

Gaspara Stampa, petrarquista

Eleonora González Capria

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

egcapria@yahoo.com.ar

Resumen

Tal como lo define Eugenio Garin (1986: 23), la esencia del humanismo radica en su relación con el pasado, en su particular conciencia histórica. De esta manera, y por medio de la *imitatio*, los autores y obras de la Antigüedad se conforman en modelos, que se actualizan en la Modernidad y articulan la relación entre la tradición y la creación presente. Pero, tras la constitución de Francesco Petrarca en autor modélico en lengua vernácula por parte de Pietro Bembo, el petrarquismo traslada este vínculo al interior de los horizontes del propio humanismo. La obra de Gaspara Stampa (*Rime*, 1554), así como otras inscriptas en esta práctica, han sido a menudo desestimadas por la crítica por dos razones mutuamente excluyentes: su artificiosidad y duplicación mecánica, degenerada, del modelo (Graf 1888) o su ausencia de artificio y relación directa con la vida de su autora (Croce 1942). En esta ponencia revisaremos estas dos tendencias críticas en el análisis de la poesía y la figura de Stampa; para eso volveremos sobre las *Rimas* y la relación con su modelo principal, *Rerum Vulgaria Fragmenta* de Petrarca y sobre la historia de la recepción de la obra.

Abstract

Eugenio Garin (1986: 23) stated that the essence of humanism lies in its relation to the past, in its peculiar historical consciousness. Thus, and by means of the *imitatio*, the authors and the works of Antiquity became models, which were renewed during Modernity and linked tradition and present. After Pietro Bembo made Francesco Petrarca a model author in the vernacular, petrarchism came to be the practice that linked the past and the present of humanism. However, the works of Gaspara Stampa (*Rime*, 1554), along with others belonging to petrarchism, have seldom been cast aside by critics owing to two reasons that are mutually exclusive: the excess of artifice and degenerated duplication of the model (Graf 1888) or the absence of artifice and direct reference to the author's biography (Croce 1942). In this essay we intend to revise these two tendencies; in order to do so, we will analyze once again the *Rime* and their relation to its main model, and also the history its critical reception.

1.

Arturo Graf comienza su obra *Attraverso il Cinquecento* con la siguiente afirmación: “Il Petrarchismo è una malattia cronica della letteratura italiana. [...] È una specie di febbre ricorrente, da cui non so se possiamo dirci ancora in tutto e per sempre guariti”¹ (1888: 3). Mario Praz, por su parte, concibe a Francesco Petrarca no como el inicio de una etapa en la historia literaria, sino como su culminación: “uno stadio estremo di sviluppo [...] si possono scoprire in lui i germi della decadenza, che esplose tra la fine del Quattrocento e l'inizio del

¹ “El petrarquismo es una enfermedad crónica de la literatura italiana [...] Es una especie de fiebre recurrente, de la cual no sé si podemos considerarnos curados del todo y para siempre todavía” (nuestra traducción).

Cinquecento”² (1935: 23). De acuerdo con Praz, los petrarquistas del Quattrocento *saquean* a su predecesor;³ de acuerdo con Graf, hasta Pietro Bembo *roba* las formas de Petrarca.⁴

Tal vez se encuentre en el extremo opuesto del espectro crítico la apreciación de Antonietta Graziani (1899: 20-21): “La biografía de Gaspara Stampa è tutta nelle sue rime [...] per questo, più che considerata dal lato dell'arte, la poesia di Gaspara Stampa è importante pel contenuto”,⁵ un juicio repetido que, décadas después, Benedetto Croce seguirá sosteniendo cuando describa los poemas de Stampa como sinceros documentos de vida, “non già alta poesia, ma, come si è detto, un epistolario o un diario d'amore”⁶ (1930: 349). El límite artístico de Stampa aparece aquí en su condición de mujer: para Graziani, las mujeres, entre las que se cuenta Gaspara, se caracterizan por su sensibilidad irrestricta y su intelecto semejante al de los niños;⁷ para Croce, la autora, como suelen hacer las mujeres cuando no se ocupan de calcar las palabras de un hombre, se sirve de la poesía para someterla a sus afectos.⁸

La obra de Gaspara Stampa (*Rime* [*Rimas*], 1554), así como otras inscriptas en la práctica del petrarquismo, ha sido a menudo desestimada por la crítica por estas dos razones mutuamente excluyentes: *su exceso de artificio y duplicación mecánica, degenerada, del modelo o su ausencia de artificio y relación directa con la vida de su autora*. Solo en los últimos treinta años, más de cuatro siglos tras la publicación del poemario, se ha producido, explícita o implícitamente, un distanciamiento de estas perspectivas de análisis.⁹ Persiguiendo un objetivo idéntico, volveremos sobre las *Rimas* y la relación con su modelo principal, *Rerum Vulgaria Fragmenta* (*RVF*) de Petrarca –para revisar la primera de las tendencias críticas enunciadas– y sobre la historia de la recepción de la obra –para explicar la segunda–.

2.

La divinización de la pasión profana es un modo de representación amorosa presente en *RVF* y en las *Rimas* y el aspecto elegido para revisar la relación entre ambos poemarios. Si bien es plausible que Stampa haya recibido dicho modo de representación a través del texto modélico de Petrarca, este se halla ya en la lírica occitana y aparece transformado en el stilnovismo.

² “un estadio final de desarrollo (...) en el que se pueden descubrir los gérmenes de la decadencia, que explotó entre el fin del Quattrocento y el inicio del Cinquecento” (nuestra traducción).

³ “Imitatori del Petrarca più concettoso e meno originale, codesti poeti [Cariteo, Tebaldeo, Serafino Aquilano] saccheggiarono i predecessori” (Praz 1935: 23).

⁴ “Così il Bembo ruba le forme di cui il Petrarca aveva rivestito il suo purissimo amore per Laura” (Graf 1888: 8).

⁵ “La biografía de Gaspara Stampa está entera en sus rimas (...) por esta causa, más que estimada por el lado del arte, la poesía de Gaspara Stampa es importante por su contenido” (nuestra traducción).

⁶ “no ya alta poesía, sino, como se ha dicho, un epistolario o diario de amor” (nuestra traducción).

⁷ “La caratteristica [della donna] è il sentimento (...) Per queste sue qualità non mi pare possa entrare ai pari dell'uomo nel campo delle lettere (...) Le facoltà intellettuali della donna hanno dei punti di contatto con quelle del fanciullo” (Graziani 1899: 18).

⁸ “Fu donna; e di solito la donna, quando non si da a *scimmiettare* l'uomo, si serve della poesia sottomettendola ai suoi afetti, amando il proprio amante o i propri figli più della poesia” (Croce 1942: 15; itálicas nuestras).

⁹ Ya Luigi Russo, en *Gaspara Stampa e il petrarchismo del '500* (1958), discutía la valoración del petrarquismo formulada por Graf y se pronunciaba en contra de las lecturas biográficas de las *Rimas*. No obstante, la revisión crítica de la figura de Stampa comienza a desarrollarse hacia mediados de la década del '70, principalmente en la academia estadounidense. *Vid.* Vitiello (1975), Bassanesse (1980, 1982, 1984, 1991), Jones (1990), Stortoni (1994), Phillipy (1995), Braden (1996), entre otros.

Tanto en *RVF* de Petrarca como en las *Rimas* de Stampa la retórica del *eros*, el amor humano, se nutre o se disputa con aquella del *ágape*, el amor a Dios, y las figuras de amantes y amados se diseñan parcialmente a partir de su vínculo con lo divino.

En cuanto a *RVF*, el soneto III¹⁰ y las notas en el manuscrito de Virgilio establecen la asociación de Laura al calendario y a la liturgia cristiana pascual; esta sirve a la creación de una continuidad cronológica, a través de poemas conmemorativos,¹¹ y constituye el primer paso en la construcción progresiva de la figura de la amada en relación con la divinidad. María Rosa Lida analiza la trayectoria de esta asociación y clasifica las formas en las que este motivo es expresado. En relación con la tradición del platonismo, Lida resalta la formulación más frecuente: “la afirmación de que Dios ha dotado a la dama de naturaleza superior a la humana y de que, en rigor, la ha elegido de entre los ángeles” (1977: 255). En Petrarca, efectivamente, la amada es descripta, a través de diferentes recursos expresivos,¹² como una *donna angelicata*; se recupera, así, uno de los aspectos centrales de las noción platónica del amor: su función de mediador. Esta caracterización se profundiza aún más en los versos “En muerte de Laura”, como se observa en los sonetos CCLXXXIX y CCXC, en los que se descubre que el rechazo de la amada tuvo por objeto la salvación del yo, el intercambio de un mal terrenal y temporal por un bien supraterrrenal y eterno.

Sin embargo, en *RVF*, la *religio amoris* excede el uso de léxico y tropos convencionales u originales: esta informa la tensión principal sobre la cual se desarrolla el yo poético; sincrónicamente, es la materia de exploración de sus dilemas morales; diacrónicamente, evidencia la transformación de la juventud a la madurez. En *RVF*, como en *Segreto mio*, se encuentran dos concepciones en pugna del amor: la amada es el desvío o la vía hacia Dios. Con ello, Petrarca se aproxima a una cierta problematización del concepto de amor, que opone la capacidad de enaltecer a los amantes que le había atribuido la lírica stilnovista a la fuerza antisocial que el amor conlleva y que puede atentar contra las preceptivas de la religión y sus instituciones, e incluso contra el orden social.

La experiencia poética amorosa que Petrarca representa a través del lenguaje religioso está enmarcada por dos poemas que clausuran su sentido: el soneto proemial (I) y la canción dedicada a la Virgen (CCCLXVI), precedida, a su vez, de tres sonetos dirigidos a Dios. En esta última, la Virgen, interpelada en su función de intercesora entre el pecador y Dios que se le atribuyó desde la Mariología, desplaza a Laura como mediadora entre lo terreno y lo celeste y repara la herejía del yo lírico. En el primero, se ofrece una mirada retrospectiva ante el texto que está a punto de abrirse, en la que el derrotero del amor humano, ese error juvenil por el cual el yo poético espera el perdón y la piedad de los hombres y de Dios, ha sido rectificado en la madurez por el amor divino y la conciencia de la vanidad del mundo y sus afectos¹³. El *Canzoniere* traza una peregrinación a lo divino, primero cifrada en el conocimiento de la amada, luego, en el conocimiento de Dios, y se reviste de una intención

¹⁰ “Era il giorno ch'al sol si scoloraro/ per la pietà del suo fattore i rai,/ quando i' fui preso...” (Petrarca 1997: 132, vv. 1-3).

¹¹ Vid. XXX, L, LXII, LXXIX, CI, CVII, CXVIII, CXXII, CXLV, CCXII, CCLXVI, CCLXXI, CCLXXVIII, CCCLXIV.

¹² Por ejemplo, ya sea, en CLIX, a través de la presentación de aquella como muestra de la perfección supraterrrenal en el mundo y prueba del poderío de la creación: “In qual parte del ciel, in quale idea/ era l'exempio, onde Natura tolse/ quel bel viso leggiadro, in che'ella volse/ mostrar qua giú quanto lassú potea?” (Petrarca 1997: 548, CLIX, vv. 1-4); ya sea, en CCCLIV, al emparejarla con el milagro del primer hombre: “Forma par non fu mai dal dí ch'Adamo/aperse li occhi in prima” (Petrarca 1997: 992, CCCLIV, vv. 12-13).

¹³ “in sul mio primo giovanile errore/ quand'era in parte altr'uom da quel chi'i' sono (...) spero trovar pietà, nonché perdono (...) quanto piace al mondo è breve sogno” (Petrarca 1997a: 130, I, vv. 3-14).

palinódica, por la cual lo moral prevalece por sobre lo estético, lo celestial por sobre lo terrenal. La relación entre amor y religión se resuelve, finalmente, no a través de su sincretismo sino a través de su mutua exclusión: el poemario expresa la posibilidad de un único amor, de dedicación vital, y su desarrollo lineal.

En una operación análoga a la realizada por Petrarca, en la poesía de Gaspara Stampa el amado es descrito en relación con la divinidad a partir del calendario cristiano y con ello también se establece la cronología del poemario a través de los sonetos del aniversario¹⁴. Collaltino di Collalto cautiva a la amante en los días previos a la Navidad, como se lee en el soneto II.¹⁵ Mediante esta contextualización temporal del enamoramiento en función de los tiempos litúrgicos, el amado queda asimilado a la figura de Cristo y la amada a la Virgen. En este soneto y en el vínculo establecido entre amante-María, está el germen de lo que luego se desarrollará con insistencia en otros fragmentos: la amante y su escritura son solo el canal para hacer llegar al mundo las gracias del amado (CXVII); su arte carece de valor intrínseco, un valor que posee únicamente como promotora de los atributos de aquel (CLVII).

La figura del amado en Stampa es referida a través del uso de dos modelos retóricos (Zancan 1993): el discurso despreciativo y el discurso laudatorio. En los poemas en los que predomina el paradigma laudatorio se sostiene la cualidad angélica y ejemplar del amado, por medio de la reapropiación de la tónica de la mujer como obra maestra de Dios, y la *descriptio puellae* es aplicada al hombre, pero se enfatiza, a diferencia de Petrarca, la desigualdad social de los sujetos, en consonancia con la tradición occitana. El discurso despreciativo, en cambio, puede leerse en aquellos fragmentos en los que el amado no es aquel beato y virtuoso, sino aquel impiadoso, inconstante y cruel; la impiedad del amado es tal que no está en consonancia con la conciencia superior □los ángeles□ sino con la conciencia inferior □las bestias□¹⁶ o incluso por debajo de estas.¹⁷ La construcción del amado despiadado es complementada por otra: la de la amante fiel, cuya constancia y entrega la convierten en mártir, cuya *fe* □término que Stampa usa en sus cuatro acepciones y, a menudo, en simultáneo: ‘creencia’, ‘confianza’, ‘palabra’, ‘fidelidad’□ perdura en el tiempo. Así la noción de martirio, de horizonte religioso, codifica la experiencia del sufrimiento amoroso, se vuelve, como en la experiencia cristiana, el signo y la prueba última del amor. El amor ejemplar parece haber invertido su circuito: ya no es el amado, asociado tempranamente a Cristo, el que representa un ejemplo divino, sino la amante, que en su fe amorosa, su pasión o Pasión, se ofrece como mártir. Este es el verdadero tema central, subyacente e íntimo de las *Rimas*: la trascendencia del sujeto amado, la desmedida y, por ello, divina entrega del yo lírico.

Esta centralidad está expresada en el quiebre del marco religioso. El soneto proemial (I) que abre el cancionero y el madrigal (CCXL) que lo clausura en la edición de 1554 renuncian a la evaluación moral o la reorientación de lo terreno hacia lo celestial. Mediante el empleo del vocativo, la referencia a la búsqueda del perdón humano, el poema prologal de Stampa refiere abiertamente al modelo; pero se aleja de este en la medida en que el yo poético afirma en tiempo presente la elevada causa de las penas amorosas pasadas y demanda de la audiencia no piedad sino gloria literaria. El madrigal final de la colección, por su parte, es uno más entre los poemas despreciativos sobre el amado. Así en Stampa lo estético tiene preeminencia por sobre lo ético (Phillippy 1995: 102) y tres elementos fundamentales del poemario de

¹⁴ *Vid.* CLV, CCXI, CCXIX.

¹⁵ “Era vicino il dì che 'l Creatore, / che ne l'altezza sua potea restarsi, / in forma umana venne a dimostrarsi / dal ventre virginal uscendo fore, / (...) quando degnò l'illustre mio signore, / (...) farsi nido e ricetto del mio core” (Stampa 1913: 6).

¹⁶ “di me quel proprio fate, / che le tigrì e i leon di cerva fanno” (Stampa 1913: 79, CXLII, vv.3-4).

¹⁷ “Gli orsi, i leoni e le più crude fère / move talor pietade” (Stampa 1913: 129, CCXL, v. 9).

Petrarca son abandonados: la palinodia, el itinerario a Dios y la unidad y linealidad amorosas, dado en el poemario conviven el amor divino, el amor a Collatino di Collalto y el amor tardío a Bartolomeo Zen, con el cual se reinicia el ciclo de la pasión.

Tal como lo define Eugenio Garin (1986: 23), la esencia del humanismo radica en su particular conciencia histórica; la imitación es precisamente la articulación entre la tradición y la creación presente por la cual los autores y obras de la Antigüedad se conforman en modelos. El petrarquismo codificado por Pietro Bembo traslada este vínculo al interior de los horizontes del propio humanismo. En el caso de Stampa la filiación con el modelo, al igual que en la imitación de los antiguos, se exhibe en los aspectos formales, estilísticos y temáticos para garantizar su inscripción en la tradición y la legitimación de su escritura, pero está lejos de ser (en el caso del sincretismo erótico-religioso, como en el resto de sus aspectos) una duplicación mecánica o degenerada del modelo. Por lo demás, la idea de que la obra en lengua vulgar de Petrarca es una materia digna de constituirse en clásica y de ser imitada, de hecho, está en el mismo *RVF*: en la canción LXX Petrarca, tras citar en el verso final de cada estrofa un *incipit* de cada uno de los modelos en lengua vulgar, Daniel, Cavalcanti, Alighieri y da Pistoia, introduce una cita de su propia canción “Nel dolce tempo de la prima etade”, elevándose así a la altura de sus maestros.

3.

De las dos tendencias críticas presentadas, la segunda, aquella que fusiona yo poético y el yo empírico ha prevalecido en la aproximación a Stampa. Esta equivalencia entre vida y obra (que Petrarca fabricara cuidadosamente a través de fechas, anotaciones marginales y el contenido mismo de sus escritos) no parece tener, a primera vista, más fundamento en el caso de Stampa que la búsqueda de proveer de historia una existencia de la cual poseemos pocos documentos reales. No obstante, esta se ancla en el contexto histórico y cultural en el que tuvo lugar el redescubrimiento de su cancionero; así, a lo largo del siglo XIX los escritores y críticos, Luigi Settembrini y Luigi Carrer entre ellos, que se dedicaron a producir ficciones o elaborar análisis en torno de su obra en una profusión sin igual lo hicieron a partir de un presupuesto teórico romántico que habría de sesgar este mismo redescubrimiento: una teoría expresiva del arte por la cual la poesía se entiende como una proyección de los pensamientos y sentimientos del artista y los atributos y acciones del mismo poeta se conciben como el tema principal del poema (Abrams 1971). Estos límites, que toda crítica posee, sin embargo, han llegado hasta el siglo XX y siguen siendo una rémora en la lectura de las *Rimas*, a causa de la cual se niega el carácter de artefacto a la obra de Stampa al mismo tiempo que, paradójicamente, se reconoce su petrarquismo.

Hay un caso extraordinariamente contradictorio en la historia de la crítica de las *Rimas*, en el que ambas tendencias críticas encuentran su síntesis. En 1913 Abdelkader Salza fijó la “edición crítica” de la obra, reproducida hasta la actualidad; en ella, Salza reorganizó el cancionero en una estructura bipartita (*Rimas de amor* y *Rimas varias*) inexistente en la primera edición para que se ajustara más claramente al modelo de Petrarca. Aún más curiosamente, en ensayos críticos que vieron la luz ese año, este mismo editor había determinado que Stampa era, en su vida real, una cortesana, en un ataque a las aproximaciones románticas a la figura de la autora; esto desató una polémica incesante que adquiere sentido únicamente dentro de la misma crítica romántica y post-romántica que leyó con avidez la obra de Stampa. Tal vez para compensar este hallazgo, Salza modificó la secuencia de los poemas de modo que en su nueva edición se leyera la retracción y el itinerario a Dios del yo poético stampiano. Así hizo que la escritora pecadora de la vida real se redimiera en la ficción de sus excesos.

Ediciones consultadas

Petrarca, Francesco. *Canzoniere*, (ed. y trad., Cortines) vols. I-II [numeración continua]. Madrid: Cátedra, 1997.

Stampa, Gaspara. *Rime di Madonna Gaspara Stampa con alcune altre di Collatino e di Vinciguerra conti di Collalto, e di Baldassare Stampa* (eds. Luisa Bergalli, Apostolo Zeno). Venezia: Piacentini, 1738.

_____. *Rime*, en Gaspara Stampa, Veronica Franco, *Rime* (ed. Abdelkader Salza). Bari: Laterza, 1913.

_____. *Tres poetisas italianas del Renacimiento: Vittoria Colonna, Gaspara Stampa y Chiara Matraini* (ed. Luis Martínez de Merlo). Madrid: Hiperión, 1988.

_____. *Gaspara Stampa: Selected Poems* (eds. Laura Anna Stortoni, Mary Prentice Lillie). New York: Italica, 1994.

_____. *Rime* (ed. Rodolfo Ceriello). Milano: Rizzoli, 2002.

Fuentes secundarias

Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1971.

Bassanese, Fiora. "Gaspara Stampa's Poetics of Negativity". En *Italica*, vol. 61, 1984, pp. 335-346.

Benedetto, Arnaldo Di. "Un'introduzione al petrarchismo cinquecentesco". En *Italica*, vol. 83, Nº 2, 2006, pp. 170-215.

Binni, Walter. "Gaspara Stampa". En *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*. Firenze: La Nuova Italia, 1951.

Borzelli, Angelo. *Una poetessa italiana del secolo XVI. Gaspara Stampa, 1523-1553*. Napoli: Luigi Chiurazzi, 1888.

Carrer, Luigi. *Amore infelice di Gaspara Stampa*. En *Racconti*, vol. 4 de *Opere Scelte di Luigi Carrer*. Firenze: Felice Le Monnier, 1857.

_____. "I petrarchisti". En *Scritti critici*. Bari: Laterza, 1969, pp. 243-247.

Croce, Benedetto. "La lirica del '500". En *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia*, vol. 28, 1930.

_____. "Problemi di letteratura italiana". En *Conversazioni critiche*, vol. 2. Bari: Laterza, 1942, pp. 209-254.

Feldman, Martha. "The Academy of Domenico Venier, Music's Literary Muse in Mid-Cinquecento Venice". En *Renaissance Quarterly*, vol. 44, Nº 3, 1991, pp. 476-512.

Fontanini, Giusto y Apostolo Zeno. *Biblioteca dell'eloquenza italiana*, vol. 2. Parma: Luigi Mussi, 1804.

Garin, Eugenio. *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*. Roma-Bari: Laterza, 1986.

- Graf, Arturo. *Attraverso il Cinquecento*. Torino: Loescher, 1888.
- Graziani, Antonietta. *Gaspara Stampa e la lirica del Cinquecento*. Torni: Fratelli Bocca, 1899.
- Lewis, C. S. *La alegoría del amor*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1998.
- Phillippy, Patricia. “‘Altera Dido’: The Model of Ovid's Heroides in the Poems of Gaspara Stampa and Veronica Franco”. En *Italica*, vol. 69, N° 1, 1992, pp. 1-18.
- _____. “Gaspara’s *Stampa Rime d’amore*: Replication and Retraction”. En *Love’s Remedies: recantation and Renaissance lyric poetry*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1995, pp. 95-114.
- Pigman, G. W. “Versions of Imitation in the Renaissance”. En *Renaissance Quarterly*, vol. 33, N° 1, 1980, pp. 1-32.
- Praz, Mario. “Petrarchismo”. En *Enciclopedia italiana di scienze, lettere, e d'arte*, vol. XXVII. Roma, 1935, p. 23.
- Russo, Luigi. “Gaspara Stampa e il Petrarchismo del '500”. En *Belfagor* 13, N° 1 (1958): 1-20.
- Salza, Abdelkader. “Madonna Gasparina Stampa secondo nuove indagini”. En *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, vol. 72, 1913, pp. 1-101.
- _____. “Madonna Gasparina Stampa e la società veneziana del suo tempo. Nuove discussioni”. En *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, vol. 69-70, 1917.
- Vitiello, Justin. “Gaspara Stampa: The Ambiguities of Martyrdom”. En *MLN*, vol. 90, N° 1, The Italian Issue, 1975.
- Zancan, Marina. “Rime di Gaspara Stampa”. En *Letteratura italiana. Le opere*, II. Torino: Giulio Einaudi, 1993.