

En torno a la *Lepidina* de Pontano: traducción y comentario de la *Pompa primera*

Jesús Ponce Cárdenas*

Universidad Complutense de Madrid
jmponce@ucm.es

Resumen

El presente trabajo ofrece una traducción al castellano de la *Pompa I* de la “*Lepidina*” de Giovanni Pontano, con un comentario filológico del texto. Se presta especial atención al modelo de Catulo y a la hibridación de géneros poéticos reconocibles en el ejercicio imitativo.

Palabras clave

Giovanni Pontano; *Lepidina*; Catulo.

Abstract

This paper offers a translation into Spanish of ‘*Pompa I*’, the first section of the poem ‘*Lepidina*’, written by Giovanni Pontano. The study includes a philological commentary, in which special attention is given to the Catullian model and the hybridism of poetic genres.

Keywords

Giovanni Pontano; *Lepidina*; Catullus.

* Este trabajo se enmarca en el Proyecto «Hibridismo y elogio en la España áurea», PGC2018-095206-B-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional. Agradezco a M. Blanco, P. Conde, J. A. González Iglesias y T. R. Toscano la lectura del original de este artículo, así como las anotaciones que me han brindado para mejorarlo.

El propósito de este trabajo es difundir el conocimiento de la poesía de Pontano, poniendo a disposición de los lectores la traducción y el comentario de la primera de las siete *Pompae* o ‘cortejos’ que componen una de sus poesías más perfectas: la *Lepidina*. Identificada como «la dernière des églogues écrites par Pontano et sans nul doute la plus achevée» (Casanova-Robin, 2006: 23), se estima que el poeta debió de trabajar en su composición durante los últimos años de su vida y la tendría lista para la difusión manuscrita hacia 1496. El texto vio la luz en la edición póstuma de las *Eclogae*, que salió de las prensas aldinas en 1505.

CORTEJO PRIMERO

Hombres y mujeres llegan del campo y cantan en coros alternos

MUJERES

Deja tus sauces, muchacho, y ciñe con mirto tus sienes,
marcha de esos cercados, que la urbe te tiene preparados placeres.

HOMBRES

Depón tu altivez y haz gala de más gentileza,
Parténope, preocúpate del amor y las nupcias.

MUJERES

Aprende, muchacho, los juegos para el tálamo y la novia;
el juego ama los tálamos y el lecho ama sus propias diversiones.

HOMBRES

Disculpa, muchacha, al varón que en exceso busca pelea;
la discusión no se aviene con el tálamo y tienen los lechos sus propios fueros.

MUJERES

Negros tiene los ojos la recién casada, negra es su cabellera,
y todo su cuerpo huele a flores acidalias.

Mercedes Blanco, de Sorbonne Université, que han tenido a bien brindarme un sinfín de correcciones y sugerencias. Quisiera agradecerles ahora su inmensa generosidad intelectual y su atención de amigos y maestros.

MARES

*Et roseo iuuenis ore est roseisque labellis,
stillat Acidalium roseo et de pectore rorem.*

FEMINAE

*Intactum florem maturaque poma legenti
seruat in occultis uirgo iam nubilis hortis.*

MARES

Poma manu matura leget floremque recentem 15
rore nouo iuuenis, tenera mulcebit et aura.

FEMINAE

*Riuulus e tenui manat tofo, exit in amnem
paulatim et ripis crescens decurrit apertis.*

MARES

*Ex oculi leuiore ictu fons stillat amoris,
paulatimque amnes lacrimarum et flumina uoluit.* 20

FEMINAE

*Fomite de paruo tenuis primum exsilit ignis,
mox auctus uersat latis incendia siluis.*

MARES

*Ignescit tenui afflatu fax lenis amorum,
hinc incensa furit uenis et pectora torret.*

La primera *Pompa* de la *Lepidina* se articula como el canto alterno de dos coros enfrentados –uno de hombres y otro de mujeres– que avanzan a través de la campiña y exhortan a los recién casados a prepararse para el placentero encuentro en el tálamo y dar así inicio a una nueva vida juntos (Pontano, 1964: 320-323; Pontano, 2011: 14-17). A lo largo de doce agrupaciones de dos versos, la composición se teje en parte a la manera de una cadena de alocuciones directas, en las que el coro femenino apela al novio y el coro masculino habla con la novia, conformando un canto amebico. Cada motivo desarrollado en el discurso femenino se refleja con sutiles cambios en la alocución coral masculina. Por ese motivo, atendiendo a dicho engarce conceptual, la crítica ha agrupado el conjunto en seis binomios contrastivos que discurrirían acerca de los siguientes temas: 1-Exhortación a cambiar de modo de vida (vv. 1-4), 2- exaltación de los goces del tálamo (vv. 5-8), 3- alabanza de la belleza de los contrayentes (vv. 9-12), 4- identificación

HOMBRES

Y rosado es el semblante del joven y rosados sus labios
y su torso rosado destila acidalio rocío.

MUJERES

Flor intacta y manzanas maduras para el que ha de cogerlas
la doncella reserva, ya núbil, en secretos jardines.

HOMBRES

Con su mano las frutas maduras cogerá y la lozana flor
con el rocío matutino el joven, bajo un aura süave la acariciará.

MUJERES

De fina toba mana el arroyuelo y en río poco a poco se convierte
y, acrecentado su caudal, entre amplias riberas va fluyendo.

HOMBRES

Del más leve impacto de una mirada brota la fuente del amor
y poco a poco caudales vierte y ríos de lágrimas.

MUJERES

Con un poco de leña, al inicio, prende un tenue fuego,
en seguida crece y el incendio se propaga por vastas selvas.

HOMBRES

Se enciende con tenue soplo la süave antorcha de los amores,
una vez encendida, se difunde por las venas y abraza los corazones.

de los frutos del amor a través de una codificación metafórica (vv. 13-16), 5- comparación del amor con elementos acuáticos (vv. 17-20), 6- comparación del amor con elementos ígneos (vv. 21-24)². Ahora bien, si se consideran conjuntamente los modos de enunciación y la articulación de conceptos nucleares, se puede identificar una armoniosa estructura ternaria compuesta por bloques de ocho versos:

1. La primera parte del poema se articula como una doble apelación directa a los contrayentes (vv. 1-8), dispuesta en cada uno de los cuatro dísticos bajo la insignia de un *crescendo* sensual³. Esta primera sección se caracteriza por el

2. Recojo aquí la estructura en seis grupos cuaternarios establecida por Vera Tufano (2010: 61).
3. Entiéndase que, a lo largo del presente estudio, la designación de las agrupaciones de dos hexámetros como “dísticos” nada tiene que ver –claro está– con el metro característico de la elegía latina.

uso continuo del apóstrofe a los recién casados («*puer*», «*Parthenope*», «*puer*», «*puella*») y el empleo de formas de imperativo («*sperne*», «*cinge*», «*desere*», «*pone*», «*cura*», «*disce*», «*parce*»). El primer coro femenino invita a Sebeto —el dios fluvial del entorno de Nápoles y feliz esposo de la bella Parténope— a que abandone los espacios rústicos conocidos (saucedales y cercados) para acudir a la ciudad con las sienas coronadas de mirto. El final de este primer dístico recalca los placeres inminentes: «*tua gaudia seruat*». El primer coro masculino exhorta a la novia para que se muestre afable y cordial, impulsada por el pensamiento de cuál es la esencia del amor y las nupcias o, si ello se contempla como una hendíadís, cuál es el motor de la ‘amorosa boda’. También aquí hay un énfasis sutil en lo lascivo, ya que los esponsales se cumplen de manera definitiva con la unión física de los contrayentes en el lecho: «*quid sit amor, quid sint conubia cura*». El segundo coro femenino insta a Sebeto para que aprenda a realizar juegos amorosos en el lecho que estén a la altura de la bella esposa («*thalamo lusus et coniuge dignos*») y recalca la idea de la voluptuosidad de tan placentero encuentro en la cama («*Lusus amat thalamos et amant sua ludicra lectum*»). El segundo coro masculino aconseja a Parténope para que esta no rechace los avances de su marido en el tálamo, ni trate de defender su virginidad con uñas y dientes. Como se ha visto, el cierre de los cuatro dísticos que conforman la primera sección del poema insiste una y otra vez en la idea de lo placentero y voluptuoso («*gaudia*», «*ludicra*») y en el teatro de operaciones en el que se cumple de manera decisiva la unión matrimonial («*lectum*», «*lecti*»).

2. La sección central de la *Pompa primera* (vv. 1-8) se reserva para la prosopografía de los recién casados y para la evocación del momento capital de todas las bodas: la desfloración de la novia. En el segundo bloque se produce un leve cambio (mas nada baladí) con respecto a la focalización de la sección precedente. Si anteriormente la alocución de las mujeres se dirigía a Sebeto y la de los hombres a Parténope, en este apartado el coro femenino hablará de la novia y el coro masculino del novio. En efecto, en el tercer coro de las mujeres se ensalzan los ojos negros y la negra cabellera de la recién casada, así como el aroma de flores de Venus que exhala todo su cuerpo. Por su parte, los varones elogian en el correspondiente coro tercero el rosado semblante y los labios rosados del novio, así como su torso, del que mana igualmente amoroso perfume. Tras haber cantado algunos rasgos que conforman el incomparable atractivo de ambos (ojos, cabello, tez, labios, cuerpo, torso), se plantea la gradación ascendente en la sensualidad. Así las mujeres exaltan bajo una doble metáfora —floral y frutal— las delicias que Parténope reserva para su esposo: una flor intacta y manzanas maduras, guardadas en un jardín oculto. El cuarto coro masculino, mediante las mismas imágenes cristalizadas, alude al instante más deseado, cuando el numen tomará en su mano los senos de la amada («*leget*») y la poseerá con pasión y delicadeza a un tiempo («*mulcebit*»).

3. El apartado final podría verse bajo doble especie (vv. 17-24). De un lado, plantea un ineludible descenso anticlimático, sobre todo si se compara con la

encendida voluptuosidad de las dos secciones anteriores. Del otro, se erige en una reflexión de valor universal sobre la naturaleza del amor y el poder arrebatador que caracteriza esa vivencia humana. El quinto coro femenino desarrolla la imagen del pequeño arroyo que crece hasta convertirse en majestuoso río. La imagen fluvial se refleja en el correspondiente coro de los varones, que la lleva al terreno de lo humano hablando de la «*fons amoris*» y de los «*amnes lacrimarum*». En este punto específico cabría matizar que, en el contexto voluptuoso de las bodas, quizá el sintagma «ríos de lágrimas» no deba vincularse a la consabida «*uoluptas dolendi*», sino acaso a placenteras lágrimas vertidas en el culmen del placer. En el sexto coro de las mujeres se desarrolla una imagen ígnea: cómo un pequeño incendio puede crecer hasta abrasar bosques inmensos. Haciéndose eco de la misma, el coro masculino reconduce la metáfora y la lleva nuevamente al plano amoroso: «*fax amorum*», «*incensa uenis*», «*pectora torret*». Quizá la ‘antorcha de los amores’ pueda además conectarse con el consabido acompañamiento de teas nupciales en las antiguas celebraciones romanas.

Desde el punto de vista de la tradición genérica en la que se inscribe la *Pompa primera*, la entera arquitectura textual se articula en torno a la imitación del *carmen* LXII de Catulo. En una edición reciente, la *inuentio* y la focalización del texto neotérico se acotaba en los siguientes términos (Fernández Corte-González Iglesias, 2014: 618):

¿De qué trata exactamente este poema? Del matrimonio. ¿Cómo se enfoca la cuestión? No se hace desde un punto de vista único, sino desde dos puntos de vista, el de ambos contrayentes, y no se hace en forma cooperativa, sino de disputa, haciendo mención de sus ventajas y sus inconvenientes. ¿Cuál es el fundamento de la disputa? La resistencia de la doncella a prescindir de sus lazos de soltera con sus compañeras y con su madre, que se concreta, más adelante, en su elogio y defensa de la virginidad como propiedad característica que simboliza su condición de soltera. El punto de vista de los jóvenes, por el contrario, aún a sensualidad e institucionalidad. Los jóvenes no conceden importancia a la virginidad en sí, ni sienten aprecio alguno por ella, pero, sobre todo, se aferran a una posición que los alía con los padres y los cumplimientos de los pactos sociales. Esta mayor amplitud de sus enfoques los coloca como defensores de la institución, hacia la que no manifiestan reticencia ni resistencia alguna, por lo cual se supone que son los máximos partícipes de sus ventajas. Este punto de vista es el que termina por imponerse⁴.

4. «El poema 62 se halla estrechamente vinculado al 61, aun cuando entre ellos las diferencias son notables. El estribillo que en él se emplea parece querer definir el poema como un himeneo, como el de Plauto, Cas. 80891. Pero no se trata propiamente de un himeneo ni de un epitalamio, sino de un canto de boda antifonal (amoibaion) en el que se responden mutuamente dos coros, de muchachas (virgines) y muchachos (iuvenes) a la llegada de la novia al domicilio del novio. Se reconocen en él tres grandes secciones: una introductoria (1-19), la central,

La caracterización del dechado de Catulo se antoja necesaria para entender cuáles son las modificaciones que Pontano introduce en el modelo, pues resultan estas tan variadas como significativas. Ante todo, un rasgo plantea un contraste evidente entre el hipotexto clásico y su imitador humanístico: la extensión. El texto pontaniano resulta aproximadamente cuatro veces más breve que el dechado de Catulo: mientras que el *carmen* LXII se dilata a lo largo de ochenta versos, la *Pompa* primera apenas comprende veinticuatro. El mero enfoque cuantitativo sirve para poner de relieve cómo la práctica de la imitación se sustenta, en este caso, en un procedimiento de minutio. Dicho de otra forma, el primer cortejo de la *Lepidina* podría verse como una miniaturización del antiguo certamen coral tejido por el cantor de *Lesbia*. Pontano decanta la materia clásica, la purifica y la filtra hasta obtener la quintaesencia⁵.

Un segundo aspecto que conviene tener en cuenta es el de la focalización de la disputa en el canto *amebeo*. La confrontación de los valores del coro masculino y los del coro femenino resulta muy marcada en *Catulo* y, hasta cierto punto, parece inconciliable. El aparente choque se mitiga grandemente en la exaltación coral a dos bandas que propone Pontano. Los dos grupos parecen coincidir en idénticos valores: el matrimonio es un bien y la unión amorosa resulta igualmente placentera para ambos cónyuges.

Por último, otro elemento central en el ejercicio de imitación y emulación llevado a cabo por el humanista partenopeo es la *contaminatio*. En efecto, a lo largo del primer cortejo se disemina un notable conjunto de reminiscencias y *iuncturae* provenientes de otros dechados antiguos (*Catulo*, *Virgilio*, *Tibulo*, *Ovidio*...). Tal procedimiento permite identificar hoy la *Pompa* I como un refinado ejemplo de *imitatio multiplex* o ‘imitación ecléctica’. A través de dicho proceso de hibridación, examinaremos seguidamente cómo en el marco general del *epitalamio* se insertan elementos bucólicos, elegíacos y de otra procedencia.

constituida por el canto antifonal (*carmen amoebaeum*: 20-58), y un epílogo (alocución final a la novia: 59-66). En las tres las intervenciones de los dos coros van cerradas/separadas por un refrán que reproduce en forma de hexámetro dactílico una fórmula invocatoria muy parecida a las que acabamos de ver en los estribillos I y IV del canto 61; como aquellas, es autónoma, exógena, no ligada al texto del canto ni surgida de él; preexistente o, al menos, configurada a partir de materiales preexistentes: ‘*Hymen* o *Hymenaeae*, *Hymen* ades o *Hymenaeae!*’» (Luque, 2016: 68-69).

5. La sofisticada labor fusión de modelos que se reconoce con facilidad en la lírica pontaniana se proyectará luego modélicamente sobre los poetas napolitanos más jóvenes. En torno a los círculos poéticos partenopeos y sus diversos intereses, resultan de obligada consulta las magistrales aportaciones de Tobia R. Toscano 2000, 2004, 2018.

***Ars musiuaria*: glosas en torno a la imitación compuesta**

En el proceso de identificación de modelos dentro del ámbito de la lírica neolatina, uno de los problemas a los que debe hacer frente la investigación es cribar aquellos pasajes que entrañan un «calco buscado conscientemente por el poeta» de esos otros fragmentos que plantean una simple «coincidencia lingüística», acaso fortuita. Para establecer tan crucial distinción se ha propuesto un conjunto de «cinco reglas de reconocimiento de fuentes» (Galán Sánchez, 2007: 161):

- 1) que los dos términos implicados posean significado léxico pleno;
- 2) que estén relacionados sintácticamente entre sí, formando sintagma;
- 3) que la expresión sea de uso poco frecuente, a ser posible un calco singular;
- 4) que la expresión sea empleada por poetas;
- 5) que la expresión comporte algún signo de 'extrañamiento', ya sea de tipo literario, lingüístico, de *realia*, etc.

Al lado de esos parámetros orientativos, otra importante serie de indicios puede reforzar de manera subsidiaria la correcta identificación de un hipotexto clásico por parte de los creadores renacentistas (Galán Sánchez, 2007: 161):

- a) que se trate de un 'calco total';
- b) la ubicación de los sintagmas en la misma *metrica sedes*;
- c) la aparición de la expresión en idéntico contexto;
- d) la presencia del calco en un poeta canónico (Virgilio, Ovidio, Marcial, Horacio o Catulo);
- e) la presencia del calco en un autor imitado con frecuencia por el poeta renacentista.

Atendiendo a tales orientaciones, a lo largo de catorce glosas se intentará identificar el sustrato poético de las principales *iuncturae*, iluminando así alguno de los procedimientos del *ars allusiva* que opera en el texto.

1. *Sperne tuas salices* (v. 1): el primer mandato que el coro femenino dirige a Sebeto sirve para conminar al numen a abandonar sus sauces. Con toda justicia, la crítica ha indicado que este árbol identifica simbólicamente el espacio campestre de la égloga, pues aparece una y otra vez en las *Bucólicas* de Virgilio. Así lo atestigua la primera égloga en dos pasajes distintos: vv. 53-55, «*Hinc tibi, quae semper, uicino ab limite saepes / Hyblaeis apibus florem depasta salicti / saepe leui somnum suadebit inire susurro*» ('Como siempre, desde el vecino lindero, el cercado en el que las abejas hibleas liban la flor del sauce te invitará al sueño muchas veces con suave susurro'), y vv. 77-78, «*Carmina nulla canam, non me pascente, capellae, / florentem cytisum et salices carpetis amaras*» ('No cantaré ninguna canción, cuando os apaciente, cabrillas mías, no tendréis como pasto el cantueso en flor y los amargos sauces'). La

misma especie arbórea vuelve a aparecer en la *Bucólica III*, 64-65: «*Malo me Galatea petit, lasciua puella, / et fugit ad salices et se cupit ante uideri*» ('Con una manzana Galatea me incita, muchacha sensual, y huye hacia los sauces y desea que antes yo la vea') y de nuevo en los versos 82-83, «*Dulce satis umor, depulsis arbutus haedis, / lenta salix feto pecori, mihi solus Amyntas*» ('Dulce es el agua para los sembrados, el madroño para los cabritillos destetados, el flexible sauce para la oveja recién parida y solo Amintas para mí'). En un símil aplicado al certamen aparece en la *Bucólica V*, 16-18: «*Lenta salix quantum pallenti cedit oliuae, / puniceis humilis quantum saliunca rosetis, / iudicio nostro tantum tibi cedit Amyntas*» ('Cuanto el flexible sauce cede ante la pálida oliva, cuanto el humilde espliego al rosal purpúreo, a nuestro juicio tanto cede ante ti Amintas'). En el poema que cierra la colección se localiza la última referencia al sauce, X, 40: «*mecum inter salices lenta sub uite iaceret [Amyntas]*» ('entre los sauces se recostaría conmigo Amintas, bajo la vid flexible')⁶. A tenor de los citados testimonios no cabe duda sobre la identificación de «le saule» como «l'arbre emblématique de la poésie bucolique». De hecho, se ha sostenido que el gesto de «abandonner les saules exprime symboliquement le départ de cet univers littéraire avant l'entrée dans un autre genre, l'épithalame» (2011: 172). Ahora bien, cabría considerar asimismo que, tras un examen atento de los presumibles hipotextos virgilianos, algunas inflexiones asumidas por el *salix* en los mismos podría dotar de un matiz secundario, nada trivial, a la frase pontaniana. En dos églogas del mantuano (la tercera y la décima) los sauces parecen identificar alusivamente el espacio propicio para los encuentros amorosos furtivos: la sensual Galatea huye hacia el saucedal, dejándose ver por su pretendiente, pues anhela ser seguida (y alcanzada allí); el moreno Amintas se recuesta entre los sauces, bajo la apetecible sombra de las vides, al lado del pastor que le corteja. Atendiendo a dicha clave, quizá no sea errado atribuir un sentido profundo y algo más recóndito al imperativo que abre la *Pompa I*. Si en el primer coro de las mujeres se exhorta al dios fluvial Sebeto a dejar atrás los sauces, el sentido latente de ese apremiante mandato podría ser el de abandonar los espacios campestres del amor sensual y furtivo, para encaminarse hacia la ciudad y dar inicio a una nueva vida, tal como instituyen las leyes del matrimonio y la fidelidad debida al nuevo estado. Este tipo de consejo podría, además, ponerse en paralelo con muestras similares de ámbito epitalámico, que insisten en la idea de que los goces aceptables en un joven soltero eran lícitos como escaramuzas amorosas antes del matrimonio, pero después de tomar estado, resultan inadmisibles. Tal idea se encuentra, señaladamente, en el propio *carmen LXI* de Catulo (vv. 139-141): «*Scimus haec tibi quae licent / sola cognita, sed marito / ista non eadem licent*» ('Sabemos que has conocido / solo los placeres lícitos, / pero esos mismos no están / permitidos a un marido').

6. También Calpurnio Sículo recordaba la misma especie arbórea en la Égloga *III*, v. 14: «*Has pete nunc salices et laevas flecte sub ulmos*» ('Ve ahora hacia los sauces y tuerce por la parte de los olmos de la izquierda'), y v. 19: «*Tityre, quas dixit, salices pete solus et illinc [...]*» ('Títiro, ve tú solo a los sauces que ha dicho y allí [...]').

2. *Myrto tempora cinge*: la segunda orden del coro femenino podría verse como una delicada muestra de *contaminatio*, pues se diría que en ella convergen un fragmento epitalámico catuliano y un pasaje geórgico de Virgilio. La reminiscencia nupcial de Catulo remitiría al *carmen* LXI, 6-7: «*Cinge tempora floribus / suaue olentis amaraci*» ('Ciñe tus sienes con flores de fragante mejorana'). Al comienzo del himno clético dirigido al dios de los matrimonios, la voz lírica del maestro de ceremonias solicita al numen que acuda, propicio, con la cabeza coronada con una guirnalda aromática. Por su parte, la tesela virgiliana se inscribe en el ámbito de la epopeya didáctica, ya que se localiza en el libro primero de las *Geórgicas* (vv. 26-28): «*et te maximus orbis / auctorem frugum tempestatumque potentem / accipiat, cingens materna tempora myrto*» ('de suerte que así el orbe entero te tenga por omnipotente señor de los frutos y sus sazones, con mirto materno ornando tu sien'⁷ / '[y a ti, César,] te reciba entonces la tierra toda como autor de los frutos y moderador del tiempo, ceñidas tus sienes del materno mirto'). La entrada en escena del mirto remite sin ambages a la esfera propia de la diosa de los amores, según atestigua Virgilio en un singular listado de preferencias arbóreas incluido en la *Bucólica* VII, 61-62: «*Populus Alcidae gratissima, uitis Iaccho / formosae myrtus Veneri, sua laurea Phoebos*» ('El álamo es el más grato a Alcides, la vid a Yaco, el mirto a la hermosa Venus, los laureles a Febo'). Desde el terreno epitalámico, por otra parte, en un símil aplicado a la novia –Junia Aurunculeya–, Catulo parece recalcar la conexión de la figura femenina con el arbusto favorito de la *bona Venus*, tal como puede leerse en el *carmen* LXI, 21-25: «*floridis uelut enitens / myrtus Asia ramulis / quos Hamadryades deae / ludicrum sibi roscido / nutriunt humore*» ('igual que un mirto de Asia / espléndido por sus ramas / floridas, que de las diosas / Hamadriadas recibe / el placentero alimento / de su aliento de rocío')⁸.

7. Reproduzco la traducción de Conde Parrado, 2009: 22.

8. Para comprender cuáles son los matices de sentido que una construcción del tenor de * *myrto tempora cingere* * podía asumir en el campo de la poesía neolatina, sería interesante hacer un rastreo exhaustivo de la misma, atendiendo al género del poema en el que se usa y a los elementos contextuales. Tal cometido excede con mucho el alcance de este trabajo y, por motivos de espacio, nos limitaremos ahora a aducir dos muestras relevantes: una de ámbito nupcial, otra de ascendencia partenopea. En la *Silva* IV, 3 de Baptista Mantuano, que lleva por rúbrica *Epithalamium in nuptiis Ptolemaei fratris et Dorotheae Valentis* (Mantuano, 1513: fol. 191 r.), se localiza una mención de la corona nupcial hecha con mirto (vv. 27-29): «*Exultemus. Adest longum expectata uoluptas / et uotis optata dies. Hyminae coronis cinge caput: vireant redolenti tempora myrto*» ('Regocijémonos. Ya está aquí el goce esperado desde hace tanto y el día anhelado por los votos. Ciñete la cabeza con la corona de Himeneo: que las sienes reverdezcan con el oloroso mirto'). Del canto nupcial urdido por el gran vate del Humanismo cristiano, hemos de pasar ahora a la obra de una figura meridional apenas conocida, el napolitano Antonio Alessio. Probablemente a zaga del magisterio de la *Lepidina*, este oscuro ingenio engastó una tesela pontaniana en el marco sacro de sus *Hymnorum Libri Quatuor*. En efecto, entre los versos consagrados *In divum Thomam Aquinatam*, al inicio de la composición, la voz lírica se dirige a la pareja que forman Parténope y Sebeto (no en vano los protagonistas nupciales de la *Lepidina*). Al bosquejar ambas figuras –en tanto presencias divinizadas o *fictio personae*– Antonio Alessio describe cómo la primera ciñe sus sienes con mirto,

3. *Desere saepta* (v. 2): el tercer mandato que las mujeres dirigen a Sebeto sirve para conminar nuevamente al dios-río a que abandone el mundo rústico y el entorno natural, pues le aguardan los placeres lícitos del matrimonio en la ciudad cercana. Se pondera así una polaridad opuesta a la que suele establecerse en el marco de la égloga: + *urbs* / - *rus*. Como reverso de la misma, puede recordarse que la contraposición entre lo campestre y lo urbano se percibe señaladamente en la composición que abría la *raccolta* virgiliana. En efecto, en el marco de la *Bucólica I* (31-35), el mantuano daba una visión contrapuesta del mundo rural y la esfera ciudadana: «*Quamuis multa meis exiret uictima saeptis, / pinguis et ingratae premeretur caseus urbi, / non umquam grauis aere domum mihi dextra redibat*» ('A pesar de que de mis cercados salieran abundantes víctimas y que se prensaran grasos quesos para la ciudad ingrata, mi mano jamás volvía a casa cargada de dinero'). Frente a ese matiz negativo que lo urbano asume en el modelo de Virgilio, el entorno de la ciudad se exalta como espacio positivo en este primer cortejo: «*Urbs tua gaudia seruat*» (v. 4). El refinamiento urbano y la sensualidad lícita coonestada por la *bona Venus* gracias a los esponsales se asocian así en el arranque de la primera procesión nupcial. Algunos años más tarde, el malogrado Johannes Secundus emplearía asimismo una cláusula muy similar a la pontaniana («*tibi [...] gaudia seruat*») para referirse a las delicias sensuales que un matrimonio feliz iba a ofrecer a un amigo suyo: «*At tibi tranquillos annos fortuna parauit / et dotata domi gaudia seruat Hymen*» ('Mas a ti la fortuna te deparó años tranquilos / e Himeneo te aporta como dote los placeres del hogar')⁹.

4. *Et quid amor, quid sint conubia cura* (v. 4). La primera admonición que el coro masculino dirige a la virginal Parténope le invita a renunciar a su carácter altivo y a mostrarse más afable, haciendo gala de una sugestiva gentileza («*Pone tuos fastus faciles atque indue mores*»). Seguidamente, los hombres exhortan a la hermosa doncella a que centre sus pensamientos en el amor y en la boda, pues eso es lo más apropiado. El contraste entre aquello que no resulta conveniente (la altivez y la severidad, descartadas en el verso tercero) y lo que sí lo es ante las inminentes nupcias (pensar en el amor y en los desposorios) podría acaso verse como un guiño –por recóndito y alusivo que se quiera– a una de las historias más conocidas de Venus. En el relato homérico de la *Iliada* (V, vv. 426-430), después de haber sufrido una herida leve tras haberse inmiscuido en el campo de batalla, Zeus le dirige la palabra a la diosa de los amores y, con una breve *sermocinatio*, la insta a mantenerse en la esfera de acción que le es propia. La versión en prosa latina que dio Lorenzo Valla del pasaje reza así: «*Ad hac uerba surridens Iuppiter, ac uocata Venere inquit: -'Non est, mea filia, muneris tui tractare res bellicas, sed uxorias*

en tanto que la deidad fluvial lo hace con juncos: «*At tu, quae sanctum instituis florentibus annis, / Parthenope, myrto tempora cinge leui [...]. / Iam nunc Sebethus vitreis caput efferat undis, / frondeque arundinea cornua cincta gerat*» (Alessio, 1565: fol. 26 v.).

9. Secundus, 1826: 90.

amatoriasque. Ideoque tu cole amores, amplexus, oscula. Pugnas uero bellicas fortis Mars ac strenua Minerua meditabunt» (Homero, 1502: fol. 21 v.). Los asuntos de la guerra no son apropiados para Venus, ya que a ella le competen materias como las nupcias y las relaciones amorosas: las pasiones, los amplexos, los besos. Según pautaba otro ensayo temprano de adaptación del texto homérico a los hexámetros latinos, el pasaje reza así en la versión de Andrea Divo Justinopolitano: «*Sic dixit. Subrisit autem pater uirorumque deorumque / et uocans, allocutus est auream Venerem: / - Non tibi, filia mea, concessa sunt bellicosa opera: / sed tu mitia exerce opera nuptiarum. / Haec autem Marti ueloci et Minervae omnia curae erunt*» (Homero, 1538: fol. 55 r.). El cometido apropiado para Venus no es otro que las «*mitia opera nuptiarum*» o las ‘dulces acciones de las bodas’. A lo largo del Quinientos podrían espigarse otros ejemplos del *ars vertendi* aplicados a este fragmento específico de la *Iliada*, cual puede leerse en una edición de Luciano de Samósata: (*Iliada* V, 429): «*Tute Venus iucunda magis connubia cura*» (Luciano, 1546: fol. 183 v.). Si se examina además alguna otra versión tardía del pasaje homérico, como la de Natale Conti, pueden distinguirse otras opciones posibles en el *ars vertendi*: «*Tum Venerem alloquitur, tum soluit talibus ora: / filia, non ars est tibi bellica tradita, sed tu / uirgineas rixas, sed tu connubia cura. / Haec Mars, haec teneat communia munera Pallas*» (Conti, 1583: 382). Siguiendo el hilo cronológico, cabe aducir la versión setecentista de Raimondo Cunicchio, en la se pueden apreciar otras opciones estilísticas (vv. 511-515): «*Sic ait. At diuum risit pater atque hominum rex, / et Venerem vocat ad sese, dehinc talia fatur: / - Nihil tibi cum bello est, mea gnata, et fortibus armis. / Tu molles thalamos, laeta et connubia cura. / Arma ferus tractet Mars et Tritonia Pallas*»¹⁰ (Homero, 1776: 110). En suma, algunas versiones latinas de la *Iliada* permiten distinguir cómo la dualidad que marca el texto griego (donde la voz masculina de Zeus revela a Afrodita en un microdiscurso que lo suyo no son las gestas guerreras, sino el amor y las bodas) podría traducirse al latín mediante troquelaciones del tenor de «*cole amores*», «*iucunda magis connubia cura*», «*sed tu uirgineas rixas, sed tu connubia cura*» o «*molles thalamos, laeta et connubia cura*». A la luz de las mismas quizá sea lícito enlazar el doble giro pontaniano del verso cuarto con ese tipo de sugestión homérica: «*et quid sint amores, quid sint connubia cura*». Por otro lado, tan curiosa afinidad de la casadera Parténope con el paradigma mítico de Venus podría verse matizada con una suerte de *exemplum a contrario*, el de la ninfa Dafne, cuyo carácter huidizo y desdenoso la hizo tan reacia a perder la virginidad. Tal como refiere Ovidio en el libro primero de las *Metamorfosis* (478-480) a tan esquiva beldad: «*Multi illa petiere; illa, auersata petentes, / inpatiens expersque uiri nemora auia lustrat. / Nec quid Hymen, quid Amor, quid sint connubia curat*» (‘Muchos la pretendieron; ella, rechazando a sus

10. ‘Así dijo. Sonrió el Padre de los Dioses y Rey de los Hombres e hizo llamar a Venus a su presencia; entonces pronunció estas palabras: -Nada te compete la guerra, hija mía, y las escaramuzas armadas. Tú has de ocuparte regocijada de los süaves tálamos y de las uniones amorosas. Que el fiero Marte se afane con las armas y Atenea Tritonia’.

pretendientes, sin marido e incapaz de soportarlo, recorre bosques no hollados y no se preocupa de Himeneo, ni de Amor, ni del matrimonio”). Sin atender a la posible vinculación homérica que acabamos de señalar, recientemente la crítica ha conectado la troquelación pontaniana con el dechado de Ovidio, ya que presenta una coincidencia parcial con el hexámetro I, 480 del sulmonense: «*et quid amor, quid sint connubia cura*» / «*Nec quid Hymen, quid Amor, quid sint conubia, curat*» (Casanova-Robin, 2011: 173). Merced a una notoria inversión del mensaje, sustentada acaso por el hipotexto homérico señalado, la oración negativa de Ovidio (*nec curat*, ‘y no se preocupa’) se transforma en boca del coro masculino en una apremiante exhortación (*Cura*, ‘preocúpate’).

5. *Disce, puer, thalamo lusus et coniuge dignos* (v. 5): la alocución directa al joven novio podría surgir de la combinación de un segmento virgiliano y otro ovidiano. El inicio de la admonición del coro femenino (‘Aprende, muchacho’) se ha relacionado con el famoso arranque de una *sermocinatio* inserta en el duodécimo libro de la *Eneida* (vv. 432-436): «*Postquam habilis lateri clipeus loricaque tergo est, / Ascanium fuis circum complectitur armis / summaque per galeam delibans oscula fatur: / - ‘Disce, puer, uirtutem ex me uerumque laborem, / fortunam ex aliis*» (‘Tras haberse ajustado el pavés al flanco y el coselete a la espalda, estrecha a Ascanio entre sus brazos armados y –rozándole apenas con los labios a través del yelmo– le dice: “Aprende, muchacho, de mí el valor y el verdadero esfuerzo, de otros la fortuna”’). Por otro lado, quizá podría vincularse el contexto esponsalicio del verso de Pontano con otro pasaje memorable de la poesía latina, ubicado precisamente entre las palabras que Júpiter dirigía a la modélica pareja formada por Filemón y Baucis (*Metamorfosis*, VIII, 703-705): «*Talia tum placido Saturnius edidit ore: / - ‘Dicite, iuste senex et femina coniuge iusto / digna, quid optetis*» (‘Entonces con semblante apacible el Saturnio dijo lo siguiente: / - “Decidme, justo anciano y mujer digna de un esposo justo, qué deseáis”’). Al igual que el provector varón es un anciano sabio y piadoso que tiene por compañera una anciana benévola, ‘digna’ de tan justo esposo, los jóvenes contrayentes Sebeto y Parténope no destacarán por su ‘justicia’, sino por el goce sensual que han de compartir y disfrutar intensamente durante los años juveniles. Por otro lado, cabe recordar cómo este tipo de troquelación fue empleado nuevamente por Pontano en el libro quinto de la *Urania* (V, 832): «*Et lusus dignos hymenaeo et coniuge uestes*».

6. *Lusus* (vv. 5 y 6): como se ha señalado correctamente, el término «est à entendre au sens érotique, ici» (Casanova-Robin, 2011: 173). Con ligeros cambios, podría sospecharse que nos hallamos ante una reminiscencia del *carmen LXI* (vv. 199-205), concretamente de la valencia sensual de los términos *ludi* y *ludite*, allí empleados por el veronés: «*Ille pulueris Africi / sidereum micantium / subducatur numerum prius, / qui uestri numerare uult / multa milia ludi. / Ludite ut lubet, et breui / libertos date*» (Catulo, 2014: 324-325; ‘Que sume primero el número / de las arenas de África / o de los astros brillantes / el que pretenda contar

/ las muchas miles de veces / que vais a tener placer. / Disfrutad cuanto gustéis / y tened pronto los hijos’).

7. *Parce, puella, uiro nimium pugnare uolenti, / lis thalamis aliena et habent sua foedera lecti* (vv. 7-8): el contenido de la segunda alocución del coro masculino enlaza conceptualmente con un fragmento del primer consejo (*Pone fastus*, ‘Depón tu altivez’). El comportamiento de la doncella en el tálamo ha de ser dulce y sensual, no zahareño y combativo. Se pide así a la novia que se muestre tolerante y comprensiva con un varón excitado ante la inminencia del encuentro amoroso, en un estado natural que resulta comprensiblemente fogoso y pugnaz. Apelando a su dulzura se solicita que lo disculpe por ello. Podría, pues, verse en este matiz una muy destacable inversión del tópico por parte de Pontano, quien aprovecharía para ello un verbo clave (*pugnare*) en la elegía erótica y el epitalamio cambiándolo de función y sentido. De hecho, parecen plantearse en el pasaje las gozosas actividades del lecho bajo la especie de una *giostra* o una “justa” caballeresca, lo que posteriormente definiría Góngora como “en dura no estacada”. Por cuanto se refiere a la invitación a no luchar o resistirse en el lecho conyugal frente a los avances del esposo enardecido, el eco del epitalamio catuliano resulta en este pasaje muy nítido: «*Parce pugnare*» < «*Ne pugna*» / «*Non aequomst pugnare*». Con todo, nótese cómo al llevar a cabo la imitación, Pontano prescindirá significativamente de la referencia catuliana al padre de la novia (LXII, 60-61): «*Et tu ne pugna cum tali coniuge, uirgo. / Non aequomst pugnare, pater cui tradidit ipse*» (‘Y tú, no te resistas a semejante esposo, / doncella, pues no es bueno resistirse a ese hombre / al que fuiste entregada por tu padre en persona’). Ahora bien, sobre el bastidor del modelo epitalámico, el humanista napolitano podría acaso haber bordado otras líneas de abolengo elegíaco. En efecto, la exhortación a Parténope podría disponerse en paralelo con la súplica que Tibulo dirigía a su amada en la *Elegía I*, 5, vv. 7-8: «*Parce tamen, per te furtiui foedera lecti, / per Venerem quaeso compositumque caput*» (‘Mas perdóname, por el pacto del furtivo lecho, por Venus te lo ruego y por tu cabeza reclinada al lado de la mía’). Como puede apreciarse, en el dístico pontaniano se repiten el término inicial y la *iunctura* final del séptimo verso de Tibulo: «*Parce [...] foedera lecti*» < «*Parce [...] foedera lecti*». La evocación de los «pactos» o los «fueros del lecho» se encuentran, además, en otros lugares de la obra pontaniana, como el libro primero del *Erydanus*, en el poema IX, *Ad Stellam* (v. 5): «*Coena placet. Venio. Ponam sed foedera lecti*» (Pontano 2014: 182)¹¹.

11. La fórmula **foedera lecti** puede además localizarse en otros autores latinos y neolatinos. Por espigar tan solo algunas muestras de similar tenor, recuérdese cómo al comienzo del *Ibis*, Ovidio utilizaba como *iunctura* alusiva a su propio matrimonio ese mismo sintagma (*In Ibis*, vv. 11-16): «*Ille relegatum gelidos Aquilonis ad ortus / non sinit exsilio delituisse meo; / vulneraque immitis requiem quaerentia vexat, / iactat et in toto nomina nostra foro; / perpetuoque mihi sociatam foedere lecti / non patitur miseri funera flere viri*» (‘Él no deja que yo, relegado donde nacen los helados Aquilones, viva oculto en este exilio mío y, cruel, hurga en heridas que requieren descanso y en

8. *Acidalios flores* (v. 10) y *Acidalium rorem* (v. 12): al situar toda la escena sensual del encuentro en el tálamo bajo la protección de Venus, Pontano refiere cómo el entero cuerpo de la novia exhala el aroma de las flores acidalias, en tanto que todo el torso del novio destila el fragante rocío acidalio. El recóndito gentilicio *acidalius-a-um* se identifica como ‘algo propio de Venus’, ya que apunta hacia la *fons Acidalia* ubicada en Orcómeno (Beocia), donde la tradición legendaria refiere que se bañaban las tres Gracias. Por extensión, se considera que el ameno lugar estaba consagrado a la diosa de los amores (O’Hara, 1990). El llamativo epíteto empleado por Pontano (originariamente de presumible origen pindárico) parece tener aquí una ascendencia netamente virgiliana, ya que por vez primera en las letras latinas se localiza en la *Eneida* (I, 719-722): «*at memor ille / matris Acidaliae paulatim abolere Sychaeum / incipit et uiuo temptat praeuertere amore / iam pridem resides animos desuetaque corda*» (‘Pero [Cupido], acordándose de la Madre Acidalia, comienza poco a poco a borrar la imagen de Siqueo y con

pleno foro saca mi nombre a colación y no permite que aquella que se unió a mí según el fuero perpetuo del lecho lllore los funerales de un desdichado esposo’). Entre los poemas epitalámicos del Quinientos se localiza también esa misma troquelación, como prueban los versos escritos en honor de las nupcias de Felipe II y Ana de Austria. En dicha composición laudatoria de Jerónimo Ramírez encontramos hasta dos usos de idéntico sintagma (vv. 74 y 187): «*Numquam alias casto deuincti foedere lecti*», «*primoeuum sancto sociasti foedere lecti*» (Serrano Cueto, 2009). Antes de cerrar las apostillas a este dístico, quisiera volver brevemente sobre la troquelación «*lis thalamis aliena*». En primer lugar, porque constituye una exquisita muestra de armonía fónica sustentada sobre el *lambdacismo* o recurrencia del fonema lateral: /Lis thaLamis aLiena/. Ahora bien, en dicha *iunctura* no interesa solo el material sonoro, sino que adquiere singular relevancia la manera de articular una idea básica en el epitalamio. El concepto central que inspira este giro es tan simple como obvio: la felicidad y la armonía conyugales se sustentan en la ausencia de discusiones. Nada como la unión sensual en el tálamo para fomentar ese tipo de paz. De alguna manera, esa misma noción la recalaba ya el propio Pontano desde el marco prologal de la *Lepidina*. En efecto, en el sensual diálogo entre Macrón y su amada esposa que sirve de *cornice* a los siete cortejos, la figura femenina que da título a todo el poema (*Collocutores Macron et Lepidina*, vv. 15-17) dibuja la unión armoniosa de ambos en la casa y en el lecho: «*Viximus ex illo gemini sine lite columbi, / nox socios uidit, socios lux; oscula iunge / mutua, sic gemini seruant in amore columbi*» (‘Desde aquel momento vivimos sin discusión alguna, como un par de palomas; / la noche nos ve unidos, unidos el día; nos damos besos el uno al otro, así un par de palomas mantiene su amor’). De hecho, en la lírica nupcial europea de la Edad Moderna pueden espigarse construcciones similares («*lis thalamis aliena*» / «*exulet a thalamo Lis*» / «*a thalamo lis procul exulet*»). Por ejemplo, un giro algo similar se halla en un epitalamio de Samuel Bansonius, datado en 1597. En los votos por la felicidad venidera, la Discusión (*Lis*) aparecía personificada: «*Exulet a thalamo Lis, tristis Erynnis et Ate, / adsit Eros, Charites, Gratia, Vita, Lice*» (*Epithalamium Hermanno Lemmichio et Elisabethae Luscoviae*, 1597: 5). También se localiza una fórmula parecida entre los poemas que forman la colección de los *Epithalamia Oxoniensia*, al cierre de una composición laudatoria de Michael Glyd se incorporan los mejores auspicios para los contrayentes. Así se desea a los felices novios que crezca el amor mutuo entre ellos, que la discusión esté lejos de su tálamo y que con el tiempo generen una hermosa prole: «*His ò crescat amor mutuus in dies, / atque horum a thalamo lis procul exulet. / Proles pulchra suo sit quoque tempore*» (*Epithalamia Oxoniensia*, 1625: s. f.).

encendido amor se afana en asaltar un alma largo tiempo sosegada y un corazón no acostumbrado a las pasiones»). Podría decirse que, a partir de este pasaje virgiliano, el epíteto relacionado con el universo amoroso y sensual de Venus tomó carta de naturaleza en la poesía romana; por lo que puede encontrarse en autores de la Edad de Plata, como Cayo Valerio Marcial. Hablando sobre la mármorea estatua de la bella Julia, sobrina de Domiciano, el epigramista recuerda este raro calificativo: «*Ludit Acidalio, sed non manus aspera, nodo, / quem rapuit collo, parue Cupido, tuo*» (VI, 13, 5: 'Juega –y no es una mano áspera– con el ceñidor acidalio, / el que te quitó de tu cuello, pequeño Cupido'). El bilbilitano nuevamente utilizó el vocablo para ensalzar al hermoso Earino, *puer delicatus* favorito del emperador Domiciano: «*nomen [habes] Acidalia meruit quod harundine pingi, / quod Cytherea sua scribere gaudet acu*» (IX, 13, 3: 'Tienes un nombre que mereció ser dibujado por el cálamus acidalio, que Citerea disfruta al bordarlo con su aguja'). En verdad, el calificativo *Acidalius* debía ser muy del gusto pontaniano, ya que se han localizado hasta quince ocurrencias del mismo diseminadas a lo largo de su obra (Vera Tufano, 2010: 67)¹².

9. *Nigris oculis [...] nigra capillis* (v. 9) / *Roseo [...] ore / roseisque labellis* (v. 11): el juego contrastivo de los colores que definen a Parténope y Sebeto resulta armonioso y algo llamativo. Como una beldad mediterránea, ella tiene ojos negros y negra cabellera; cual corresponde a un dios fluvial de prestancia juvenil, rubicundo y potente, Sebeto tiene el semblante rosado y rosados labios. Se ha señalado la impronta catuliana en el uso del diminutivo: «*labellis*». De hecho, la misma *iunctura* se aplica en el *carmen* LXIII (v. 74) al hermoso y ambiguo Atis: «*roseis ut huic labellis sonitus citus abiit*» ('Nada más que salieron de sus rosados labios estas exclamaciones').

10. *Intactum florem maturaque poma legenti / seruat in occultis uirgo iam nubilis hortis* (vv. 13-14): el dístico puede verse como una refinada muestra de *imitatio multiplex*, mediante la cual Pontano engarza –con tanta sutileza como maestría– un fragmento de Catulo y otro de Virgilio. El pasaje nupcial de Catulo que evoca

12. En las letras neolatinas pueden hallarse usos similares del epíteto, como prueba el *explicit* de la *Elegia Paulli Pansae de Molsae Obitu* (que debió de componerse no mucho después del 28 de febrero de 1544, fecha de defunción de Francesco Maria Molza): «*Stillet Acidalios flores tibi daedala tellus, / continuo divum spiret et ambrosiam*» (Molza, 1747: I, 266). Mayor interés reviste, en cambio, un epigrama de Fausto Sabeo, que con la rúbrica «*E Graeco*» apunta ser traducción de un original griego (Sabeo, 1556: 16): «*Repperit in uiridi saltu formosus Iolas / flexanimae Veneris puerum, malo ore rubenti / purpureo simile, gelida dormire sub umbra / inter Acidalios flores ridere putasses. / Arma refulgebant pendenti ab arbore opaca / nectareaque super uolucres hinc inde uolantes / stillabant roseis flauentia mella labellis*» ('En un verde soto el hermoso Iolas encontró al hijo de la tornadiza Venus, con semblante purpúreo parecido al de una roja manzana, y se diría que estaba riendo bajo una fresca sombra, entre flores acidalias. Las armas colgadas de la rama de un árbol refulgían, volaban por aquí y por allá las aves, y los rosados labios destilaban rubia miel').

pertenece al *carmen* LXII (vv. 39-47): «*Ut flos in saeptis secretus nascitur hortis / ignotus pecori, nullo conuulsus aratro, / quem mulcent aurae, firmat sol, educat imber; / multi illum pueri, multae optauere puellae: / idem cum tenui carptus defloruit ungui, / nullae illum pueri, nullae optauere puellae: / sic uirgo, dum intacta manet, dum cara suis est; / cum castum amisit polluto corpore florem, / nec pueris iucunda manet, nec cara puellis*» ('Como la flor que nace escondida entre setos, / y el rebaño la ignora, no la troncha el arado, / las brisas la acarician, el sol la desarrolla / y la lluvia la nutre, y al final se entreaire / y derrama su aroma, y así la desearon / muchachos y muchachas, no pocos la anhelaban: / la misma flor, cortada por una fina uña, / se marchitó, y entonces ya no la desearon / muchachos ni muchachas, ninguno la anhelaba. / Pues igual la doncella, que mientras permanece / intacta, tiene todo el amor de los suyos / pero al perder la flor de su virginidad, / cuando deja que sea mancillado su cuerpo, / ni gusta a los muchachos, ni es grata a las muchachas')¹³. Como resulta obvio, Pontano modela en este pasaje la conocida metáfora de la virginidad como 'una flor intacta [...] custodiada en secretos jardines'. El núcleo de la *iunctura* pontaniana «*intactum florem*» procede del verso cuadragésimo sexto: «*castum florem*» ('la flor casta', 'la flor de la virginidad'), mientras que el epíteto puede leerse en el modelo neotérico aplicado directamente a la doncella (45: «*Sic uirgo, dum intacta manet, dum cara suis est*», 'Pues igual la doncella, que mientras permanece intacta, tiene todo el amor de los suyos'; 56: «*Sic uirgo dum intacta manet, dum inculta senescit*», 'Pues igual la doncella, que mientras permanece / intacta, se hace vieja sin recibir cultivo'). Nótese, por otro lado, que el referente espacial también experimenta un cambio, ya que Catulo situaba tan preciosa flor «*in saeptis hortis*» ('en jardines vallados'), mientras que Pontano innova con un epíteto «*in occultis hortis*» ('en secretos jardines', 'en ocultos jardines'). El otro elemento sensual que hallamos en la *Pompa primera* se refiere a los senos de la novia, con una metáfora frutal cristalizada: «*matura poma legenti*» ('manzanas maduras para el que ha de cogerlas'). La acción de tomar la fruta y su asociación con la pasión se ha puesto en paralelo con un pasaje eclógico –bastante menos obvio– en

13. Con toda morosidad, Pontano ya había imitado hacia 1484 el símil de la flor virginal en el *Epithalamium in nuptiis Aureliae filiae* (vv. 69-79), incorporando al mismo detalles sensoriales (Pontano, 2014: 136-138): «*Ut flos, aestiuo sitiens cum terra calore, / nocturno refici lassus ab imbre cupit, / non illum zephyrique ualent auraeque recentes / mulcere aut densa nexilis umbra coma, / sola illi est in rore salus, spes omnis in imbri, / languet honos, cecidit languida sole coma; / sic tacitos in corde fouens nova nupta calores / optato refici coniugis ore petit, / non illam patris amplexus, non oscula matris / aut iuuat artificii purpura picta manu; / suspirat tantum amplexus, tantum ora mariti*» ('Como una flor que languidece cuando la tierra está sedienta por el calor estival y anhela recobrar con la lluvia nocturna, pues de nada le valen para mitigar su padecimiento los céfiros, las frescas auras o la densa sombra de un árbol de fronda tupida; el rocío es su única salvación, en la lluvia está toda su esperanza; su esplendor se marchita, cae lánguida la corola a causa del sol; así la recién casada, que alimenta en su corazón ardores silentes, busca recobrar con la deseada boca de su esposo, no le resultan gratos los abrazos del padre, ni los besos de la madre o la púrpura bordada por maestra mano; ella suspira únicamente por los abrazos, por los besos únicamente de su marido').

el que aparece la misma actividad recolectiva, el tema del enamoramiento y las apetecibles ‘manzanas cubiertas de rocío’. En efecto, en la *Bucólica VIII* de Virgilio (vv. 37-41), puede leerse: «*Saepibus in nostris paruam te roscida mala / (dux ego uester eram) uidi cum matre legentem. / Alter ab undecimo tum me im acceperat annus, / iam fragilis poteram a terra contingere ramos. / Ut uidi, ut peri, ut me malus abstulit error!*» (‘En nuestros cercados te vi, de pequeña, coger con tu madre manzanas cubiertas de rocío (era yo vuestro guía). Tenía yo entonces doce años, desde el suelo podía ya alcanzar las frágiles ramas. Cuando te vi, ¡oh qué engaño fatal me arrebató y me dio muerte!’). Los versos virgilianos pudieron acaso servir como mero punto de partida para el *ars combinatoria* de Pontano, que cinceló maliciosamente el antiguo bloque de mármol poético para elaborar con él una imagen sensual allí donde no existía.

11. *Poma manu matura leget floremque recentem / rore nouo iuuenis, tenera mulcebit et aura* (vv. 15-16): nótese la alta frecuencia de uso del fonema nasal labial /poMa Manu Matura floreMque recenteM/. El giro final «*florem [...] tenera mulcebit et aura*» remite directamente a un pequeño segmento de la consabida metáfora floral de la virginidad, ya entrevista en el *carmen LXII* de Catulo (v. 41). Pontano la reformula aquí con un cambio de número *singularis pro plurali*: «*flos [...] quem mulcent auras*».

12. *Ex oculi ictu* (v. 19) *fax amorum* (v. 23): el enamoramiento nace de la atracción que surge gracias a la visión del ser amado, puesto que el sentido de la vista es el primero que sirve de acicate. La visión que la muchacha tiene del novio y la contemplación de la joven por parte del esposo sirve de poderoso estímulo para espolear los sentidos y las emociones. Sobre la primacía de la mirada en la filografía del Renacimiento, recuérdese el archifamoso pasaje elegíaco de Propertio (II, 15, 11-12): «*si nescis, oculi sunt in amore duces*» (‘si no lo sabes, los ojos son los guías en el amor’). No en vano, el fragmento del cantor de Cintia fue reformulado por Marsilio Ficino en el comentario al *Banquete* de Platón. Más allá de ese posible contacto filográfico, sorprende un tanto la coincidencia de ambas *iuncturae* con un pasaje del *Hero y Leandro* de Museo. La versión latina del epilio acoge alguna imagen ígnea de similar tenor, que incluye las troquelaciones «*fax amorum*» (‘la antorcha de los amores’) y «*ab oculi ictibus*» (‘por los impactos de una mirada’), ponderando cómo surge y crece la pasión: «*Simul in oculorum radiis crescebat fax amorum, / et cor feruebat invicti ignis impetu. / Pulchritudo enim celebris immaculatae foeminae / acutior hominibus est ueloce sagitta: / oculus uero uia est; ab oculi ictibus / uulnus delabitur et in praecordia uiri manat*» (Museo, 1538: s. f.)¹⁴.

14. Me veo obligado a citar por la edición latina varias décadas posterior al óbito de Pontano, ya que no he podido consultar ni la edición florentina del texto griego publicada por Janus Lascaris en 1494-1495 ni la traducción latina del poema de Aldo Manuzio, impresa en 1497-1498 (*Musaesi opusculum de Herone et Leandro, quod in Latinam linguam ad uerbum tralatum est*). De todos

13. *Fomite de paruo tenuis primum exsilit ignis, / mox auctus uersat latis incendia siluis* (vv. 21-22): las imágenes de la naturaleza en la poesía pontaniana suelen remitir al magisterio de Lucrecio. En este punto concreto acaso pueda conectarse el pasaje con un fragmento del primer libro del *De Rerum Natura* (vv. 901-903): «*Scilicet et non est lignis tamen insitus ignis, / uerum semina sunt ardoris multa, terendo / quae cum confluxere, creant incendia siluis*» ('Mas ello no quiere decir que haya fuego dentro de la madera; lo que hay son muchos átomos ígneos que, al confluír a causa de la frotación, producen los incendios en las selvas').

14. *Pectora torret*: la cláusula parece enlazar sin ambages con una *iunctura* ovidiana del tercer libro de los *Amores* (*Elegía II*, vv. 39-40): «*An magis hic meus est animi, non aeris, aestus, / captaque femineus pectora torret amor*» ('¿O más bien este ardiente calor mío / es de mi sentimiento y no del aire / y un amor de mujer está abrasando / mi corazón cautivo?', Ovidio, 2013: 296).

La «catalogación» del conjunto de teselas con el que Pontano compuso el mosaico nupcial de la *Pompa primera* permite calibrar las preferencias —o las afinidades electivas— del humanista napolitano. En orden decreciente, según el uso de *iuncturae* o reminiscencias más o menos reconocibles, los modelos principales que este siguió en el ejercicio imitativo fueron: Virgilio (seis), Catulo (seis), Ovidio (tres), Tibulo (una), Lucrecio (una), Homero (una), Museo (una). Atendiendo a los matices de género, la lengua poética del primer cortejo de la *Lepidina* se construiría con materiales provenientes de la égloga, el epitalmio, la epopeya y el epilío helenístico.

Variaciones catulianas: *alter ab illo*

El legado de Catulo se difundió a lo largo del Renacimiento y el Barroco a través de la lectura directa de los *carmina* y también mediante el tamiz que conformaron las cuantiosas imitaciones a las que estos dieron lugar en la lírica neolatina¹⁵. Sin duda, sería interesante establecer una panorámica completa de cuáles fueron los matices que los vates humanistas aportaron al remozado «estilo catuliano»¹⁶. De hecho, un caso muy interesante es el de la imitación macro-

modos, el interés suscitado por el “poeta y profeta” heleno entre los vates del último cuarto del *Quattrocento* haría plausible la lectura del epilío por parte de Pontano.

15. Haig Gaisser, 1993.

16. Para el influjo del modelo neotérico en Pontano, remito a la antigua aportación de Sainati, 1919. También resulta de sumo interés la reflexión sobre la materia conyugal de Nassichuk, 2011. En torno a la fortuna de Catulo en la España del Siglo de Oro, véanse los importantes estudios de Juan Luis Arcaz Pozo, 1989, 2002, 2014; así como la reciente aportación de Bonilla-Tanganelli,

estructural del *carmen* LXII¹⁷. El epitalamio-coral fue interpretado y rescrito en fechas muy cercanas por dos autores de primer orden: Pontano en la *Pompa primera* de la *Lepidina* –datada en torno a 1496– y Ariosto en el *Epitalamio a Lucrezia Borgia y Alfonso d'Este* –compuesto hacia finales de 1501–. El ejercicio imitativo que ambos cumplieron en verdad no puede ser más distinto. Si Pontano recurre a la *minutio* para extraer la esencia del dechado; Ariosto se vale de la *amplificatio*. Si la disputa coral queda muy desdibujada en el arranque de la *Lepidina*, el canto nupcial elaborado para las bodas ferraresas insiste en mantener fielmente la oposición originaria, introduciendo en ella algún que otro parámetro local. Así el coro de Ferrara exulta por la llegada de la bella esposa y por la dicha que va a traer el nuevo matrimonio; en cambio el coro de Roma se lamenta porque la bella muchacha deja por siempre su ciudad de origen y la corte papal pierde su joya más preciada (Ariosto, 1954: 78-89).

La exquisita factura de la *Lepidina* dio lugar a imitaciones posteriores, en el terreno de la hibridación de géneros y en el de la propia escritura nupcial. El eco de los versos pontanianos puede percibirse nítidamente en la poesía de grandes maestros europeos a lo largo de todo el Renacimiento y también durante la Edad Barroca. Su influjo resulta perceptible tanto entre los vates neolatinos más famosos como entre los poetas vernáculos, baste aducir los nombres de Johannes Secundus, Jean Salmon Macrin y Luis de Góngora.

2016. En torno al epitalamio catuliano y su proyección renacentista, sigue siendo útil la lectura de Morrison, 1979.

17. Para comprender el funcionamiento y las tipologías del epitalamio neolatino entre el *Quattrocento* y el *Cinquecento*, es de obligada consulta la excelsa monografía publicada recientemente por Serrano Cueto, 2019.

Bibliografía

- AA.VV., *Epithalamia Hermanno Lemmichio et Elisabethae Luscoviae*, Gryphiswaldiae, Typis Ferberianis, 1597.
- AA.VV., *Epithalamia Oxoniensia in auspiciatissimum potentissimi monarchae Caroli, magnae Britanniae, Franciae et Hiberniae Regis cum Henretta Maria, aeternae memoriae Henrici Magni Gallorum Regis, filia Connubium*, Oxoniae, Excudebat Johannes Lichfield et Guilielmus Turner, 1625.
- ALCINA, Juan Francisco, «Entre latín y romance: modelos neolatinos en la creación poética castellana de los Siglos de Oro», *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1993, t. I, 1, pp. 3-27.
- ARCAZ POZO, Juan Luis, «Catulo en la literatura española», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 22 (1989), pp. 249-286.
- ARCAZ POZO, Juan Luis, «Pervivencia de Catulo en la poesía castellana», *Alazet*, 14 (2002), pp. 13-39.
- ARCAZ POZO, Juan Luis, «Variaciones en Hurtado de Mendoza, entre la *imitatio* y la traducción: a propósito del poema 76 de Catulo», *Manipulus studiorum en recuerdo de la profesora Ana María Aldama*, Madrid, 2014, 49-56.
- ARIOSTO, Ludovico, *Opere minori*, ed. Cesare Segre, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1954.
- BÉHAR, Roland, «L'onomastique bucolique dans la poésie de Garcilaso de la Vega. Le modèle de Virgile et des poètes de la Académie Pontanienne», *L'exemplum virgilien et l'Académie napolitaine à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 369-397.
- BLANCO, Mercedes, «Góngora y el Quattrocento: las *Soledades* desde la doctrina poética de Giovanni Pontano y Angelo Poliziano», *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 2011, pp. 163-169.
- BONILLA CEREZO, Rafael, y TANGANELLI, Paolo, «Las *Soledades* e il carme LXIV di Catullo: una prima esplorazione», en *Intorno all'epica ispanica*, eds. Paola Laskaris y Paolo Pintacuda, Como-Pavia, Ibis, 2016, pp. 217-256.
- CASANOVA-ROBIN, Hélène, «Les *Eclogae* de Pontano entre tradition y modernité: *imitatio* et *inuentio*, l'exemple de *Lepidina*», *Canadian Review of Comparative Literature*, 33, 1-2 (2006), pp. 21-45.
- CATULO, *Poesías*, traducción Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Alianza, 1997.
- , *Poesías*, edición bilingüe de Miguel Dolç, Madrid, C.S.I.C., 1990.
- , *Poesías*, edición bilingüe de José Carlos Fernández Corte y Juan Antonio González Iglesias, Madrid, Cátedra, 2014 (3ª edición).
- CONTI, Natale, *Mythologiae sive Explicationum Fabularum Libri Decem*, Parisiis, Apud Arnoldum Sittart, 1583.
- D'AGOSTINO, Maria, «Juan Boscán à rebours: da Bembo a Pontano», *La nobil città de la Sirena. Cultura napoletana e poesia spagnola del Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice, 2017, pp. 11-41.

- GALÁN SÁNCHEZ, Pedro Juan, «La poética de la imitación en la poesía neolatina del Renacimiento: distinción entre fuentes, clichés y paralelos», *Minerva*, 20 (2007), pp. 139-161.
- HAIG GAISSER, Julia, *Catullus and his Renaissance Readers*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- HOMERO, *Homeri Poetae Clarissimi Ilias per Laurentii Vallensem Romanum e Graeco in Latinum translata et nuper accuratissime emendata*, Venetiis, Ioannis Tacuini de Tridino, 1502.
- HOMERO, *Homeri Ilias Latinis versibus expressa a Raymundo Cunichio Ragusino, Professore Eloquentiae et Linguae Graecae in Collegio Romano*, Roma, Excudebat Joannes Zempel, 1776.
- LUCIANO, *Opera quae exstant*, Parisiis, Iohanni Roigny et Michäel Vicosanus, 1546.
- LUQUE MORENO, Jesús, «Catulo: estribillos nupciales», *Revista de Estudios Latinos*, 16 (2016), pp. 45-82.
- MOLZA, Francesco Maria, *Delle poesie volgari e latine*, Bergamo, Appresso Pietro Lancellotti, 1747.
- MORRISON, M. G., «Some Early Humanist Epithalamia», AA. VV., *Acta Conventus Neo-Latini Amstelodamensis*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1979, pp. 794-802.
- NASSICHUK, John, «Images de l'union conjugale dans l'œuvre poétique de Giovanni Pontano», *Aspects du lyrisme conjugal à la Renaissance*, Genève, Droz, 2011, pp. 37-58.
- O'HARA, James J., «The Significance of Vergil's *Acidalia Mater*, and *Venus Erycina* in Catullus and Ovid», *Harvard Studies in Classical Philology*, 93 (1990), pp. 335-342.
- PONTANO, Giovanni, *Eclogae*, edición bilingüe de Liliana Monti Sabia, en *Poeti latini del Quattrocento*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1964, pp. 315-393.
- , *Ioannis Ioviani Pontani Eclogae*, texto crítico, commento e traduzione di Liliana Monti Sabia, 1973.
- , *Églogues. Eclogae*, edición bilingüe de Hélène Casanova-Robin, Paris, Les Belles Lettres, 2011.
- SABEO, Fausto, *Epigrammatum Libri Quinque*, Romae, Apud Valerium et Aloysium Doricos, 1556.
- SAINATI, Augusto, «Il Pontano e Catullo», *La lirica latina del Rinascimento*, Pisa, Enrico Spoerri Editore, 1919, pp. 1-68.
- SECUNDUS, Johannes, *Baisers et Élegies*, Bruxelles, Avransart et Lejeune Fils, 1826.
- SERRANO CUETO, Antonio, «El *Epithalamium* de Jerónimo Ramírez en honor de la boda de Felipe II y Ana de Austria», *Humanistica Lovaniensia. Journal of Neo-Latin Studies*, 58 (2009), pp. 103-124.
- SERRANO CUETO, Antonio, *El epitalamio neolatino. Poesía nupcial y matrimonio en Europa (siglos XV y XVI)*, Alcañiz-Lisboa, Instituto de Estudios Humanísticos-Centro de Estudios Clásicos, 2019.

- TOSCANO, Tobia, *Letterati, Corti, Accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo Editore, 2000.
- , *L'enigma di Galeazzo di Tarsia. Altri studi sulla letteratura a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Loffredo Editore, 2004.
- , *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo Editore, 2018.
- VEGA RAMOS, María José, *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, C.S.I.C., 1992.
- VERA TUFANO, Carmela, *Le Eclogae di Giovanni Pontano*, Napoli, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2010. Tesis doctoral dirigida por Giuseppe Germano y Heinz Hofmann.
- VIRGILIO, *Georgics*, ed. Richard F. Thomas, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.
- , *Eneide*, ed. Henri Goelzer, París, Société d'Édition «Les Belles Artes», 1959.