuentro sincrético entre la cultura romana y el Cristianismo, pues, como afirma DellaNeva “the fact that not one of these myths is repeated in its original form suggests that, while the *Metamorphoses* may be a privileged text that generates innumerable re-writings, its message is not fully immune to the changes time inevitably brings” (DellaNeva, 1982, p. 200).

En el *Canzoniere* o *De rerum vulgarium fragmenta* de Francesco Petrarca, es posible encontrar reiteradas alusiones al tópico del *laurus*⁵, que poseen una profunda conexión con el relato efectuado por Ovidio en *Metamorfosis* 1. El objetivo del presente trabajo es analizar el modo en el que Petrarca se apropia de la tradición clásica para fundirla y expresarla, innovando en el proceso, en su propia poesía: ya sea en la presencia del *laurus* como representación de la amada Laura (y de su amor por ella) o de su propia subjetividad en tanto auto-consagración poética.

El poema CCLXIII del *Canzoniere* comienza invocando al *laurus* en tanto representación de la amada: evidentes resultan las similitudes fonológicas y temáticas que Petrarca esboza a lo largo de sus *Rimas*. En palabras de John Freccero “Petrarch makes of it the emblem of the mirror relationship *Laura-Lauro*, which is to say, the

⁴ La versión empleada de *Metamorfosis* para el presente trabajo corresponde a R.J. Tarrant (ed.), *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*, 2004.

⁵ Según JoAnn DellaNeva, “Petrarch, too, reveals a similar independent use of Ovidian sources in his *Rime*. In this *canzoniere*, the Apollo-Daphne myth appears frequently and, indeed, is one of the major *Leitmotiv* of the work”. (DellaNeva, 1982, p.198).

poetic lady created by the poet, who in turn creates him as poet laureate” (Freccero, 1975, pp. 26-27). El autor establece, así, una notoria asociación entre el laurel (*lauro*), la *donna* (*Laura*) y el viento (*l’aura*); convirtiéndose este en un tríptico temático que se reiterará a lo largo de la obra. La definición que Petrarca hace del *laurus* en el poema presentado (CCLXIII) – cuya invocación implica un apóstrofe a la propia amada, significación que resulta posible no solo debido a las concordancias temáticas, sino también a la concordancia genérica, pues ambas palabras son femeninas gramaticalmente – lo describe como:

Arbor victoriosa
trūmphale, honor
d’imperatorī et di poeti,
quanti m’ai fatto dī
dogliosi et lieti in questa
breve mia vita mortale!⁶

Árbol triunfal, oh planta
victoriosa de poetas honor, y
emperadores,
que has llenado de gozos y
dolores a mi vida mortal y
trabajosa⁷

Si bien en el *Canzoniere* “el laurel suele tener como referente casi exclusivo a su amada Laura, o al amor que su presencia o su recuerdo despiertan [...] también sus ramas son en ocasiones *el signo de la gloria inmortal* que el poeta alcanza con sus escritos” (Salazar Rincón, 2001, p. 8). Por esta razón, no debe resultar extraño que la terminología que acompaña la *descriptio* del laurel pertenezca a un ámbito bélico-militar, pues las hojas del laurel en la cultura romana simbolizaban “la gloria, especialmente la que se obtiene en la guerra con el triunfo, y en la paz mediante el ejercicio del poder [...] el laurel se usó para coronar a los generales invictos y también a los emperadores” (Salazar Rincón, 2001, p. 3). El empleo del calificativo “trūmphale” denota el afán petrarquista de emular el término latino *triumphus*⁸, el que Ovidio introduce como parte del discurso directo de Febo luego de la conversión de Dafne:

tu ducibus Latiis aderis, cum laeta Triumphum

⁶ Para las citas en italiano extraídas directamente del *Canzoniere*, se ha empleado la versión de Bettarini, R., *Canzoniere Rerum Vulgarium Fragmenta. A Cura Di Rosanna Bettarini*. Giulio Einaudi Editore S.P.A., Torino, 2005, Tomos I y II.

⁷ Para la traducción al español del *Canzoniere* se ha utilizado la versión de Crespo Pérez de Madrid, A. *Cancionero*, 1984, extraído de <https://ww3.lectulandia.com/book/cancionero-francesco-petrarca/>.

⁸ Definido en el *Dictionnaire étymologique de la langue latine* (2001) como “entrée solennelle à Rome d’un général en chef victorieux”.

*vox canet et visent longas
Capitolia pompas;
postibus Augustis eadem
fidissima custos ante fores
stabis mediamque tuebere
quercum, utque meum intonsis
caput est iuvenale capillis,
tu quoque perpetuos semper gere frondis honores!" (Ov. Met. 1. 560-565)*

Tú estarás presente junto a los capitanes latinos, cuando la voz alegre cante el Triunfo y largos cortejos contemple el Capitolio; tú misma permanecerás como fiel custodia de las jambas de Augusto ante las entradas y velarás por la encina situada en el centro, y así como la cabeza mía continúa joven en los intonsos cabellos, también tú conservarás por siempre los perpetuos honores de tus frondas.

Las palabras pronunciadas por el dios ante la metamorfosis, servirían como prefiguración de uno de los honores más grandes de los que podía gozar el vencedor romano que cumpliera con todas las condiciones para efectuar el *triumphus*, es decir, el “gran desfile que en forma de procesión recorre los recintos sagrados romanos, llevando al triunfador desde el campo de Marte hasta el Templo de Júpiter Capitolino en medio de una Roma repleta de población que vitoreaba a los héroes” (Beltrán Chivas, 2006, p.271). Todos aquellos que acompañaban al Triunfador portaban coronas de laurel decorando su cabeza. Aunque Ovidio no haya sido el primero en incluir el término *triumphus* en su obra literaria – siendo uno de sus antecedentes más inmediatos M. Tulio Cicerón en el *Somnium Scipionis*⁹ –, sí se podría afirmar que fue él quien vinculó literariamente la utilización del laurel como coronación de los *imperatores* (término que también emplea Petrarca en los versos del *Canzoniere* anteriormente señalados) con la tradición mitológica y con el período de la *pax Augusta* (*postibus augustis* y *mediamque quercum*). Sin embargo, la apropiación del *laurus* en términos triunfales efectuada por

⁹ *Cum autem Karthaginem deleveris, triumphum egeris censorque fueris, et obieris legatus Aegyptum, Syriam, Asiam, Graeciam, deligere iterum consul absens bellumque maximum conficies. Numantiam excindes* (Cic. Rep. 6. 11). El fragmento del texto *Republica* de Marco Tulio Cicerón, está extraído de Mueller. C. F. W. (ed.) *M. Tullius Cicero. Librorum de Re Publica Sex*, 1889.

Petrarca, no solo se limita a la caracterización de la *vera donna* como “honor de emperadores”, sino que también asocia el laurel a la propia gloria poética. Si bien los *Triumphus* no continuaron vigentes a lo largo del imperio romano (de hecho, finalizaron durante el principado de Augusto), sí se desplazó la restrictiva cosmovisión sobre los mismos, que los limitaba a los triunfos militares. De hecho, una de las insignias más características del *triumphus*, el laurel, comenzó a emplearse como signo de la coronación simbólica de los poetas (*honor di poeti*) a causa de sus prestigiosas hazañas literarias y de la valorada recepción de sus obras.

En el poema XXIV del *Canzoniere*, caracterizado este como un “sonetto responsivo a un amico, dove il poeta si mostra allontanato dal lauro-Laura-Amore e congiuntamente lontano dal lauro Poesia” (Bettarini, 2005, p.127), Petrarca imbrica la consagración poética con el designio de la amada, quien – representada como *l’onorata fronde* – rehúsa otorgarle la corona láurea que el poeta considera apropiada para sí. Es por esto que, tal como en Ovidio la conversión de Dafne en *laurus* (y, por ende, en signo triunfal) es causa de la fallida historia de amor con Febo, sería preciso señalar la existencia de una estrecha vinculación entre Amor-Triunfo que, en el caso del *Canzoniere*, reside en la voluntad de Laura.

A la hora de representar a su amada como *laurus*, Petrarca se vale de muchas de las caracterizaciones clásicas que podemos rastrear en Ovidio, siendo las más significativas la perennidad de sus hojas y la *castitas* que el mito ovidiano ha impreso en él. La *perpetuitas* del laurel (que hace de sus frondas las más apropiadas para denotar la gloria obtenida) descrita por Ovidio en boca de Apolo – *tu quoque perpetuos semper gere frondis honores* – es visibilizada por Petrarca de manera explícita– *i’ e ra amico a queste vostre dive* – y a partir de la contraposición con *questa breve mia vita mortale* (CCLXIII) o “ché, bench’i’ sia mortal corpo di terra, / lo mio fermo desir vien da le stelle” (XXII)¹⁰. En el poema XXIV, la inmortalidad del laurel aparece ligada a la ineficiencia de la fuerza destructora de la divinidad (*Giove*), cuyos rayos son detenidos

¹⁰ En versos como estos, es posible rastrear la diferencia entre el yo-poético y Laura, que el propio Petrarca introduce en el seno de la composición. Si bien un análisis apropiado de la figura de Laura en el *Canzoniere* requeriría de un trabajo mucho más extenso; sí es posible afirmar que los atributos otorgados a la amada exceden a los propios: no solo su belleza, sino también sus designios influyen fuertemente en el poeta, quien, luego de la muerte de la *donna*, se encontrará perdido ante la imposibilidad del encuentro. Según Freccero “The idolatrous love for Laura, however self-abasing it may seem, has the effect of creating a thoroughly autonomous portrait of the poet who creates it [...] The laurel lives forever, no matter what happened to Francesco. This is the human strategy, the demystification of Petrarch’s deliberately idolatrous pose” (Freccero, 1975, p. 27).

por la gloriosa fronda – “Se l’onorata fronde che prescribe / l’ira del ciel, quando ‘l gran Giove tona” (XXIV) –. Cabe destacar la apropiación que realiza Petrarca de la *Iovis ira*, uno de los *topoi* más recurrentes en la literatura latina clásica: la imagen de Júpiter arrojando rayos – la cual también era equiparada a la figura del *princeps* – fue retomada no solo por Ovidio en *Metamorfosis*, sino también por autores como Virgilio en las *Geórgicas*¹¹.

No debemos olvidar que Dafne repele, a pesar de su inaudita belleza y hermosura, la unión con cualquier otro hombre que intente poseerla – *protinus alter amat, fugit altera nomen amantis* (Ov. *Met.* 1. 474)¹² –, pues ha decidido adoptar el comportamiento virginal de Febe, la deidad lunar. Esta decisión parece ser reprobada por Peneo, quien no solo le reprocha el no haberle dado un yerno – *debes mihi, nata, nepotes* –, sino que además expone que la apariencia de Dafne no va de la mano con su pretensión de la *perpetua virginitas*:

*'da mihi perpetua, genitor carissime,' dixit
'virginitate frui! dedit hoc pater ante Dianae.'
ille quidem obsequitur, sed te decor iste quod
optas esse vetat, votoque tuo tua forma
repugnat* (Ov. *Met.* 1. 486-489).

“Dijo: ‘¡Dame, padre carísimo, el gozar de una virginidad perpetua! Antes el padre le concedió a Dafne’. Aquel, ciertamente, obedece, ‘pero este encanto dificulta que tú seas lo que deseas, y tu figura rechaza tu voto’”

La *castitas* también es un atributo que caracteriza al díptico *Laura-lauro* presentado en la composición CCLXIII, en la cual la *donna-lauro* rechaza los bienes materiales como las joyas o los rubíes, y los bienes simbólicos corruptos como la pretensión de nobleza. Se nos dice al respecto que “L’alta beltá ch’al mondo non a pare/ noia t’è, se non quanto il bel tesoro/ di castità par ch’ella adorni et fregi”, lo que implica el privilegio de la

¹¹ *Fulminat Euphraten bello victorque volentis / per populos dat iura viamque adfectat Olympo* (Verg. *G.* 4. 561-562): “lanza rayos a lo más hondo del Éufrates y, victorioso en la guerra, dicta sus leyes a los pueblos sometidos y sigue la vía hacia el Olimpo”. La versión en latín de *Geórgicas* está extraída de Mynors, R. A. B. (ed.). *Vergili Maronis opera*, Oxford, 1969.

¹² “Uno ama enseguida, la otra escapa al nombre del amante”.

castidad por encima de la belleza exterior, la cual se presenta como un mero *ornamentum* o velo de su verdadera beldad.

Ya se ha postulado que la apropiación de las convenciones clásicas por parte de Petrarca nunca es total, sino parcial. Si bien hasta ahora se han presentado disparadores temáticos que recuerdan (de forma casi exacta) a las fórmulas y locuciones empleadas por Ovidio, existen ciertas aristas y representaciones que no se manifiestan (o lo hacen mutadas) en la lírica petrarquesca del *Canzoniere*. María Emilia Cairo, en su trabajo “Las historias de amor de Apolo y las dinámicas narrativas en *Metamorfosis* de Ovidio” (2018), hace un *racconto* por las historias de amor protagonizadas por la divinidad, las cuales están signadas (en su enorme mayoría) por la repetición de un patrón narrativo: la violencia. En el caso de Apolo y Dafne “se advierten asimismo dos tópicos recurrentes. En primer lugar, encontramos la idea del amor asociado a la violencia: Apolo se enamora una vez herido por el dardo de Cupido y él mismo se convierte en una amenaza a la que Dafne teme” (Cairo, 2018, p.62). La presencia de términos relacionados al *regnum animale* y a la cacería – tal como la nominalización de Dafne como *praedam* que huye del dios: *ut canis in vacuo leporem cum Gallicus arvo vidit, et hic praedam pedibus petit* (Ov. *Met.* 1. 533-534)¹³ – es una clara manifestación de la violencia sexual que recorre, a modo de patrón narrativo, el episodio. En Petrarca, por el contrario, no parecería existir un ansia de dominación violenta del amante (el yo poético) sobre el cuerpo femenino. A respecto, los poemas XXII y XXX son bastante ilustrativos: el primero (XXII) emplea el mito de manera explícita y retoma la imposibilidad del encuentro entre Dafne y Apolo como figuración de lo que provoca Laura en él:

Con lei foss'io da che si parte il sole,
et non ci vedess' altri che
le stelle, sol una nocte, et
mai non fosse l'alba; et
non se transformasse in
verde selva per uscirmi
di braccia, come il giorno
che' Apollo la seguia qua
giú per terra

¡Si la tuviera, tras marcharse el
sol, y tan sólo nos vieses las
estrellas, sólo una noche, y no
llegase el alba; y no se
transformase en verde selva por
salir de mis brazos, como el día
que Apolo la seguía aquí en la
tierra!

Si bien se encuentra presente la alusión a la huida a partir del verbo *uscire* (conjugado como *uscirmi*), no parece haber resquicios de la fuga desesperada emprendida por

¹³ “Y como el Galgo ha visto una liebre en el prado vacío, y este busca a la presa con sus patas”.

Dafne. Tampoco parece haber rasgos de violencia en la “persecución” o búsqueda de su amada en el poema XXX. En este, la *giovene donna* se encuentra bajo un *verde lauro*, cuyo referente metafórico es, en este caso, inmediato, pues Laura se encuentra en carne y hueso bajo sus frondas perennes, hacia las cuales el poeta tiende y persigue, esperando encontrarse con la amada (significación inmediata) o anhelando la consagración poética (significación vedada):

Allor saranno i miei pensieri a riva
che foglia verde non si trovi in lauro
[...]
seguiró l'ombra di quel
dolce lauro per lo piú ardente
sole et per la neve,
fin che l'ultimo dí chiuda quest'occhi
[...]
ch'Amor conduce a pie' del duro lauro
ch'á i rami di diamante, et d'ór le chiome

Irán mis pensamientos a la riba
cuando no dé hojas verde el
laurel
[...]
la sombra ha de seguir de aquel
laurel por el ardiente sol y por la
nieve, hasta el día en que al fin
cierre estos ojos
[...]
que Amor conduce hasta el
cruel laurel de ramas de
diamante, áureos cabellos

Tampoco se concibe a Laura en términos de *praedam* – aunque las referencias al *regnum animale* sí sean un motivo recurrente en las *Rimas* petrarquescas –. Lo que parece haber, más bien, es un acentuado tono elegíaco y de lamentación, el cual se intensificará en la segunda parte del *Canzoniere*, es decir, *In morte di Madonna Laura*. La imposibilidad de disfrutar de la primavera y la corrupción del *locus amoenus* luego de la pérdida de la amada (quien se llevó al cielo las llaves con las cuales había abierto su corazón, dejándolo cerrado para siempre), se expresa con claridad en el poema CCCX, en el cual Petrarca escribe: “et cantar augelleti, et fiorir piagge, / e'n belle donne honeste atti soave / sono un deserto, et fere aspre et selvagge” (CCX). Cabe destacar que el fallecimiento de Laura y su respectiva ascensión a los cielos, no imposibilita su comunicación con el poeta, a quien le tenderá la mano y aconsejará en varias de las composiciones presentes en la segunda parte del *Canzoniere* (CCCII):

Per man mi prese, et disse: <<In
questa spera sarai anchor meco,
se'l desir non erra:
i' so' colei che ti die'
tanta guerra, er compie'
mia gornata inanzi sera.
Mio ben non cape in intelletto humano:
Te solo aspetto, et quel che tanto amasti
E lá giuso é rimaso, il mio bel velo>>

Tomó mi mano y dijo: «En esta
esfera serás conmigo, si el afán
no yerra: que soy quien te dio
en vida tanta guerra y acabó el
día antes que el sol cayera. Mi
bien no cabe en pensamiento
humano: solo a ti aguardo, y lo
que amaste loco, que un bello
velo fue, quedó en el suelo».

Se ejerce, así, una profunda diferencia con el mito ovidiano, pues otro de los patrones narrativos que caracterizan a las historias de amor apolíneas es la supresión de la palabra femenina – con excepción del caso de la Sibila, la única que sí logra transmitirle a un interlocutor (Eneas) la violencia sufrida a manos de la divinidad –. Retomando a Sharrock (2006), Cairo señala que “en la gran mayoría de los casos, el objetivo de las metamorfosis femeninas es silenciar su voz [como por ejemplo] Dafne, que pierde el poder de la palabra una vez convertida en laurel” (Cairo, 2018, p.66). La voz de Laura, en cambio, no se evapora ni en vida ni en muerte.

El caso del poema XXIII es uno de los más notables en lo que refiere a la inversión del mito ovidiano, pues se caracteriza por “the simultaneous presence of imitation and differentiation, a sign of the poet’s ambivalence towards his model” (DellaNeva, 1982, p.201). En esta extensa composición de 167 versos se describen, rápidamente, las seis metamorfosis experimentadas por el poeta a causa de la flecha arrojada por Amor, cada una de las cuales tiene reminiscencias a las transformaciones narradas en la fuente ovidiana. Lo destacable de este poema es que es el amante y no la amada quien sufre las metamorfosis, hecho que visibiliza no solo el contradictorio estado emocional del yo-poético¹⁴, sino que también demuestra “the most extreme form of the poet’s vain desire for total self-referentiality” (DellaNeva, 1982, p.202). La conversión del poeta en *laurus*, aquella que inicia la serie, posee caracterizaciones muy similares a las efectuadas por Ovidio. El poeta del XXIII afirma haber sentido la transfiguración de la totalidad de su persona – “Transformation is itself a ritual death, since something essentially characteristic of the living creature has been destroyed” (Parry, 1964, p.274) – y de su corporalidad: los cabellos se convierten en hojas (*in frondem crines*), los brazos

¹⁴ “The attraction and repulsión aroused by the virtuous, yet seductive, Laura” (DellaNeva, 1982, p.199).

se tornan en ramas (*in ramos brachia crescunt*) y los pies antes veloces (*modo tam velox*) se asientan en duraderas raíces (*pigris radicibus haeret*)¹⁵:

Qual mi fec'io quando primer
m'accorsi
de la trasfigurata mia
persona, e i capei vidi far
di quella fronde di che
sperato avea già lor
corona, e i piedi in ch'io
mi stetti, et mossi, et
corsi, com'ogni membro
a l'anima risponde,
diventar due radici sovra
l'onde non di Peneo, ma
d'un piú altero fiume, e n'
duo rami mutarsi ambe le
braccia!

Cómo quedeme, al dar-me
cuenta un día de que se
transmutaba mi persona, y
mi cabello era la fronda
donde esperaba coger yo
su corona! Que los pies
con que andaba y me
movía, pues cada miembro
al alma le responde, raíz
se hicieron que la riba
esconde no del Peneo, sí
de un río más fiero y
hechos ramas mis brazos
vi al momento.

Conclusión

A partir de los poemas XXII, XXIII, XXIV, XXX y CCLXIII del *Canzoniere*, se han analizado los modos en los que Petrarca se apropia de la tradición latina para fundirla y expresarla, innovando en el procedimiento, en su composición, lo cual implica no una mera repetición de los sintagmas o convenciones empleadas por sus fuentes, sino un proceso original y creativo que modifica a sus precedentes y los integra en su propia poesía. Resulta indudable la acentuada presencia del mito ovidiano de Apolo y Dafne – narrado en *Metamorfosis* 1 –, en el *Canzoniere*, ya que Petrarca se vale – con el fin de expresar su profundo amor por Laura, las emociones que esta desencadena en él y su propia condición como poeta – del tópico del *laurus*. Las caracterizaciones realizadas por Ovidio en su obra épica (como la *castitas* y la *perpetuitas* del laurel) se encuentran imbricadas y moldeadas en torno a la subjetividad del yo-poeta petrarquesco: tanto en torno a las experiencias amorosas (e incluso de lamentación) con Laura, como en su consagración poética. En torno a esta última lectura, hemos hecho hincapié en la significación del *laurus* como representación de la auto-consagración poética, vinculada

¹⁵ Para un análisis más detallado sobre el poema XXIII y sus conexiones con los relatos efectuados en *Metamorfosis*, consultar DellaNeva (1982).

a la tradición de los *Triumph* – relación explicitada, incluso, por el propio Ovidio en los versos 560-565 de *Metamorfosis* 1 –. Por último, se ha demostrado que Petrarca también ha introducido notorias rupturas con respecto a la tradición clásica y al mito ovidiano. Por eso hemos recuperado algunas nociones centrales como la presencia de la voz e influencia de la amada (en comparativa con la supresión de la voz femenina retomada por María Emilia Cairo), la metamorfosis del laurel experimentada sobre el cuerpo masculino y la no concepción de la amada en términos de *praedam*, que sí es posible leer en la fuente ovidiana.

Referencias bibliográficas

- Beltrán Chiva, J. (2006). El *Triumphus* Romano: una Ceremonia del Mundo Antiguo con Larga Proyección Histórica”. En F. Echeverría Rey y. Miralles Montes (Eds), *Ideología, Estrategias de Definición y Formas de Relación Social en el Mundo Antiguo. Actas del V Encuentro de Jóvenes Investigadores*. (pp.269-280). Madrid: Cersa.
- Bettarini, R. (2005). *Canzoniere Rerum Vulgarium Fragmenta. A Cura Di Rosanna Bettarini*. Giulio Einaudi Editore S.P.A., Torino.
- Cairo, M. E. (2018). Las historias de amor de Apolo y las dinámicas narrativas en ‘Metamorfosis’ de Ovidio. *Stýlos*, 27, 58-70.
- Castro Jiménez, M. D. (1990). Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento. Universidad Complutense (Ed). *Cuadernos de filología clásica*, 24, 185-222. Madrid.
- Crespo Pérez de Madrid, A. (1984). *Cancionero*. Recuperado de <https://ww3.lectulandia.com/book/cancionero-francesco-petrarca/>
- DellaNeva, J. (1982). Poetry, Metamorphoses, and The Laurel: Ovid, Petrarch, and Sceve. *French Forum*, 73, 197-209.
- Freccero, J. (1975). The Fig Tree and the Laurel: Petrarch 's Poetics. *Diacritics*, 5, (1), 34-40.
- Martínez Astorino, P. (2015). *Las apoteosis en la Metamorfosis de Ovidio*, Bahía Blanca. Editorial de la Universidad Nacional del Sur.
- M. Hernández, E. (1985). La función mítica de Petrarca en Apolo: aspectos de la poesía petrarquesca”. *Analecta Malacitana* 8, (1), 123-144.
- Parry, H. (1964). Ovid's Metamorphoses: Violence in a Pastoral Landscape. *TAPA*, 95, 268-282.
- Salazar Rincón, J. (2001). Sobre los significados del laurel y sus fuentes clásicas en la Edad Media y el Siglo de Oro. *Revista De Literatura*, 63, (126), 333-368.

Diccionarios

- Ernout, A.; Meillet, A. (1985) *Dictionnaire étymologique de la langue latine (retirage de la 4e édition)*, París, Librairie C. Klincksieck et Cie.

Ediciones y comentarios

Bettarini, R. (2005). *Canzoniere Rerum Vulgarium Fragmenta. A Cura Di Rosanna Bettarini*, Torino, Giulio Einaudi Editore S.P.A.

Mueller. C. F. W. (1889). *M. Tullius Cicero. Librorum de Re Publica Sex.* Leipzig, Teubner.

Mynors, R. A. B. (1969). *Vergili Maronis opera*, Oxford, Oxford University Press.

Tarrant, J. R. (2004). *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*, Oxford, Oxford University Press.