

# Las imitaciones latinas de la elegía de Poliziano *In violas*

Marcos RUÍZ SÁNCHEZ  
Universidad de Murcia  
marcosr@um.es

Recibido: 10/05/2013  
Aceptado: 28/05/2013

## *Resumen*

El presente trabajo examina diversas imitaciones latinas de la famosa elegía de Poliziano *In violas*. Dichas imitaciones pueden adoptar la forma de la elegía o la del epigrama. No se trata de un fenómeno casual. Se debe a la forma en que el texto de Poliziano era percibido en esta época desde una perspectiva genérica y a la relación que en la poética clásica se establecía entre elegía, epigrama y soneto.

## *Abstract*

The present study examines different Latin imitations of Poliziano's famous elegy *In violas*. These imitations may adopt the form of an elegy or an epigram. This is not a casual phenomenon. It is due to the way in which Poliziano's text was perceived at the time from a generic point of view and to the relationship established in classical poetics between elegy, epigram and sonnet.

*Palabras clave:* Poliziano; poesía neolatina; elegía; epigrama; soneto.

*Key words:* Poliziano; neo-Latin poetry; elegy; epigram; sonnet.

### *1. La elegía In violas de Poliziano*

El poema de A. Poliziano (1454-1494) *In violas a Venere sua dono acceptas* es una de las elegías latinas más conocidas del Renacimiento. Fue adaptada e imitada en multitud de ocasiones en latín y en lengua vulgar. Aquí nos ocuparemos, sin embargo, sólo de las imitaciones latinas.

Aunque se trata de un texto muy conocido, permítaseme reproducirlo, en aras de una mejor comprensión. El poeta, que ha recibido como regalo de su amada un ramo de violetas, se interroga sobre el origen de las flores (vv. 1-16)<sup>1</sup>:

- Molles, o, violae, Veneris munuscula nostrae,  
 Dulce quibus tanti pignus amoris inest:  
 Quae vos, quae genuit tellus? quo nectare odoras  
 Sparserunt Zephyri, mollis et aura comas?*  
 5 *Vosne in Acidaliis aluit Venus aurea campos?  
 Vosne sub Idalio pavit Amor nemore?*  
*His ego crediderim citharas ornare corollis  
 Permessi in roseo margine Pieridas;  
 Hoc flore ambrosios incingitur Hora capillos;*  
 10 *Hoc tegit indociles Gratia blanda sinus;  
 Haec Aurora suae nectit redimicula fronti,  
 Cum roseum verno pandit ab axe diem;  
 Talibus Hesperidum rutilant violaria gemmis,  
 Floribus his pictum possidet aura nemus;*  
 15 *His distincta pii ludunt per gramina Manes;  
 Hos foetus verna Chloridos herba parit.*

«Delicadas violetas, pequeño regalo de mi amada, pero que constituye una dulce prenda de tan gran amor. ¿Qué tierra os engendró? ¿Con qué néctar rociaron los céfiros y la blanda brisa vuestros fragrantés pétalos? Os nutrió quizás la áurea Venus en los acidalios campos? ¿O bien fue Amor quien os alimentó en el bosque idalio? Con guirnaldas de estas flores, creo, las Piérides ornan sus cítaras en los márgenes cubiertos de rosas del Permeso. Con estas flores las Horas se ciñen los cabellos perfumados de ambrosía; con ellas las dulces Gracias cubren sus indóciles senos; con ellas la Aurora trenza guirnaldas para su frente, cuando en el cielo primaveral abre las puertas a la rosada luz del día; con tales gemas resplandecen los jardines de las Hespérides; tales son las flores que colorean el bosque cuando lo acaricia la brisa. Adornadas con ellas juegan en sus prados las almas piadosas; así florece la hierba de la primaveral Flora.»<sup>2</sup>

1. A. POLIZIANO, *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite di Angelo Ambrogini Poliziano*, I. del Lungo, Firenze, 1867, pp. 233-236. La elegía fue compuesta en 1472. Cfr. A. PEROSA Y J. SPARROW, *Renaissance Latin Verse*, London, 1979, pp. 125-126.

2. Las traducciones de los textos latinos son nuestras.

Más tarde se sugiere que la gracia de las violetas proviene de la dama. Las flores se convierten así en símbolo poético a la vez de la belleza de la mujer y de su efecto sobre el enamorado (vv. 17-28):

*Felices nimium violae, quas carpserit illa  
 Dexteram, quae miserum me mihi surripuit.  
 Quas roseis digitis formoso admoverit ori*  
 20 *Illi, unde in me spicula torquet Amor.  
 Forsitan et vobis haec illinc gratia venit:  
 Tantus honor dominae spirat ab ore meae!  
 Aspice lacteolo blanditur ut illa colore,  
 Aspice purpureis ut rubet haec foliis.*  
 25 *Hic color est dominae, roseo cum dulce pudore  
 Pingit lacteolas purpura grata genas.  
 Quam dulcem labris, quam late spirat odorem:  
 En violae in vobis ille remansit odor.*

«¡Felices violetas más que ninguna otra flor! cogidas por aquella mano que a mí mismo me ha arrebatado el corazón del pecho; flores que ella con sus rosados dedos acercó a aquel hermoso rostro, desde el que Amor lanza contra mí sus dardos. Quizá de allí os viene esta gracia: ¡Tal perfume exhalan los labios de mi dueña! Mira cómo atrae la una con su color blanco como la leche y la otra se sonroja con pétalos purpúreos. Este es el color de mi dueña cuando una agradable púrpura tiñe dulcemente sus mejillas blancas como la leche con rosado pudor. ¡Qué dulce perfume, qué penetrante aroma exhalan sus labios! Ciertamente éste es el perfume que en vosotras, violetas, ha permanecido.»

La última parte del texto desarrolla los motivos de la envidia del objeto próximo a la amada y la comparación de las flores con el enamorado (vv. 29-44):

*O fortunatae violae, mea vita, meumque  
 30 Delicium, o animi portus et aura mei;  
 A vobis saltem violae grata oscula carpam,  
 Vos avida tangam terque quaterque manu.  
 Vos lacrimis satiabo meis, quae maesta per ora,  
 Perque sinum vivi fluminis instar eunt.*

- 35 *Combibite has lacrymas, quae lentae pabula flammae*  
*Saevus Amor nostris exprimit ex oculis.*  
*Vivite perpetuum violae, nec solibus aestus,*  
*Nec vos mordaci frigore carpat hyems.*  
*Vivite perpetuum, miseri solamen Amoris*  
 40 *O violae, o nostri grata quies animi!*  
*Vos eritis mecum semper, vos semper amabo,*  
*Torquebor pulchra dum miser a domina.*  
*Dumque Cupidineae carpent mea pectora flammae,*  
*Dum mecum stabunt et lacrimae, et gemitus.*

«¡Afortunadas violetas! Vida mía, delicias mías, puerto y respiro de mi espíritu. De vosotras al menos obtendré gratos besos y con ansiosa mano podré acariciaros tres y cuatro veces. Yo saciaré vuestra sed con las lágrimas que fluyen por mi triste rostro y por mi seno como un río. Bebed estas lágrimas, alimento de una pasión duradera, que el cruel Amor exprime de mis ojos. Vivid para siempre, violetas, que ni el verano con el ardor del sol, ni el invierno con sus frías escarchas os marchiten. Vivid para siempre, único consuelo de un amor desdichado, dulce reposo de mi espíritu. Vosotras estaréis siempre conmigo, mientras, desdichado, me atormente el amor por mi dueña y mientras las llamas de Cupido devoren mi corazón, mientras conmigo estén las lágrimas y los gemidos.»

## 2. Génesis del texto

L. Spitzer ha comparado la elegía de Poliziano con un soneto de su protector Lorenzo de Medicis<sup>3</sup>:

- O bella violetta tu sei nata*  
*Ove già 'l primo mio bel disio nacque:*  
*Lacrime triste e belle furon l'acque*  
*Che t'han nutrita e piú volte bagnata.*  
 5 *Pietate in quella terra fortunata*  
*Nutri il disio, ovel il bel cesto giacque:*  
*La bella man ti colse, e poi li piacque*  
*Di far la mia di si bel don beata.*  
*E mi pare ad ognor fuggir ti voglia*

3. L. SPITZER, "The problem of Latin Renaissance Poetry", *Romanische Literatur Studien* 1936-1946, Tübingen, 1959, pp. 923-944 (pp. 934-935).

- 10 *A quella bella mano; onde ti tegno  
Al nudo petto dolcemente stretta;  
Al nudo petto, ché desire e doglia  
Tiene loco del cor, che'l petto ha a sdegno,  
E stassi onde tu vieni, o violetta.*

Varios motivos ponen de manifiesto el parentesco entre este texto y el de Poliziano, como la imagen de la mano que corta las flores, las lágrimas como lluvia que las nutre y el deseo de la flor y del corazón del amante de estar junto a la persona amada<sup>4</sup>.

El soneto anterior forma pareja con otro dedicado al mismo tema:

- Belle, fresche e purpuree viole,  
che quella candidissima man colse,  
qual pioggia o qual puro aer produrre volve  
tanto più vaghi fior che far non suole?*
- 5 *Qual rugiada, qual terra o ver qual sole  
tante vaghe bellezze in voi raccolse?  
Onde il suave odor Natura tolse,  
o il ciel che a tanto ben degnar ne vuole?  
Care mie violette, quella mano*
- 10 *Che v'ellesse infra l'altre, ov'eri, in sorte,  
v'ha di tanta eccellenzia e pregio orname  
quella che'l cor mi tolse e di villano  
lo fè gentile, a cui siate consorte,  
quell'adunque e non altri ringraziate.*

Como puede verse, este nuevo soneto corresponde claramente a la primera parte de la elegía, mientras que el anterior recordaba sobre todo la sección final. Ésta puede verse como la combinación y desarrollo de dos conceptos, uno primero que asocia las violetas a la amada y un segundo que las asocia con el enamorado.

4. Spitzer subraya, sin embargo, las diferencias entre ambos textos: “The poem will center exclusively on the magnetic current which goes from la *bella mano* to the *nudo petto* and in reverse. The reference to the lady’s hand may remind us of the *dextera* (l. 18 of the Latin poem), but whereas in the *In violas* our attention is verted to extend also to the lovely lips of the lady, to her fragrance and complexion (as the source of the violets’ charm) in Lorenzo tiny sonnet only the fact of the flower’s departure and arrival is stressed: for indeed the course covered by the violet has already been traveled, in reverse, by the poets heart, which had left him for his lady, who is the source both of the violet and of his love”.

### 3. *El desarrollo del poema*

La composición de la elegía aparece así perfectamente equilibrada. El texto se divide en tres partes de extensión similar. En la primera las flores son puestas en relación con Venus y otros seres mitológicos. La vinculación sugiere la comparación de la amada con la diosa. En la segunda parte la gracia de las flores proviene del aura de la amada. Inversamente la sección final relaciona las violetas con el enamorado. Las lágrimas y el calor del fuego amoroso, identificados poéticamente con los fenómenos atmosféricos (de acuerdo con el contraste fuego-agua, tradicional en la poesía petrarquista de la época), contribuirán a que las flores perduren. El poeta explota la dualidad simbólica de la violetas, asociadas primero con el atractivo que emana de la amada y, posteriormente, con el aura dolorosa del enamorado. Los suspiros y las lágrimas mantendrán con vida las flores, cuya gracia proviene inversamente de la amada.

Las distintas secciones de que se compone el poema están marcadas mediante la repetición de la invocación inicial a las violetas, que se reitera varias veces a lo largo del texto, al comienzo del verso y en posiciones métricamente idénticas: *Molles, o, violae* (v. 1), *Felices nimium violae* (v. 17), *O fortunatae violae* (v. 29), *Vivite perpetuum violae* (v. 37).

Las alusiones mitológicas, que están ausentes en los sonetos paralelos de Lorenzo de Medicis, permiten crear un aura evocadora, de ensoñación en torno a la amada. El mito es, por otra parte, un elemento característico del género elegíaco. Lo era igualmente, como es bien sabido, en la elegía latina y formaba parte del código genérico que ésta había heredado de los griegos. En las preceptivas del Renacimiento, el mito era considerado también como un elemento que confería gran atractivo a la elegía. Se prefería, por lo demás, el tratamiento indirecto y alusivo del mismo, frente a la narración propiamente dicha.

Las divinidades con que se asocian las violetas en la primera parte de la elegía forman un conjunto muy coherente. En algunos casos son divinidades colectivas, como las Musas (vv. 7-8), las Horas (v. 9), las Gracias (v. 10) y las ninfas Hespérides (vv. 13-14); están relacionadas con la fecundidad, como ocurre con las Horas y las Gracias (v. 10), que llegan a confundirse a veces, y también con Flora (v. 16) y con Venus: las Gracias forman el cortejo de Venus y se bañaban en la fuente Acidalia, lugar que se menciona precisamente en el texto a propósito de Venus (v. 5). Ambos grupos se asocian a las fuentes. Algunas de estas divinidades se relacionan también con la poesía, como las Gracias y las Musas. La propia Venus y las Gracias encarnan en esta época la atracción que ejercen la poesía y la elocuencia. Divinidades asociadas a los ciclos de la naturaleza son Venus, como divinidad auroral y como diosa que preside la llegada de

la primavera, y también las Horas, la Aurora y las Hespérides. El adjetivo *roseus* aparece en los versos 8 y 12 (y más tarde en el 19, aplicado esta vez a la amada). La referencia a las almas piadosas puede entenderse como una alusión erudita al *violaris dies*, de acuerdo con el simbolismo que vincula tradicionalmente la violeta con la muerte, pero implica también sin duda una alusión a un paraíso de los enamorados, como muestra la referencia a las danzas de las almas piadosas, conexión que contribuye a la sensualidad combinada con un tono de melancolía que domina el poema.

La enumeración de distintas divinidades pone de relieve, por tanto, una serie de notas semánticas, dentro de distintos planos de significación, bastante homogénea. Dichas notas semánticas se combinan perfectamente con la insistencia en el universo de los sentidos. Referencias al color y a los olores se reiteran a lo largo de todo el texto. La gracia o *suavitas* y la elegancia formal eran consideradas precisamente en esta época cualidades propias de la elegía. La *suavitas* implica tanto la forma como el contenido, cuando el texto trata de elementos que resulten atrayentes para el mundo de los sentidos, como aquí el color o el perfume.

La imagen sinecdócica de la mano cortando las flores, con que se inicia la segunda sección del poema, adquiere una clara fuerza simbólica<sup>5</sup>. Las violetas se convierten así en huella y símbolo de la amada, plasmación poética y correlato objetivo de la evocación de la amada por parte del hablante. La acción de cortarlas implica la fugacidad de su belleza, pero les ofrece la compensación del instante eternizado, del mismo modo que la añoranza dolorosa del poeta encuentra su recompensa en sí misma.

La tercera parte asocia las flores al poeta, que promete mantenerlas vivas (preservando así el recuerdo de la amada), más allá de su aparente fugacidad, algo que de hecho hace en su poesía<sup>6</sup>.

5. Resaltada por el poeta mediante el paralelismo establecido entre la acción de la mano y su propio enamoramiento. El paralelismo entre los dos dísticos refuerza esta relación: A. Las violetas y la mano de la amada: *Felices nimium violae, quas carpserit illa / dextera*. B. Enamoramiento: *quae miserum me mihi surripuit*. A. Las violetas y el rostro de la amada: *Quas roseis digitis formoso admovent ori / illi*. B. Enamoramiento: *unde in me spicula torquet Amor*.

6. P. ANDRIOLI NEMOLA, "Le viole del Poliziano sullo scrittoio del Firenzuola", en *Il Poliziano latino, Atti del Seminario di Lecce* (28 aprile 1994), P. Viti (ed.), Galatina, 1996, pp. 119-137 (pp. 133-134), descubre el núcleo poético del poema en la potencia vivificante de la belleza, "della giovinezza fugace, che sola può eternarsi nel canto del poeta. Nella elegia del Poliziano le viole non si fissano a simbolo, ma vivono sempre e solo come tali, come creature singole e concrete, una loro vita tutta letteraria e poetica, dal momento della loro ammirata e grata assunzione in quanto dono, a quello della loro analogia con la donna amata, a quello conclusivo della loro eternazione in funzione catartica. La sintesi dei due momenti, il biografico e il poetico, è nell'evento memoriale,

La elegía es el vehículo propio para el lamento amoroso o fúnebre, pero la queja está compensada y superada por la delicadeza del tratamiento. El sentimiento de la pérdida, como esencia de la experiencia vital, va unido a la intuición poética de que belleza y dolor, euforia y tristeza son aspectos de la realidad inseparablemente unidos.

#### 4. *La elegía en la poesía y la teoría de los humanistas*

Ya hemos señalado que el texto original de la elegía se inspira en dos sonetos de Lorenzo de Medicis. Algunas de las adaptaciones o imitaciones del texto de Poliziano mantienen la extensión del texto original, pero otras, en cambio, adoptan la forma del epigrama o del soneto. Esto no es algo casual; se debe, sin duda, a la forma en que el texto de Poliziano era percibido en los siglos XVI y XVII desde una perspectiva genérica<sup>7</sup>. El poema de Poliziano y sus imitaciones pueden verse, por consiguiente, como un ejemplo de la compleja relación entre elegía, epigrama y soneto.

Un género literario no puede ser concebido de forma aislada. Forma parte de un sistema genérico y debe ser entendido en relación con los otros géneros que con él conviven. Por otra parte, los fenómenos culturales difícilmente son uniformes y dentro de una cultura determinada pueden convivir distintos sistemas genéricos, diferentes circuitos culturales que relacionan las formas literarias con las instituciones de la vida literaria y con las extraliterarias. En la literatura humanista los modelos heredados de la tradición clásica conviven con los surgidos en las lenguas vulgares. Los géneros clásicos comportan una mayor dignidad literaria. Por otra parte, los teóricos al concebir los géneros de forma absoluta tratan de explicarlos dentro de un sistema único. No resulta, pues, sorprendente que se traten de encontrar continuamente equivalencias entre ambos sistemas.

La elegía latina suponía un problema para su adaptación. En la literatura griega y latina el género presentaba una gran libertad temática. Se caracterizaba por la forma métrica –el dístico elegíaco– y por la extensión, mayor que la del epigrama. En las literaturas en lengua vulgar el género perdía su identidad

---

evocativo della bellezza della donna amata; ed è questa sintesi che dà alle violette l'unica ragion d'essere, ed al canto l'unica ragione d'elevarsi: la mano di lei che le coglie, la bocca di lei che le bacia, il sospiro di lei che le vivifica, e infine le lacrime del poeta, in tensione d'eternità”.

7. *Cfr.* sobre la problemática de la elegía en el Renacimiento J.F. ALCINA, “La elegía neolatina”, en B. LÓPEZ BUENO (ed.), *La elegía*, Sevilla, 1996, pp. 15-40, y V. DE MALDÉ, “La elegía poética en Italia en los siglos XVI y XVII”, *ibidem*, pp. 41-73.



métrica, por lo que había de encontrar su especificidad en el contenido. De esta forma, aunque en la literatura neolatina la elegía siguiera conservando su característica formal, escritores y teóricos basaron la identidad del género en el contenido. La elegía es concebida, pues, como un tipo de poesía apropiada para la queja. De la poesía fúnebre se habría extendido a la queja amorosa. Finalmente, el género habría acabado utilizándose también para los temas alegres y gozando de la libertad que podemos observar en las obras reales de los clásicos griegos y latinos. Esto llevaba a la mayoría de los teóricos a distinguir entre una forma auténtica del género, la elegía fúnebre, y otra forma más laxa del mismo. Con el tiempo algunos teóricos, a los que esta concepción no satisfacía del todo, interpretaron esta contradicción, salida de la convivencia de sistemas genéricos diferentes, de forma más radical. Puesto que el dístico elegíaco se utilizaba también como vehículo de otros géneros, como el epigrama, habría que distinguir entre el género propiamente dicho, caracterizado por la temática fúnebre, y la utilización del mismo metro para otros temas, radicalizando así la distinción entre forma y contenido.

Un peligro a que daba lugar la concepción temática de la elegía era la confusión con los géneros temáticos, es decir, aquellos que codifican las circunstancias de la situación comunicativa, como treno, epicedio, epitafio, etc. Estos géneros no pocas veces se identifican con la elegía y en los títulos utilizados por los poetas aparecen con frecuencia de forma indiferenciada unos y otros términos.

En la práctica de los mejores poetas esta confusión de la elegía con los géneros temáticos, así como con los géneros retóricos contrapuestos de la lamentación y la consolación, nunca llega a ser total. La tensión entre el componente retórico y el significado literario del texto será precisamente un rasgo esencial en los mejores ejemplos del género en la poesía moderna.

Una solución diferente sería buscar una nueva concepción del contenido de las obras que permitiera aceptar un núcleo mayor de textos como forma “genuina” del género. En las poéticas de la época la elegía se concibe como poesía que tiene por fin la pintura de los caracteres y sentimientos. Esta concepción está ligada a la problemática de la imitación. En ella había, sin embargo, el germen de una concepción diferente del contenido propio de la elegía que abarcara tanto la temática triste como la alegre.

La problemática de la imitación era común a la elegía con la lírica, otro género que suponía un claro problema con respecto a la concepción de la poesía como imitación y que desde el punto de vista de los “modos de imitación” correspondía, según los tratadistas antiguos, también al modo *diegemático* o simple, en el que sólo habla el poeta. Las poéticas clasicistas estudian el problema de la naturaleza de la elegía, discutiendo si se trata de una forma lírica o épica. T.

Galluzzi afirma que la elegía no es otra cosa que lírica y en el siglo XVIII Bateux repetirá la misma idea<sup>8</sup>. Cuando acabe por triunfar una nueva concepción de la lírica, a medida que la ejecución cantada con acompañamiento musical, que era ya desde la antigüedad una mera convención, vaya siendo abandonada como criterio por los teóricos, irá imponiéndose una concepción de la lírica como expresión de los sentimientos del yo poético. Esta visión del género lírico hereda la oposición tradicional de los antiguos “modos de imitación”, según los cuales las formas poéticas se diferencian según hable sólo el poeta, los personajes o ambos, y responde también a una concepción temática y esencialista del género, que no distingue entre diferentes épocas literarias y sistemas culturales. No puede extrañarnos, pues, que la elegía acabe siendo concebida como una modalidad determinada, más o menos amplia, de la lírica.

La elegía se concebía, por otra parte, en términos relacionales, por su oposición a otros géneros. Así, su extensión debe ser mayor que la del epigrama y menor que la de los géneros “elevados”.

La relación entre epigrama y elegía está bien atestiguada en la propia elegía latina. Los elegíacos latinos incluyen frecuentemente en sus textos auténticos epigramas, que conservan su identidad genérica, o pasajes inspirados en la tradición epigramática griega. Esta relación se ha concebido con frecuencia meramente en términos genéticos: es decir, los poetas se inspirarían para sus temas en los epigramas. El epigrama sería incluso uno de los componentes esenciales para la creación de la elegía amorosa latina a través de una doble transformación: por una parte, un cambio de tono y, por otra, un cambio de extensión. Pero dicha relación puede concebirse también en términos sincrónicos como un elemento de la codificación genérica reflejado en abismo en el propio texto.

La oposición entre elegía y soneto es compleja. Por una parte, la elegía se contrapone al soneto del mismo modo que al epigrama. La tendencia dominante en las poéticas clasicistas era la de equiparar precisamente epigrama y soneto, de manera que los preceptos relativos al epigrama se extendían a la teoría sobre el soneto. Por otra parte, existía también la tendencia a diferenciarlos en base al carácter “lírico” del soneto. El moderno soneto se equiparaba igualmente con la elegía latina, con la que tiene en común los temas amorosos. La poesía amorosa de esta época, tanto en el soneto, como en la elegía y en el propio epigrama, estaba inevitablemente marcada por el petrarquismo. Las colecciones de elegías

8. T. GALLUZZI, *Tarquinius Gallutii Sabini Virgilianae vindicationes et commentarii tres, de tragoedia, comedia, elegia*, Romae, 1621, pp. 402-404; CH. BATTEUX, *Principes de la littérature*, III, Paris, 1775, pp. 249-251.

amorosas podían considerarse de este modo como un modelo para los poemarios de temática amorosa contrapuesto al derivado de la imitación de Petrarca.

Esta concepción de la elegía se aplica también a la relación entre forma y contenido. El estilo de la elegía ha de ser, según la mayoría de los tratadistas, tal y como afirma, por ejemplo, Robortello y repetirán después muchos otros, un estilo medio o incluso ínfimo, siempre de menos elevación que los géneros mayores como epopeya o tragedia. Propias de la elegía serán las cualidades –o virtudes– de la *suavitas* –que afecta tanto a los contenidos como a la forma–, y la elegancia. Naturalmente siempre hubo quien defendió una mayor libertad estilística, de modo que el estilo podría variar según el tenor de la materia, de forma que a la libertad temática característica, como hemos visto, del género, vendría a unirse una paralela libertad estilística. Inversamente hubo también la tendencia a vincular contenido y estilo y ver lo específico de la elegía en la gracia y delicadeza en el tratamiento de los temas.

### 5. *Una adaptación elegíaca del texto*

El poema de Poliziano fue adaptado e imitado tanto en latín como en lengua vulgar. Una imitación latina que conserva el carácter de elegía del original es un poema de Ianus Douza, muerto en plena juventud en 1596, el hijo del famoso humanista del mismo nombre, Jan van der Does. La primera parte del texto presenta de nuevo las mismas interrogaciones del poema de Poliziano sobre el origen de las flores<sup>9</sup>:

*O pulchri Narcissi, o candida lilia, Hyellae  
 Dona meae, domina munera digna sua,  
 Quae vos, quae genuit tellus? quo nectare laetas  
 Sparserunt Zephyri et Chloris odora comas?  
 5 Vosne sub Idaliis aluit Venus aurea silvis?  
 Vosne in Pegaseis pavit Apollo iugis?  
 Felices nimium flores, quos carpserit illa  
 Dexterâ, et os illud purpureum attigerit!  
 Fallor? An et roseo flos traxit ab ore ruborem,  
 10 Et manuum Dominae candor inest foliis?  
 Sic certe est. Viden' ut rubor in medio usque renidet,*

9. *Erotopaignion*, 14, en J. DOUZA, *Iani Dousae filii Poemata*, Roterodami, 1604, pp. 157-158; *Iani Dousae filii Poemata, olim a patre collecta, nunc ab amicis edita*, Lugduni Batavorum, 1607, pp. 168-169.

*Atque ut lacteolis flos nitet in calathis?  
His neque praetulerim, quas advehit India messes,  
Nec quaecumque solet mittere dives Arabs.*

«Hermosos narcisos, blancos lirios, dones de mi Huela, regalo digno de su dueña ¿qué tierra os engendró? ¿Con qué nectar bañaron los céfiros y la odorífera Flora vuestros pétalos? ¿Os nutrió acaso la áurea Venus bajo los bosque idalios? ¿o fue Apolo quien os alimentó en las colinas del Helicón? Flores felices más que ninguna otra, por haber sido cogidas por aquella mano y por haberos rozado aquella purpúrea boca. ¿Me engaño? ¿obtuvieron las flores su rubor de aquella rosada boca, mientras el candor de las manos de su dueña permanece en sus pétalos? Así es, ciertamente. ¿Ves cómo el rubor sigue irradiando en el centro y las flores brillan en sus cálices del color de la leche? A tales flores yo no antepondría ni la cosecha de perfumes transportada desde la India, ni la que suele enviar el rico árabe.»

La segunda parte del poema relaciona las flores con los suspiros y las lágrimas del enamorado (vv. 15-30):

- 15 *Vivite perpetuum Narcissi, nec gravis aestas,  
Nec vos mordaci frigore adurat hyems.  
Vivite perpetuum nostri monimenta caloris;  
Semper et in vobis ille color maneat,  
Sufficiant Zephyros donec suspiria molles:*
- 20 *Sed neque deerit aquae copia languidulis,  
Flumina dum lacrymarum, imbris vice, larga bibetis;  
Nec Sol, dum ambusto in pectore flagret Amor.  
Tantum, undas, metuo, superet ne flammifer aestus,  
Neu valeant ignem extinguere lachrymulae:*
- 25 *Quod si nutriri lacrymis possitis et igne,  
Nec vos exurat flamma, nec unda sua  
Vi perimat, tunc saepe meo vos carmine dicam,  
Tunc vos formosis anteferam violis:*
- 30 *Tunc rosa concedet vobis, cedent Hyacinthi,  
Quanquam hic flos Phoebi, Cypridis illa chuat.*

«Vivid para siempre, Narcisos, y que ni el molesto verano, ni el invierno con sus frías escarchas os abrasen. Vivid para siempre, testimonios de mi pasión y que siempre permanezca en vosotros el mismo color, mientras los dulces suspiros os proporcionen sus céfiros. Pero tampoco os faltará abundancia

de agua cuando languidezcáis. A modo de lluvia beberéis generosos ríos de lágrimas. Tampoco os faltará el sol mientras el Amor arda en mi abrasado pecho. Mi único temor es que el ardiente calor venza las aguas, o que las lágrimas sean capaces de extinguir el fuego. Pues, si pudierais ser nutridas con lágrimas y fuego y la llama no os abrasara, ni las aguas con su violencia os aniquilaran, entonces yo os cantaré una y otra vez, entonces yo os antepondré a las hermosas violetas, entonces la rosa cederá vencida, cederán los jacintos, aunque esta última sea proclamada flor de Febo y aquella otra de Venus.»

El poema constituye una imitación de la elegía de Poliziano como muestra una comparación superficial entre ambos textos:

*Poliziano*

1-2: *Molles, o, violae, Veneris  
munuscula nostrae, / dulce quibus  
tanti pignus amoris inest*

3-4: *Quae vos, quae genuit tellus?  
quo nectare odoras / sparserunt  
Zephyri, mollis et aura comas?*

5-6: *Vosne in Acidaliis aluit Venus  
aurea campis? / Vosne sub Idalio  
pavit Amor nemore?*

15-16: *Felices nimium violae, quas  
carpserit illa / dextera, quae  
miserum me mihi surripuit.*

21-22: *Forsitan et vobis haec illinc  
gratia venit: / Tantus honor  
dominae spirat ab ore meae!*

23-24: *Aspice lacteolo blanditur ut  
illa colore, / Aspice purpureis ut  
rubit haec foliis.*

37-38: *Vivite perpetuum violae, nec  
solibus aestus, / nec vos mordaci  
frigore carpat hyems.*

39-40: *Vivite perpetuum, miseri  
solamen Amoris / O violae, o nostri  
grata quies animi!*

*Dousa*

1-2: *O pulchri Narcissi, o candida  
lilia, Hyellae / dona meae, domina  
munera digna sua*

3-4: *Quae vos, quae genuit tellus?  
quo nectare laetas / sparserunt  
Zephyri et Chloris odora comas?*

5-6: *Vosne sub Idaliis aluit Venus  
aurea silvis? / Vosne in Pegaseis  
pavit Apollo iugis?*

7-8: *Felices nimium flores, quos  
carpserit illa / dextera, et os illud  
purpureum attigerit?*

9-10: *Fallor? An et roseo flos traxit  
ab ore ruborem, / et manuum  
Dominae candor inest foliis?*

11-12: *Viden' ut rubor in medio  
usque renidet, / atque ut lacteolis  
flos nitet in calathis?*

15-16: *Vivite perpetuum Narcissi,  
nec gravis aestas, / nec vos  
mordaci frigore adurat hyems.*

17-18: *Vivite perpetuum nostri  
monimenta caloris; / semper et in  
vobis ille color maneat*

43-44: *Dumque Cupidineae carpent mea pectora flammae, / dum mecum stabunt et lacrimae, et gemitus.*      19-22: *Sufficiant Zephyros donec suspiria molles: / sed neque deerit aquae copia languidulis, / flumina dum lacrymarum, imbris vice, larga bibetis; / nec Sol, dum ambusto in pectore flagret Amor.*

Douza abrevia la primera parte del autor italiano, pasando directamente de las interrogaciones a la comparación entre las flores y la amada. El desarrollo se aproxima así mucho más al propio de un epigrama. En las interrogaciones a Venus se añade Apolo, que substituye a Cupido, resaltando de este modo el papel de la propia poesía, que ya estaba presente de manera menos directa en Poliziano. A la alusión al nacimiento de la rosa se añade la del nacimiento del jacinto, otro mito de amor, relacionado éste con Apolo. Ambas divinidades son recordadas al final del poema y las flores correspondientes comparadas con el regalo de la amada, confiriendo al texto un desarrollo anular. El poema queda estructurado en dos partes simétricas, de catorce y dieciséis versos cada una, una extensión que sería apropiada para un epigrama o un soneto. La segunda desarrolla, al igual que la elegía de Poliziano, la asociación de las flores con el enamorado. Hay, sin embargo, algunas diferencias entre el final de ambos textos, pues en este caso a la equiparación lágrimas – lluvia se unen la de los suspiros con el viento y la del fuego del amor con el calor del sol y, por otra parte, en la elegía de Douza se sugiere que el ardor del enamorado es tanto que puede llegar a ser perjudicial<sup>10</sup>.

Esta variante del motivo, basada en el efecto negativo de las lágrimas y del fuego amoroso del enamorado, lo ha desarrollado precisamente Douza en otra de sus composiciones<sup>11</sup>:

10. El tratamiento mucho más conceptual modifica sutilmente la estructura del texto a pesar de la imitación. En Poliziano la sección final actúa como contrapartida del inicio. A la asociación entre las flores y la amada al comienzo se contrapone la de las flores con el poeta al final. El cierre del texto, con la promesa de rendir culto y de cantar al objeto de la invocación inicial, responde a moldes bien atestiguados en la poesía clásica. El ritmo binario produce reiteraciones entre hexámetros y pentámetros, al tiempo que asocia los dísticos en bloques de dos, algo que la elegía de Douza reproduce. En Poliziano los vv. 39-40, con su *miseri solamen Amoris /... nostri grata quies animi!*, retoman los vv. 29-30 (*mea vita, meumque / delictum, o animi portus et aura mei*). El v. 43 (*Dumque Cupidineae carpent mea pectora flammae*) recupera el verbo *carpo*, usado en el v. 31 y hace eco al v. 35 (*quae lentae pabula flammae*). La estructura del texto de Douza es distinta. La andadura de esta parte del texto es anular. El segundo bloque de cuatro versos se contrapone al tercero (las consecuencias positivas de suspiros, lágrimas y fuego amoroso contrastan con las posibles consecuencias negativas) y la promesa final enlaza con el comienzo del poema mediante la referencia a Venus y Apolo.

11. *Erotopaignion*, 4, *op. cit.*, p. 151.

*Corollam mihi miseram, Bathylla,  
 Quam postquam manibus meis prehendi,  
 Arsi continuo impotente flamma  
 Perustus velut Aetna vel Vesevus.  
 5 At tu parce mihi, Bathylla, parce;  
 Non sum quo pereunte tu triumphes:  
 Mihi aut parcere si neges, at istis  
 Saltem floribus, o Bathylla, parce,  
 Qui iam languiduli caput reclinant:  
 10 Nec prosunt lachrymae meae, per ora,  
 Instar fluminis, usque quae rotantur,  
 Accendunt potius magis magisque,  
 Tanquam Palladiae arboris liquores.  
 Tu vero, mihi pristinum tuisque  
 15 Si vis reddere floribus vigorem,  
 Aestus sume pares, potentiori  
 Ut flamma minor obruatur ignis.*

«Una guirnalda me habías enviado, Batila. Después de que la tomé en mis manos ardí al punto con irrefrenable llama, abrasado como el Etna y el Vesubio. Pero tú no me hieras, Batila; no me hieras. No soy quién para que valga la pena obtener un triunfo a costa de mi muerte. O si te niegas a no herirme, ten consideración al menos con esas flores, Batila; ten consideración con ellas, que ya medio marchitas reclinan sus cabezas. Y no sirven de nada mis lágrimas, que, semejantes a un río, corren continuamente por mi rostro. Más bien, al contrario, incrementan más y más el incendio como el líquido del árbol de Palas. Pero tú, si quieres devolver su vigor a las flores, concibe iguales ardores, para que el fuego menor quede anulado por una llama aun más poderosa.»

#### 6. De la elegía al epigrama

En la literatura neolatina son numerosos los paralelos del poema de Poliziano que adoptan la forma de epigrama. La extensión menor del epigrama limita el tratamiento del tema, de modo que tales textos suelen desarrollar bien el tema de la comparación de las flores con la dama, bien el de las flores con el enamorado. En raras ocasiones desarrollan ambas facetas, pero comprimiéndolas dentro de los estrechos límites del género. Ambos temas eran fácilmente asimilables en la poesía amorosa de la época, pues el motivo del regalo amoroso y su

simbolismo era tradicional desde los epigramas de la *Antología* griega, si bien la forma normal del tópicos es la del regalo del enamorado a su amada, situación inversa a la de la tradición que arranca de Poliziano. También en este caso es frecuente, ya desde los epigramas griegos, que el texto explote la ambivalencia simbólica del regalo: las flores regaladas por el enamorado simbolizarán así, por ejemplo, la belleza de la amada, pero también su fugacidad.

En los epigramas relacionados con el poema de Poliziano, el motivo de las flores recibidas como regalo da lugar habitualmente a la asociación de dichas flores con un universo mítico-literario. La evocación surge sólo para ser rechazada como explicación posible del atractivo de las flores. Un ejemplo es el siguiente poema de T.V. Strozzi (1424-1505), *De rosa Lucretiae*<sup>12</sup>:

*Unde tibi nulla color hic imitabilis arte,  
Unde odor? unde tibi gratia tanta rosa est?  
Tene Dicarcheis genitrix tua nutriit oris,  
Num Paestanus ager misit? an Hybla tulit.*

5 *Num tu floriferis in odoraie vallibus Ennae  
Orta, vel Oebalii germine nata soli?  
Num te aluit Cypros, num Gnosia terra, Cilixve  
Tmolus? an innumeri dives odoris Arabs?  
Num te Nausice patriis collegit in hortis?*

10 *Sanguine num tinxit te Cytherea suo?  
Nil horum, tibi sors felicior obtigit, o quam  
Excellis dominae pollice carpta meae.  
Illa tibi libans fragrantibus oscula labris,  
“Egremium a nobis hoc decus”, inquit “habe”.*

«¿De dónde te viene este color no imitable por arte alguno? ¿De dónde tu perfume? ¿De dónde tanta gracia? ¿Te ha nutrido tu madre en Puzzuoli? ¿Te envió acaso el campo de Pesto? ¿O fue Hibla la que te engendró? ¿Naciste en los floridos valles de Henna o de la hierba del suelo ebalio? ¿Te crió Chipre, o Creta o el cilicio Tmolos? ¿O el árabe, rico en innumerables perfumes? ¿Te cogió Nausícaa en los jardines paternos? ¿Te tiñó Citerea con su sangre? En absoluto; a ti te tocó una suerte más feliz, pues tu excelencia se debe a haber sido cogida por la mano de mi

12. *Titii Vespasiani Strozzei epigrammata*, en T.V. STROZZI Y E. STROZZI, *Strozzi poetae pater et filius*, Parisiis, 1530, f. 254.



dueña. Ella, besándote con sus fragrantés labios, “Recibe”, dijo, “de mí esta belleza”.»

Como en el poema de Poliziano, se interroga a la rosa sobre el origen de su belleza y se sugieren diversas explicaciones que la ligan a lugares prestigiosos. Las evocaciones míticas son, sin embargo, diferentes, pues violetas y rosas son flores opuestas simbólicamente. Las únicas coincidencias en este aspecto entre ambos textos son la referencia a los jardines de Alcinoos, y la alusión a Venus. Se descarta la tradición mítica, que explica el color rojo de la rosa por la sangre de Venus que la tiñe de este color. Tales asociaciones son substituidas por la influencia de la dama.

Las flores se convierten así en substituto simbólico de la amada. Esto es claramente visible, por ejemplo, en los versos finales del epigrama de Strozzi. Este erotismo está también presente en la elegía de Poliziano, donde el poeta se contenta con besar las flores (vv. 31-32): *A vobis saltem violae grata oscula carpam, / vos avida tangam terque quaterque manu*. Los autores recurren conscientemente a un desplazamiento temático. Aunque el tema explícito sea el de las flores, éstas se convierten en icono metafórico de la amada, lo que permite al poeta explorar las facetas simbólicas de la situación.

Una variación del poema anterior es el epigrama de Ercole Strozzi (1473–1508), hijo del anterior, que tiene también por tema la rosa de Lucrecia Borgia y que constituye una especie de reducción de aquél<sup>13</sup>:

*Laeto nata solo, dextro rosa pollice carpta*<sup>14</sup>,  
*Unde tibi solito pulchrior, unde color?*  
*Num te iterum tinxit Venus? an potius tibi tantum*  
*Borgia purpureo praebuit ore decus?*

«Rosa, nacida en alegre suelo, cogida por diestra mano, ¿de dónde te viene ese color más hermoso de lo acostumbrado? ¿Te tiñó de nuevo Venus? ¿No viene más bien esta belleza de la boca purpúrea de Borgia?»

En este caso el aura de ensoñación a que dan lugar las flores desaparece. La sugerencia de la relación mítica con Venus prepara la agudeza final. El texto pasa de los catorce versos que tenía el epigrama a dos dísticos, extensión ideal del epigrama para algunos tratadistas.

13. *Herculis Strozae Titi Filii epigrammata*, en T.V. STROZZI Y E. STROZZI, *Strozzi poetae pater et filius*, Parisiis, 1530, f. 84.

14. Las ediciones ofrecen *dextra*.

En el siguiente epigrama de A. Termino puede verse mejor que en ningún otro la relación simbólica que se establece en este tipo de composiciones entre el regalo y la amada<sup>15</sup>:

*Non Ponto cerasa, aut Paesto tibi Magne venimus  
 Purpureae ardenti dona rubore rosae.  
 Sed nos pomiferi natas ad rura Salerni  
 Pulchra tuum misit Delia delitium.  
 5 Illa suis manibus pulcherrima Delia carpsit,  
 Quae tibi iam sensus abstulit, atque animam.  
 Et sua pro cerasis rubicunda labella precatur  
 Proque rosis roseas te meminisse genas.*

«Nosotras, cerezas, unidas al ardiente rubor de la purpúrea rosa, somos un regalo para ti, Magno, no venido del Ponto ni de Pesto, sino que, nacidas en los campos de Salerno, rica en frutales, nos envió como una exquisitez para ti la hermosa Delia. Nos cogió con sus propias manos la hermosísima Delia, la que te ha arrebatado el alma y el sentido. Y a cambio de sus cerezas te suplica que te acuerdes de sus rojos labios y a cambio de las rosas de sus rosadas mejillas.»

El que en el texto hable el propio objeto corresponde a las convenciones formales del epigrama. Las preguntas sobre el origen de las flores son substituidas por negaciones. El gesto de cortar las flores tiene en este caso una clara implicación simbólica y los regalos recuerdan, igual que en los textos anteriormente citados, a la amada y evocan el beso<sup>16</sup>.

Una versión a lo divino del tema se encuentra en un epigrama del jesuita Mathias Casimir Sarbiewski, famoso poeta de origen polaco de la primera mitad del XVII, sobre una imagen de San Luis Gonzaga (*Lilia manu praefert Aloysius*)<sup>17</sup>:

15. A. TERMINIO, *Antonii Terminii Contursini Lucani. Iunii Albini Terminii Senioris, Molsae, Bernardini Rotae, Equitis Neapolitani, et aliorum illustrium poetarum Carmina*, Venetiis, 1554, p.

16. El texto lleva el epígrafe *Iunii Albini Terminii Senioris, Contursini, ad Pomp. Columnam*.

16. El epigrama se estructura también en este caso en dos secciones simétricas, unificadas la primera por el motivo de los lugares y la segunda por las referencias a las partes del cuerpo de la amada. Por otra parte, el texto presenta al mismo tiempo una disposición anular, pues las referencias a los regalos en el primer dístico (*cerasa, rosae*) se repite en los versos finales (*cerasis* y *proque rosis roseas*), mientras que la repetición del nombre de Delia confiere unidad a los dos dísticos centrales.

17. M.C. SARBIEWSKI, *Matthiae Casimiri Sarbievii S.I. Lyricorum lib. IV. Epodon lib. unus, alterque Epigrammatum*, Venetiis 1668, p. 237, y *Matthiae Casimiri Sarbievii S.J. Carmina. Nova editio, prioribus longe auctior et emendatior*, Parisiis, 1759, pp. 27-28.

- Haec, quae virgineis nituntur lilia culmis,  
Unde verecundas explicuere comas?  
Non generant similes Paestana rosaria flores,  
Nec simili Pharius messe superbit ager:*  
5 *Non haec purpureis mater Corcyra viretis,  
Nec parit aequoreis pulsa Carystos aquis.  
Cum nullas habeant natales lilia terras,  
Quis neget e casta lilia nata manu?*

«¿En qué tierra han desplegado sus púdicos pétalos estos lirios que se elevan sobre sus virginales tallos? No los engendran iguales los jardines de rosas de Pesto, ni Egipto se enorgullece con semejante cosecha. No los produce tales la madre Corcira en sus purpúreas praderas, ni Caristo salida de las aguas del mar. Si los lirios no tienen como lugar de nacimiento tierra alguna ¿quién puede negar que hayan nacido de esta casta mano?»

En este caso la pregunta sobre el origen de los lirios da lugar a un juego conceptual, mediante la ambigüedad en el uso del término, que, por una parte, conserva su significado propio, mientras, por otra, funciona como sinécdoque del blanco. De este modo el poeta puede afirmar que los lirios han nacido de la mano del personaje.

Como ya hemos indicado, en algunos poemas el autor puede desarrollar la ambivalencia simbólica de las flores regaladas, que en la elegía de Poliziano remitían tanto a la dama como al enamorado. Es lo que ocurre, por ejemplo, en este poema de Giovanni Antonio Taglietti, poeta y médico bresciano del siglo XVI, *Ad violas a puella missas*, donde el texto juega con el nombre de la dama<sup>18</sup>:

- Formosae o violae, munus Violanthidis almae;  
Servitii violae praemia grata mei.  
Num vos Idaliis aluit vaga Chloris in hortis,  
Unguibus et capsit Cypria pulcra suis?*  
5 *Panchaeas grato messes superatis odore:  
Sed mihi vos nimium dat violenta manus.  
Dat violenta manus, miseri quae conscia amantis,  
Munera fert poenis aequiparanda meis.  
Namque ut vos molli vinctas circumdedit auro,*

18. G.A. TAGLIETTI, *Carmina Praestantium Poetarum, Io. Ant. Tayg. Academici Occulti studio ex quamplurimis selecta; nusquam antea in lucem edita*, Brixiae, 1565, p. 117. Cfr. J. GRUTER, *Delitiae CC. Italarum poetarum, huius superiorisque aevi illustrium*, II, 1608, pp. 1143-1144.

- 10 *Me quoque flexilibus nexuit illa comis.  
Estis pallentes, infelix palleo: nomen  
Est violae, dominae luminibus violor.*

«Hermosas violetas, regalo de mi venerada Violantis, gratas recompensas de mi servidumbre ¿os nutrió acaso la errante Flora en los jardines idalios y os cogió con su mano la hermosa Venus? vosotras con vuestro grato perfume vencéis las cosechas de Pancaya. Pero a mí os da una mano demasiado violenta; una mano demasiado violenta, que conocedora del desdichado amante da regalos comparables a mis penas. Pues, del mismo modo que a vosotras os rodeó de blando oro, a mí también me encadenó con sus flexibles cabellos. Pálidas sois y pálido estoy yo; violetas os llamáis y yo violado soy por los ojos de mi dueña.»

El epigrama se basa en este caso en un juego de palabras entre las violetas y la violencia<sup>19</sup>. Como en los casos anteriores, el texto se estructura en dos secciones que desarrollan la dualidad simbólica de las flores. La primera corresponde a los aspectos eufóricos del regalo, que representa simbólicamente a la mujer. Pero la imagen de la amada y las violetas da paso a la de la violenta *manus*, que corta las flores. La segunda parte desarrolla explícitamente la comparación entre la violeta y el amante, mientras que en la primera, mucho más indirecta, sólo la interrogación y la referencia sugieren la comparación de la amada con las dos diosas. La relación con Poliziano resulta evidente. Pero el epigrama se aleja del desarrollo de la elegía, al centrarse en la violencia a que la amada somete simbólicamente al enamorado. El verso inicial muestra que el autor sigue un texto de Poliziano con la lectura *Formosae o violae*, que la tradición ofrece como alternativa de la lectura *Molles o violae*. Las dos aposiciones corresponden a las de Poliziano, pero *Veneris* ha sido substituida por *Violanthidis almae*, expresión en la que el adjetivo *alma* implica una nota semántica que puede considerarse como una alusión al papel generador de la dama en el poema de Poliziano, que la hace semejante a Venus. En el pentámetro, *praemia* corresponde a *pignus* y *servitii mei a tanti amoris*. Los dos sustantivos contrastan fuertemente, pues en la elegía las violetas son prenda de amor, signo y recuerdo, motivo para la ensoñación. En el epigrama, *praemia* hace de las flores el símbolo del fruto de un amor que ha durado largo tiempo, una recompensa

19. Cfr. sobre esta asociación M. RUIZ SÁNCHEZ, “Sentimiento etimológico y poesía. Notas sobre la fortuna de una asociación etimológica (las violetas y la violencia) en el epigrama neolatino”, *Habis*, 33 (2002), 627-639.

cruelmente ambigua, que no hace sino mantener la situación inicial y cuyo único progreso es el proceso de desengaño del poeta. Paralelamente el neutral *amor* se transforma en *servitium* –esclavitud–, término que será evocado en el pentámetro final por *dominae*, mientras que la última palabra del texto, *violor*, explicita la metáfora implícita en el nombre propio.

Los versos 3-4 (*Num vos Idaliis aluit vaga Chloris in hortis, / unguibus et capsit Cypria pulcra suis?*) transforman significativamente los versos 5-6 de Poliziano. Taglietti substituye *Acidaliis campis* por *Idaliis hortis*, contaminando así el hexámetro y el pentámetro del dístico de Poliziano, y substituye *Venus aurea* por *vaga Chloris*. Cloris –Flora– aparece en la elegía sólo en el verso 16 (*vernae Chloridos*). Flora ocupa de este modo el papel de diosa nutricia, mientras que la acción de Venus al cortar las flores prepara y hace manifiesto el significado de la misma acción por la “violenta mano” de la amada, imagen que proviene de Poliziano, pero que en este caso simboliza ante todo la violencia.

En el siguiente poema de J.C. Scaligero, *Ad Rosam*, se compara a la amada con el sol y al enamorado con la rosa<sup>20</sup>:

*Aemula succinctis ridenti luce labellis  
Dic rosa: Sydereus unde coloris honos?  
Nunquid ubi ignigenis admota es naribus illas  
Traxisti flammis subdola agente anima?  
5 Aut, ubi flammigeri tibi luxuriantur ocelli:  
Insedit strictus igne comante rubor?  
Ast vitae cum sollicitam sol reddat, et unus:  
Qui vitae soles restituunt gemini?  
Me miserum me: quem nec sol, nec Sirius urit  
10 Ignibus ingestis: uno oculo pereor.*

«Rival de los labios que rodea una luminosa sonrisa, dime, rosa, de dónde te viene este honor celestial. ¿Acaso aspiraste tales llamas al contagiártelas el aliento sutil de mi amada cuando ella te aproximó a su ardiente rostro? ¿o, cuando sus ojos se desbordan con flamígeras centellas, quedó en ti el rubor proveniente del fuego que los rodea? Pero, si un solo sol basta para amenazar tu vida, ¿cómo es que dos te la devuelven? ¡Ay desdichado de mí! Ni el sol, ni Sirio acumulando sus fuegos, son capaces de abrazarme, pero muero por un solo ojo.»

20. J.C. SCALIGERO, *Iuli Caesaris Scaligeri viri clarissimi Poemata in duas partes divisa*, I, 1591, p. 138; *Veneres Blyemburgicae, sive Amorum Hortus*, Dordraci, 1600, pp. 774-775; P. LAURENS, *Musae reduces. Anthologie de la poésie latine de la Renaissance*, II, Leiden, 1975, p. 272.

Nuevamente encontramos en este caso las preguntas sobre el origen del atractivo de la rosa y la idea de que su belleza proviene de la amada. El epigrama se estructura también en este caso en una doble comparación, con la amada y con el enamorado, que explicita la dualidad simbólica de la rosa. La asimilación de la rosa con la mujer comienza aquí ya en el primer verso, donde los pétalos de la flor evocan los labios entreabiertos y la sonrisa luminosa. La diferencia esencial radica en la comparación de la amada con el sol, uno de los tópicos más difundidos de la poesía amorosa de la época, tanto en la literatura neolatina como en general en la poesía de orientación petrarquista. Aplicado a la dama esta imaginaria resulta ambivalente, porque si el sol y la luz simbolizan la felicidad y el disfrute de la vida, el sol se asocia igualmente al fuego como elemento destructor. Así, en el epigrama que nos ocupa el sol es a la vez fuente de vida y causa de destrucción.

### 7. Las flores como símbolo del enamorado

La asociación de las flores con el enamorado, que desarrollaba la sección final del poema de Poliziano, es también motivo tópico dentro del epigrama neolatino. Baste citar este epigrama de G. Angeriano (c. 1480 –1535), *Ad Caeliam*<sup>21</sup>:

*Misisti florem; florem, mea Caelia, pronus,  
 Pronus in obducto claudo et adoro sinu,  
 Hesperidum cedent illi violaria; namque  
 Pensilis aurato vomere fiet ager.  
 5 Illum irrorabunt oculi fluitantibus undis:  
 Pro molli Zephyro, flamina pectus habet.  
 Donec erunt lacrymae, donec difflabit in auras  
 Spiritus hic, viridi flore virebit ager.  
 Semper ego flebo, semper suspiria fundam;  
 10 Sub verno semper flos erit axe virens.  
 Si tamen arebit, condam sublime sepulchrum,  
 Naenia ubi imparili carmine talis erit;  
 Flos iaceo hic, crebro fletu confotus, et aura  
 Vitali; effugi nec grave mortis onus.  
 15 Quid tu, pulvereo quae stas sub cortice? Velox  
 Vita magis tua, nunc gaudia carpe, fluit.*

21. G. ANGERIANO, *Erotopaignion*, 1520, Michael Tarch. Marullus, Hieron. Angerianus, et Ioan. Secundus, *Poetae elegantissimi, Erotopaignion*, Parisiis, 1582, f. 17, Spirae Nemetum, 1595, pp. 208-209.

«Me enviaste una flor, Celia, y yo inclinándome la guardo y adoro en mi seno. Los jardines de las Héspérides le serán inferiores, pues convertido en colgante plantel, labrado por áureo arado, lo regarán mis ojos con las aguas que de ellos fluyen y en lugar del blando céfiro tiene también mi pecho sus brisas. Mientras me queden lágrimas, mientras mi espíritu siga alentando, el campo se mantendrá cubierto de verde flor. Yo siempre lloraré, siempre exhalaré mis suspiros y esta flor mantendrá su verdor bajo un cielo primaveral. Si, con todo, se marchita, levantaré para ella un sublime sepulcro, donde en versos elegiacos estará escrito este lamento fúnebre: “Aquí estoy enterrada, yo, que era una flor reanimada por abundante llanto y por el aliento vital. Y, sin embargo, no escapé a la pesada carga de la muerte. ¿Qué harás tú, recubierto de polvorienta materia? Goza del placer del momento: tu vida fluye aun más veloz”.»

La referencia a las *Hesperidum violaria* se encuentra igualmente en Poliziano, así como el soplo del Céfiro. Común a ambos textos es la promesa de mantener con vida las flores mediante los suspiros y el llanto. El motivo de las coronas bañadas por las lágrimas es, por otra parte, tradicional desde la poesía grecolatina. Sin embargo, en el texto de Angeriano se contempla también la posibilidad de que las flores acaben marchitas, lo que da lugar a la exhortación al *carpe diem*.

Otro poema que desarrolla este motivo es el siguiente, obra de Eyndius (Jacob van den Eynde, 1575-1614), *Ad hortum Luciae*<sup>22</sup>:

*Salve, vise mihi primum nunc, hortule felix,  
Deliciae Dominae, deliciae meae.  
In te non Hyades, non nascens impetus Hoedi,  
Arcturive cadens ius habeat rabies.*  
5 *Non latus ensiferi videas nimis Orionis,  
Urna tibi blandas Troica fundat aquas.  
Non Boreae, tunc cum silvis populatur honorem,  
Te quoque mordaci frigore laedat hiems.*  
10 *Non Phoebaea etiam Nemaenum flama Leonem  
Cum transit, vestros aestus adurat agros.  
Nam tibi vitales Zephyros suspiria mittent*

22. J. VAN DEN EYNDE, *Jacobi Eyndii ab Haemstede, centurionis Batavi, Poemata*, Lugduni Batavorum, 1611, pp. 125-126.

- Expressa arbusto hoc pectoris atque animi.  
Foecundosque bibes lacrimarum, imbris vice, rores:  
Quemque fero, omniparens te igne fovebit Amor.*
- 15 *Sic tibi nec Solis, nec aquae, nec copia venti  
Deerit, et ista dabunt singula temperiem.*

«Salve, feliz jardincillo, delicias de mi dueña y de mí mismo, al que ahora veo por primera vez. Que no tengan ningún derecho sobre ti las Híades, ni el naciente ímpetu de las Cabrillas, ni la rabia de Arturo, al declinar. Ojalá no veas el costado del armado Orión y Acuario vierta sobre ti dulces aguas; que no te hiera el invierno con el mordaz frío de Bóreas, cuando arrebatara su ornato a los bosques, ni la llama de Febo cuando atraviesa la constelación del León de Nemea. Pues te enviarán vitales céfiros los suspiros exprimidos de la maleza de mi pecho y de mi espíritu. Beberás en vez de lluvia el fecundo rocío de mis lágrimas y Amor, padre de todo lo creado, te dará calor con el fuego de mi pecho. Así, no te faltará ni sol ni agua y todas estas cosas harán que disfrutes de excelente clima.»

En este texto la referencia al cambio de las estaciones, secundaria en el texto de Poliziano, adquiere una extensión extraordinaria, retrasando el núcleo conceptual del poema, que se desarrolla sólo en los seis versos finales y se basa en las tres metáforas de los suspiros como viento, las lágrimas como lluvia y el fuego amoroso como sol. El cierre del poema recurre al artificio poético de una estructura recapitulativa, que retoma las tres metáforas en orden inverso al de su aparición en el texto.

Este final del texto guarda evidentes analogías con la elegía antes citada de Douza:

<i>Douza</i> v.19. <i>Sufficiant Zephyros donec suspiria molles</i>	<i>Eyndius</i> v.11. <i>Nam tibi vitales Zephyros suspiria mittent</i>
v.21. <i>Flumina dum lacryma-rum, imbris vice, larga bibetis</i>	v.13. <i>Foecundosque bibes la- crimarum, imbris vice, rores</i>
v. 22. <i>Nec Sol, dum ambusto in pectore flagret Amor</i>	v.14. <i>Quemque fero, omni-pa-rens te igne fovebit Amor</i>

Podemos, pues, concluir a partir de los ejemplos citados, que las imitaciones del poema de Poliziano presuponen una visión genérica del mismo. Esta perspectiva genérica desde la que se percibe el texto y la adaptación del tema a



las convenciones temáticas y formales del epigrama se unen a la tendencia natural a explotar las posibilidades conceptuales del original.

Aunque en los ejemplos anteriores nos hemos limitado al ámbito de la poesía neolatina, el tema del que nos hemos ocupado no es desconocido en la poesía española. Baste citar como ejemplo el siguiente soneto de Soto de Rojas (*Ausencia de Fenix, sentida con razón*)<sup>23</sup>:

*Florezilla si pierdes tus colores  
 Por verte fuera de tu verde asiento:  
 Donde gozavàs el frescor del viento:  
 Del agua la humedad, del sol calores:  
 5 Te falta la razón; que mis ardores,  
 A tu amarillo serviràn de aumento;  
 En vez del ayre gozaràs mi aliento;  
 Y del agua mis lagrimas mejores;  
 Mas si es porque mi Fenix te destierra  
 10 De las Indias del oro de su frente,  
 Siente (que un digno) disfavor tamaño,  
 Que viendo assi, que se disuelve en tierra  
 Tu hermoso imperio, por estarle ausente;  
 No llamarà mil lágrimas engaño.*

### *Bibliografía*

- J.F. ALCINA, “La elegía neolatina”, en B. LÓPEZ BUENO (ed.), *La elegía*, Sevilla, 1996, pp. 15-40.
- P. ANDRIOLI NEMOLA, “Le viole del Poliziano sullo scrittoio del Firenzuola”, en *Il Poliziano latino, Atti del Seminario di Lecce* (28 aprile 1994), P. Viti (ed.), Galatina, 1996, pp. 119-137.
- G. ANGERIANO, *Erotopaignion*, en *Michael Tarch. Marullus, Hieron. Angerianus, et Ioan. Secundus, Poetae elegantissimi, Erotopaignion*, Parisiis, 1582, Spirae Nemetum, 1595.
- CH. BATTEUX, *Principes de la littérature*, III, Paris, 1775.
- I. DOUZA, *Iani Dousae filii Poemata*, Roterodami, 1604; *Iani Dousae filii Poemata, olim a patre collecta, nunc ab amicis edita*, Lugduni Batavorum, 1607.

23. P. SOTO DE ROJAS, *Desengaño de amor en rimas*, Madrid, 1623 [ed. facs. Málaga, 1992], f. 66.

- J. VAN DEN EYNDE, *Iacobi Eyndii ab Haemstede, centurionis Batavi, Poemata, Lugduni Batavorum*, 1611.
- T. GALLUZZI, *Tarquini Gallutii Sabini Virgilianae vindicationes et commentarii tres, de tragoedia, comedia, elegia*, Romae, 1621.
- J. GRUTER, *Delitiae CC. Italarum poetarum, huius superiorisque aevi illustrium*, II, 1608.
- P. LAURENS, *Musae reduces. Anthologie de la poésie latine de la Renaissance*, II, Leiden, 1975.
- V. DE MALDÉ, “La elegía poética en Italia en los siglos XVI y XVII”, B. LÓPEZ BUENO (ed.), *La elegía*, Sevilla, 1996, pp. 41-73.
- A. PEROSA Y J. SPARROW, *Renaissance Latin Verse*, London, 1979.
- A. POLIZIANO, *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite di Angelo Ambrogini Poliziano*, I. del Lungo, Firenze, 1867.
- M. RUIZ SÁNCHEZ, “Sentimiento etimológico y poesía. Notas sobre la fortuna de una asociación etimológica (las violetas y la violencia) en el epigrama neolatino”, *Habis*, 33 (2002), 627-639.
- J.C. SCALIGERO, *Iuli Caesaris Scaligeri viri clarissimi Poemata in duas partes divisa*, I, 1591, p. 138; *Veneres Blyemburgicae, sive Amorum Hortus*, Dordraci, 1600.
- L. SPITZER, “The problem of Latin Renaissance Poetry”, *Romanische Literatur Studien 1936-1946*, Tübingen, 1959, pp. 923-944.
- M.C. SARBIEWSKI, *Matthiae Casimiri Sarbievii S.I. Lyricorum lib. IV. Epodon lib. unus, alterque Epigrammatum*, Venetiis 1668, p. 237, y *Matthiae Casimiri Sarbievii S.J. Carmina. Nova editio, prioribus longe auctior et emendatior*, Parisiis, 1759.
- P. SOTO DE ROJAS, *Desengaño de amor en rimas*, Madrid, 1623 [ed. facs. Málaga, 1992].
- T.V. STROZZI Y E. STROZZI, *Strozii poetae pater et filius*, Parisiis, 1530.
- G.A. TAGLIETTI, *Carmina Praestantium Poetarum, Io. Ant. Tayg. Academici Occulti studio ex quamplurimis selecta; nusquam antea in lucem edita*, Brixiae, 1565.
- A. TERMINIO, *Antonii Terminii Contursini Lucani. Iunii Albini Terminii Senioris, Molsae, Bernardini Rotae, Equitis Neapolitani, et aliorum illustrium poetarum Carmina*, Venetiis, 1554.