

Eros nupcial: imágenes de la sensualidad en la poesía epitalámica europea

Jesús Ponce Cárdenas
Universidad Complutense de Madrid

La adaptación de los géneros del elogio clásico al abigarrado marco social de la Europa moderna motivó que –desde los propios comienzos en la Italia cuatrocentista hasta bien avanzado el siglo XVII– se difundieran por todas las cortes y regiones distintas modalidades de poemas de circunstancias: el *propempticon* (para la despedida), el *genethliacon* (para los nacimientos o aniversarios), la *elegía* funeral o el soneto *epitafio* (para las defunciones), el *panegírico* (para las alabanzas del gobernante)...¹ Dejando de lado tan profusa diversidad, a lo largo de las siguientes páginas nuestro interés se centrará en uno de los cauces epidícticos más productivo durante varias centurias: las alabanzas nupciales.² Por fuerza, los miles de *epitalamios* y *discursos del lecho nupcial* redactados entre los siglos XV y XVII hacen que aquí se ofrezca modestamente una pequeña cala, destinada tan sólo a subrayar un detalle minúsculo inserto en una parte de tan nutrido *corpus* textual.³ Nos referimos, claro está, a la *codificación* de las *imágenes de la sensualidad* que pueden rastrearse en un conjunto de poemas consagrados al elogio de las bodas, en una serie de versos encomiásticos que se caracterizan por un estilizado erotismo.⁴

Como bien se recordará, el concepto del vínculo matrimonial en el entorno cristiano contemplaba la unión natural del hombre y la mujer, destinada a generar una descendencia legítima a través de unos –placenteros– medios que sólo de esta forma resultaban coonestados.⁵ A este propósito, parece iluminador un elocuente párrafo de Baltasar Gracián, donde el jesuita aragonés concentra el inveterado juicio negativo que la moral católica sostiene a propósito de los goces sensuales:

Introdujo la sabia y próspera Naturaleza el deleite para que fuese medio
de las operaciones de la vida, alivio instrumental de sus más enfadosas

¹ Para la interrelación entre *género poético* y *circunstancia* en el mundo antiguo, puede verse el estudio de Griffin. Sobre la recepción de los géneros en el mundo hispánico es imprescindible la lectura del trabajo de Juan F. Alcina. También ha disertado sobre el tema Antonio Ramajo Caño.

² Como introducción a la materia, pueden consultarse dos monografías de desigual calado: Virginia Tufte y Thomas George Deveny.

³ Para la distinción entre *epitalamio* y *kateunastikòs lógos* (o ‘discurso del lecho nupcial’), véanse las consideraciones que en torno a ambos géneros establece en los *Dos tratados de retórica epidíctica* Menandro el Rétor (134-59; las glosas en 309-23). Idéntica oposición marcaba Pseudo-Dionisio de Halicarnaso bajo los marbetes respectivos de *gamélios* y *epithalamios* (260-66 y 269-71).

⁴ He avanzado algunas reflexiones acerca de la materia en los caps. “Sobre la praxis poética: consideraciones para una breve historia del epitalamio desde los orígenes hasta el siglo XVII” y “*Ludunt laeti in amore pares*: de milicia amorosa y entorno nupcial en la lírica neolatina” (2006b, 63-116 y 227-48).

⁵ Entre otros estudios sobre el tema, pueden verse los artículos recogidos por I. Arellano & J. M. Usunáriz.

funciones, que fue un grande arbitrio para facilitar lo más penoso del vivir. Pero aquí es donde el hombre más se desbarata, pues, más bruto que las bestias, degenerando de sí mismo, hace fin del deleite y de la vida hace medio para el gusto [...]: no pretende la propagación de su especie, sino la de su lujuria. (*El Criticón* 110-11)

Como parece desprenderse de estas líneas, el ser humano tiende por naturaleza a un *deleite* exacerbado, que toda *moral* restrictiva tratará de modelar a su antojo. Según revela el mismo humanista barroco, esa “inclinación nefasta” de hombres y mujeres –por fortuna– va a tener un moderador socio-político que permite corregirla y enderezarla: “Sabed que a todas las pasiones se les ha concedido algún ensanche, un desahogo a favor de la violenta naturaleza: a la lujuria el matrimonio” (332). Toda vez que en la mentalidad áurea el sacramento matrimonial sirve de *ensanche* o *desahogo* de la lascivia (ya que en los desposorios se produce un encuentro entre lo público y lo privado, lo sancionado y lo prohibido, la norma social y la *voluptas*), resulta lógico apreciar que algunos textos (en verso o en prosa) consagrados a ensalzar las nupcias van a participar asimismo de esa naturaleza ambivalente: “They are unabashed in praising utilitarian factors in marriage decisions, such as wealth and political alliance; but they also celebrate companionship and *the joys of sexual pleasure*.”⁶

Probablemente, el análisis del tratamiento *serio* del erotismo en la poesía occidental no ha tenido tanta fortuna como su *parergo*, tal como evidencian los cuantiosos ensayos dedicados a dilucidar las variantes más risueñas del *Eros* en las distintas literaturas vernáculas.⁷ Esta reflexión se inscribe, así, en un *marco general* ausente, ya que de un panorama tan amplio y abigarrado desafortunadamente hoy sólo se tienen vislumbres.⁸ En las páginas siguientes tendremos pues que medirnos con un elegante código (el de la *oscuridad honesta*) que –según las ajustadas palabras de Mercedes Blanco– se caracteriza por la “combinación siempre renovada de los motivos clásicos con un vocabulario petrarquista sacado de sus quicios, en el que cobran imprevistos matices el fuego y la nieve, los materiales preciosos y florales del cuerpo, las flechas y las heridas, la vida y la muerte” (208).

La apresurada panorámica que se esboza a continuación tendrá como objeto de análisis un pequeño conjunto de testimonios que entretejen una guirnalda de nombres donde figuran el último gran poeta épico de la Antigüedad tardía (Claudio), un humanista italiano (Pontano) y otro poeta neolatino de origen francés (Jean Salmón Macrin), así como una gavilla de autores vernáculos de Italia (Torquato Tasso,

⁶ Es de justicia remitir al magnífico estudio de Anthony F. D’Elia (380).

⁷ Por contraste, dos ejemplos modélicos de amplitud de miras –pues atienden tanto a las *burlas* como a las *veras*– ofrecen las recientes monografías de J. I. Díez Fernández y Adrienne Laskier Martín.

⁸ Recuperando una acertada *unctura* de Salcedo Coronel, esbozaba un esquema de ese posible estudio en “De la *honesta obscuridad*: tradiciones literarias del erotismo” (2006b, 197-321). Fijándose en la recepción de un motivo hispano-italiano, un ejemplo modélico de aproximación al *eros* lírico ofrece José Lara Garrido.

Marcello Giovanetti) y de España (Luis de Góngora, Gabriel de Corral, García de Salcedo Coronel, Sebastián de Gadea).

1. *La rosa y la abeja*: en torno al *Fescennino IV* de Claudiano

El poeta alejandrino de época imperial Claudio Claudiano representa como nadie en la literatura latina de la Antigüedad tardía “l’émergence d’une poésie de cour, c’est à dire d’une poésie qui, déployée à un moment important de la vie publique, devient éloge, s’adapte fortement à la circonstance familiale, sociale, politique”.⁹ Como todos recordarán, el complejo panorama de los *elogia* poéticos de este escritor reservaba a los encomios nupciales un lugar destacado, de ahí que ahora fijemos nuestra atención en la última pieza del políptico que conforman los cuatro *Fescennina Honorii et Mariae*.¹⁰ Dejando de lado la rica polimetría que configura esta tétrada (el *Fescennino I* está escrito en endecasílabos alcaicos; en el II se combinan con gracia metros anacreónticos, dicoriambos y aristofánicos; dísticos de anapestos forman el *Fescennino III*; por último, el IV está redactado en asclepiadeos menores) y que aleja tales elogios en verso de otras modalidades epicizantes (en marcada oposición, el hexámetro caracterizaría algunos otros epitalamios de corte ‘narrativo’), desde su mera configuración formal los *Fescennina carmina* se asocian en la pluma de Claudiano a la poesía lírica.

La variación versal de esta serie lírica se conjuga asimismo con una interesante *variatio* argumental, toda vez que el primer texto se erige en solemne *laudatio* del emperador Honorio, radiante joven que se dispone a celebrar sus nupcias; el segundo poema se presenta como una gozosa invocación a la Naturaleza, a la que se invita a que participe de la general dicha y se ruega que adorne estos esponsales con la ofrenda de abundantes flores y suave clima primaveral; bajo la enseña de la *laudatio* dinástica se presenta la tercera pieza, pues en ella se exalta la gloria del general Estilicón, futuro suegro del emperador. Más allá del soberbio despliegue retórico de los tres primeros elementos del políptico, aquí nos interesa especialmente el cuarto poema, configurado como una alocución directa y breve a los recién casados, a quienes apremia para que emprendan una batalla sensual y gozosa en su lecho de bodas. La delicada lascivia del último elemento de la serie ha permitido ligar el conjunto no al cauce solemne y demorado del *epitalamio*, sino a esa otra vertiente –más oculta y audaz– del *discurso poético del lecho nupcial*: “Les *Fescennins* sont composés de quatre poèmes lyriques qui remplissent la fonction assignée au *kateunastikos logos*” (Ginestre 274).

Antes de acometer el examen del *Fescennino IV*, procedamos a su lectura:

Attollens thalamis Idalium iubar
dilectus Veneri nascitur Hesperus.

⁹ Resulta capital a este propósito la aportación de Marie-France Ginestre (270).

¹⁰ Sobre el desarrollo de la poesía encomiástica y su función en la corte imperial, se ha convertido en clásico el estudio de Alan Cameron.

Iam nuptae trepidat sollicitus pudor,
 iam produnt lacrimas flammea simplices.
 Ne cessa, iuvenis, comminus adgredi, 5
 impacata licet saeviat unguibus.
 Non quisquam fruitur veris odoribus
 Hyblaeos latebris nec spoliat favos,
 si fronti caveat, si timeat rubos;
 armat spina rosas, mella tegunt apes. 10
 Crescunt difficili gaudia iurgio
 accenditque magis, quae refugit, Venus.
 Quod flenti tuleris, plus sapit osculum.
 Dices: «O! –quotiens– hoc mihi dulcius
 quam flavos deciens vincere Sarmatas!». 15
 Adspirate novam pectoribus fidem
 mansuramque facem tradite sensibus.
 Tam iunctis manibus nectite vincula,
 quam frondens hedera stringitur aesculus,
 quam lento premitur palmitē populus, 20
 et murmur querula blandius alite
 linguis adsiduo reddite mutuis.
 Et labris animum conciliantibus
 alternum rapiat somnus anhelitum.
 Amplexu caleat purpura regio 25
 et vestes Tyrio sanguine fulgidas
 alter virgineus nobilitet cruor.
 Tum victor madido prosilias toro
 nocturni referens vulnera proelii.
 Ducant pervigiles carmina tibiae 30
 permissisque iocis turba licentior
 exultet tetricis libera legibus.
 Passim cum ducibus ludite milites,
 passim cum pueris ludite virgines.
 Haec vox aetheriis insonet axibus, 35
 haec vox per populos, per mare transeat:
 “Formosus Mariam ducit Honorius.” (Claudian 1963, 236-38)

Tratando de conservar varios juegos dispositivos del poemita latino, seguidamente se ofrece una versión personal del mismo:

Haciendo brillar su resplandor idalio para el tálamo
 sale Héspero, amado de Venus.
 Ya la novia se azora con pudor solícito,

ya se entreven lágrimas de inocencia tras el velo azafranado.
 No dudes, joven esposo, en atacar de cerca,
 por más que, fiera, trate de defenderse con sus uñas.
 Nadie goza de los aromas de la primavera
 ni de sus escondrijos roba los panales del Hibla,
 si de su rostro cuida, si teme los espinos:
 la espina defiende a las rosas, las abejas protegen la miel.
 La difícil pugna no hace sino aumentar los placeres
 y la Venus que huye, ésa es la que más enciende.
 Más dulce resulta el beso robado entre lágrimas.
 A menudo dirás: “¡Oh, esto me es más sabroso
 que haber vencido diez veces a los rubios sármatas!”
 Henchid vuestro pecho con una nueva fidelidad,
 encended con vuestros sentidos una llama inextinguible.
 Formad con las manos unidas un lazo aún más estrecho
 que el de la hiedra que abraza la frondosa encina,
 un lazo aún más apretado que el de los pámpanos que ciñen el álamo,
 e intercambiad con vuestras lenguas mutuos besos,
 susurros más suaves que los de la quejumbrosa tórtola.
 Y cuando los labios hayan unido vuestras almas,
 llévese el sueño vuestro tembloroso aliento.
 Que la púrpura del lecho se acalore con vuestra regia unión
 y que otro humor virginal engalane
 los ricos cobertores, deslumbrantes con la sangre de Tiro.
 Entonces, vencedor, has de saltar del húmedo lecho,
 marcado con las heridas del combate nocturno.
 Resuene por toda la noche la melodía de la flauta,
 con los licenciosos juegos permitidos
 regocíjese la turba, liberada brevemente de rigurosas normas.
 Por todas partes, divertíos con vuestros jefes, soldados.
 Por todas partes, divertíos con los zagales, doncellas.
 Que este grito resuene de polo a polo,
 que este grito a través de los pueblos, a través del mar vaya:
 “El hermoso Honorio se ha unido a María.”¹¹

Según los cauces habituales de la *militia amoris*, el encuentro sexual entre los jóvenes se presenta ante los lectores bajo la *maniera* estilizada de la pintura de una *lucha* amorosa, donde la actitud viril (el arrojo encendido del emperador adolescente) contrasta con el rubor femenino y la resistencia pudorosa (la novia defenderá su

¹¹ Puede consultarse asimismo la correcta versión de Miguel Castillo Bejarano, 262-63.

virginidad con uñas y dientes).¹² No parece exagerado afirmar que en esa minuciosa descripción del instante de la desfloración, de la pausa extática de dos almas fundidas en un beso, de los innumerables abrazos, del sueño delicioso que llega tras la postración física... puede entreverse uno de los pasajes más sensuales de la entera tradición nupcial antigua y moderna. Con todo, pese a resultar claro que en el texto “compaiono cenni che alludono alla lotta amorosa e alla deflorazione,” a pesar de que “tutto è giocato sul filo di una non esplicitata concretezza fescenninica”, la impresión general que prevalece en los lectores es la de un lascivo refinamiento.¹³

A la hora de examinar la codificación de las imágenes sensuales en el poema, quizá el pasaje que resulta más elocuente sea precisamente el dedicado a convencer al novio para que no se arredre ante las fintas y la resistencia de la asustada muchacha (vv. 5-12).

Ne cessa, iuvenis, comminus adgredi,
 impacata licet saeviat unguibus.
 Non quisquam fruitur veris odoribus
 Hyblaeos latebris nec spoliat favos,
 si fronti caveat, si timeat rubos;
 armat spina rosas, mella tegunt apes.
 Crescunt difficili gaudia iurgio
 accenditque magis, quae refugit, Venus.

Según revela el *magister amoris*, la noble María se defenderá salvajemente con sus uñas, mas el dulce premio que aguarda a quien sepa arrostrar sus ataques superará con creces las molestias padecidas por obtenerlo. La *rosa* y la *miel* van a representar simbólicamente las glorias obtenidas por el vencedor, en una línea de *oscuridad honesta* que –de manera más o menos difusa– entronca con una imagen ya presente en otro famoso canto epitalámico. Según todos recordarán, el *carmen LXII* de Catulo disponía alternativamente dos coros de zagales y doncellas donde se concentraban las visiones opuestas (masculina y femenina) en torno al matrimonio.¹⁴ Un memorable fragmento (el cuarto semicoro de las muchachas) exponía con estas palabras la reflexión en torno a la virginidad y su pérdida (vv. 39-47):

Ut flos in saeptis secretus nascitur hortis,
 ignotus pecori, nullo conuolsus aratro,
 quem mulcent aurae, firmat sol, educat imber;

¹² Sobre los estereotipos de lo masculino y lo femenino en este tipo de escritos, es de obligada consulta el estudio de Antonio Serrano Cueto, 2003. Es altamente recomendable la lectura de otras aportaciones críticas en torno al *epitalamio* del mundo ibérico debidas al profesor gaditano (1996 y 2006).

¹³ Tomo las palabras del comentario de E. Bianchini a la edición de los *Epitalami e Fescennini*, 157.

¹⁴ Como introducción general al poema, se lee aún con provecho el clásico trabajo de Eduard Fraenkel, Sobre este argumento concreto, puede verse el estudio de G. Roskam.

multi illum pueri, multae optauere puellae ;
 idem cum tenui carptus defloruit ungui,
 nulli illum pueri, nullae optauere puellae:
 sic uirgo, dum intacta manet, dum cara suis est;
 cum castum amisit polluto corpore florem,
 nec pueris iocunda manet, nec cara puellis. (ed. Miguel Dolç 62)

Como la escondida flor que nace en apartado jardín,
 ignorada del rebaño, no tocada por arado alguno,
 y que las auras acarician, el sol robustece, la lluvia alimenta;
 muchos jóvenes, muchas doncellas la desean;
 pero cuando se marchita, al ser cortada por una delicada mano,
 ningún joven, ninguna doncella la desea ya:
 así la doncella, mientras permanece intacta, los suyos la quieren;
 cuando pierde la flor de la castidad, manchado su cuerpo,
 ya no agrada a los jóvenes, ya no la quieren las doncellas.

El símil épico (que pudo elaborar –combinándolos en portentosa memoria poética– un pasaje precedente de Safo, fr. 105 a-b;¹⁵ un fragmento sofocleo de las *Traquinias*, 144-52;¹⁶ o unos conocidos versos del *Hipólito* de Eurípides, 73-81)¹⁷ deja paso en el canto coral de Catulo a una delicadeza lírica que permanece en la memoria de los lectores: la visión melancólica del coro de las zagalas contempla la pérdida de la virginidad como un evento negativo, ya que al serle arrebatado su principal adorno, la muchacha no habrá ya de suscitar interés en nadie. En cierto modo, por remotas y sutiles conexiones, la *flor secreta* de Catulo se corresponde con la *rosa protegida por las espinas* que Claudiano canta en el cuarto *Fescennino*. Bajo una misma especie floral, durante las siguientes centurias buena parte de la tradición epitalámica de occidente habrá de cantar con *honesta oscuridad* el momento del encuentro amoroso entre los jóvenes desposados.

¹⁵ El fragmento de la poetisa reza así: “Como la manzana dulce se colorea en la rama más alta, la más alta en la más alta, de ella se olvidaron los cosecheros de manzanas. Pero no es que la olvidaran, es que no pudieron alcanzarla [...]. Como el jacinto en las montañas, los pastores con sus pies lo pisan y en el suelo la roja flor” (ed. Francisco Rodríguez Adrados 375). Una justa valoración de los polos masculino y femenino en el contexto del epitalamio griego arcaico ofrece Francisco Rodríguez Adrados (en especial 21-22). Véase también el detenido análisis de R. Drew Griffith.

¹⁶ “Pues la juventud se apacienta en un terreno parecido a ella y que sólo a ella pertenece, y no la inquietan ni el ardor obra del dios, ni la lluvia, ni viento alguno, sino que airea una vida de placeres y libre de cuidados, hasta que en vez de moza recibe el nombre de esposa y adquiere a la vez por la noche su porción de preocupaciones, temblando o bien por el marido o por los hijos” (93-94).

¹⁷ “A ti, oh diosa, te traigo, después de haberla adornado, esta corona trenzada con flores de una pradera intacta, en la cual ni el pastor tiene por digno apacentar sus rebaños, ni nunca penetró el hierro; sólo la abeja primaveral recorre este prado virgen. La diosa del Pudor lo cultiva con rocío de los ríos. Cuantos nada han adquirido por aprendizaje, sino que el nacimiento les tocó en suerte el don de ser sensatos en todo, pueden recoger sus frutos; a los malvados no les está permitido” (328).

Los dulces placeres del lecho conyugal también aparecen recubiertos en los versos de Claudiano bajo la comparación con el robo de la exquisita *miel hiblea*: pese a que las abejas guarden tan delicioso producto, el varón osado ha de hacer frente al peligro para obtenerlo (“Non quisquam fruitur veris odoribus / Hyblaeos latebris nec spoliatur favos, / si fronti caveat, si timeat rubos; / armat spina rosas, mella tegunt apes”). A zaga del modelo instituido por el poeta alejandrino, la lírica neolatina habría de intensificar las fórmulas antiguas hasta alcanzar la radiante sugerencia de los versos de Pontano (*Epithalamium in nuptiis Eugeniae Filiae*, vv. 33-36): “Libat apis tenerum rorem, fluit Atticus ille / inde liquor, dulci cerea mella favo; / libat Hymen tenerum florem, inde et Acidalius ille / it liquor, in tepido munera grata toro.”¹⁸ Tal como tendremos ocasión de ver algo más adelante, el *motivo nupcial* de la miel y la abeja llegaría a convertirse durante los siglos venideros en otro de los lugares más extendidos de este género encomiástico.¹⁹

2. De la importancia de los preliminares: Giovanni Pontano

Entre los primeros cultores del género del *kateunastikòs lógos* durante el Humanismo, ocupa un lugar de honor el napolitano Giovanni Giovio Pontano. Desde las páginas de la primera parte de los *Hendecasyllaborum libri duo*, el poeta partenopeo inauguraba una modalidad de escritos *per nozze* que más tarde conformaría “quella linea che si può definire di celebrazione dell’atto sessuale,” en palabras del admirado Giovanni Pozzi. (Marino 1988, 97). Alternando los ecos catulianos y claudianos, el fundador de la Accademia Pontaniana elaboraba una exquisita composición, *scherzosamente lasciva*, dedicada a ensalzar las nupcias de su amigo Giovanni Brancati, afamado humanista que llegó a ostentar los cargos de director de la Biblioteca Aragonesa y redactor de las epístolas del monarca Fernando de Aragón (*Dizionario biografico* 824-27).²⁰ Seguidamente se reproducen los versos del poema *De nuptiis Ioannis Brancati et Maritellae*:

Branchato Maritella copulatur.
Dulcis coniugii bonum sit omen,
sit felix simul et uiro et puellae,
et natis pariter, nepotibusque.

¹⁸ *Poeti latini del Quattrocento*, 520. Doy una traducción del pasaje: ‘Liba la abeja el tierno rocío y fluye el ático néctar, la dulce miel en los panales de cera; liba Himeneo la tierna flor y fluye el licor de Venus, grato regalo en el templado lecho’.

¹⁹ Ya en el propio ámbito de la Filología Clásica, se ha considerado que ambas imágenes claudianas tienen un impreciso sabor barroquizante: “Il poeta insiste sul fatto che ogni bene costa fatica e pena, con belle immagini che si rifanno alla rosa armata di spine e ai favi protetti dalle api, in perfetta sintonia con un ideale estetico barocco e di maniera” (según estima el comentario de E. Bianchini a los *Epitalami e Fescennini*, 158).

²⁰ No he podido localizar un artículo de Mauro de Nichilo sobre este intelectual cuatrocentista: “Nozze aragonesi. Due orazioni di Giovanni Brancati.”

Nascatur similis puer parenti, nascatur similis puella matri, gratus Castaliae puer choreae, grata et dulichiae puella divae. Haec nos coniugibus bene ominemur.	5
Nunc qualis tibi sit futura pugna, Branchate accipias, nouus maritus cum sis et noua cum tibi sit uxor, intras cum thalamum quiete prima, ne statim uenias ad arma dico,	10
sed blandis precibus, iocisque blandis, pertentes aditum, cachinnulisque; misce his oscula, nunc petita blande, nunc furtim tibi rapta, nunc negata, quae per uim capias nec erubescas	15
mox ad lacteolas manum papillas tractans hinchiere, ac subinde collo impressum tenero notare dentem.	20
Nec non et tumidum femur, latusque; tractabis niueum manuque leui ad dulcem Venerem uiam parabis.	25
Nam dulcis Veneris manus ministra. Post blanda oscula, garulasque voces dulcesque illecebras, iocosque melles, post tactos teneros, leuesque rixas, cum sese ad cupidos resoluit illa	30
complexus, simul et timet cupitque; tunc signum cape, tunc licebit arma totis expedias amice castris, telum comminus hinc et inde uibrans, dum uulnus ferus inferas amatum. ²¹	35

Una versión castellana del poema podría ser como sigue (*Sobre los esponsales de Giovanni Brancati con Maritella*):

Brancati se une a Maritella.
Sean favorables los augurios a su dulce unión,
sean felices tanto el varón como la doncella,
y tal sean los hijos y los nietos venideros.
Que les nazca un niño igual al padre,

²¹ *Pontani Opera*, fols. 195r.-96r. (leo del ejemplar R-9.781 de la Biblioteca Nacional de Madrid).

que les nazca una niña igual a la madre,
 y sea ese niño grato al castalio coro,
 y la niña sea grata a la diosa de Duliquio.
 Estos son nuestros votos para los novios.
 Ahora, Brancati, presta atención a la lucha
 a la que vas a hacer frente en breve,
 puesto que eres un recién casado
 y ya tienes esposa:
 cuando entres en el lecho nupcial,
 permanece sereno, quiero decir,
 no pretendas atacar rápidamente,
 sino que has de ganártela con suaves ruegos,
 con juegos suaves y con gratas risillas.
 Alterna esto con besos, ya solicitados con dulzura,
 ya arrebatados con astucia, ya impuestos,
 y no te sonroje lo que tomes a la fuerza:
 trata de coger en tu mano sus senos,
 blancos como la nieve y luego en el tierno cuello
 deja impresa la marca de tus dientes.
 Y no te olvides de su aterciopelada cadera y de sus flancos,
 con ligera caricia recorrerás su nieve,
 preparando así el camino a la dulce Venus.
 Pues la mano es la sierva de la dulce Venus.
 Después de los suaves besos y los tiernos gemidos,
 los dulces halagos y los juegos de miel,
 después de las tiernas caricias y los ligeros forcejeos,
 cuando ella misma esté dispuesta a la unión amorosa
 y a un tiempo tema ese momento y lo desee,
 entonces levanta el estandarte, entonces te será permitido
 tomar las armas y salir del campamento amistosamente,
 dirigirte ahí con el venablo
 y blandirlo aquí y allá en la lucha cuerpo a cuerpo
 en tanto le causas una fiera herida a quien amas.

Al igual que veíamos en el *fescennino* claudiano, el locutor poético se erige también aquí en *magister ludendi*, en consejero de amores que aconseja a su cercano amigo sobre el modo en que debe comportarse durante la noche de bodas. La *voz lírica* se sitúa así muy cerca del destinatario intratextual, lo que permite intuir las máscaras risueñas de un Pontano que trata de *emular* las voces de Catulo y del gran poeta alejandrino en un *munus* literario dirigido a un amigo.

Si se prescinde del *prólogo* formular (vv. 1-9) y de la rápida *cornice* (vv. 10-12) que funcionan como preámbulo a los *consejos* sobre la *futura pugna* amorosa, el

kateunastikòs lógos en sentido estricto se dilata a lo largo de los endecasílabos restantes (vv. 13-35). Esta lasciva *incitación a la unión* se articula en cuatro fragmentos de extensión desigual:

- I- Se invita al novio a contener su impaciencia: la conversación risueña (endulzada con la vista de la hermosa novia) será la mejor estrategia para lenificar el ánimo de la doncella (13-16),
- II- Ponderación de la voluptuosidad de los besos y de sus variedades (17-19),
- III- Ascensión en las *quinque lineae amoris*, el *locutor* ensalza las caricias íntimas y los tiernos mordiscos (19-26)
- IV- El *crescendo* se corona con la *descriptio amplexus*, con el deseado instante de la penetración (27-35).

Junto a las teselas procedentes del cantor de Lesbia y del autor del *Rapto de Prosérpina*, el *mosaico* del texto pontaniano –alusivamente– incorporará asimismo matices de una tradición sensual tardo-antigua: los cinco *puntos* del amor. Como bien se recordara, ésta había sido acuñada por Elio Donato (“*Quinque lineae sunt amoris, scilicet uisus, allocutio, tactus, osculum siue suauium, coitus*”) y difundida posteriormente gracias a Porfirio en una versión gnómica (“*Colloquium, uisus, contactus, basia, risus: / haec faciunt saepe te ludere cum muliere*”). Los *goliardos* conservarían viva esta visión gozosa de la unión amorosa, contemplada bajo la especie de los cinco grados del amor en su escala ascendente (“*Volo tantum ludere, / id est: contemplari, / presens loqui, tangere, / tandem osculari; / quintum, quod est agere, / noli suspicari*” (Carmina Burana, LXXXVIII). Dada la considerable fortuna del motivo durante el Renacimiento (aparece en los poemas vernáculos de escritores tan célebres como Clément Marot o Pierre Ronsard), resulta lícito albergar sospechas acerca del sutil uso de la misma por parte de Pontano.²²

Como instaura el texto claudiano, de forma sutil puede también identificarse en este *discurso poético del lecho nupcial* la asociación de los placeres sensuales con el *melificio* (v. 28): *dulcesque illecebras, iocosque melles* (‘los dulces halagos y los juegos de miel’). Tal interpretación puede reforzarse con el recuerdo de aquel otro pasaje epitalámico pontaniano que veíamos algo más arriba (*Epithalamium in nuptiis Eugeniae Filiae*, vv. 33-36): “*Libat apis tenerum rorem, fluit Atticus ille / inde liquor, dulci cerea mella favo; / libat Hymen tenerum florem, inde et Acidalius ille / it liquor, in tepido munera grata toro*”.

Por supuesto, el léxico amatorio que cuenta con mayor presencia en el audaz texto de Pontano remite al omnipresente entorno conceptual de la *militia amoris*. Según tales cauces trillados, la contienda amorosa que tiene lugar en el tálamo se evoca a

²² En el párrafo precedente condense la información aportada por Ernst Robert Curtius en torno a la materia, según dispone en el excurso XVI (“Sentencias numéricas”), t. II, 716-18. Las citas de los textos latinos también proceden de allí.

través de una serie de metáforas estereotipadas, unas referidas al varón (como la doble transustanciación del falo: que resulta a la vez *signum* y *arma*) y otras aplicadas a la fémina (cual la llamativa imagen del *uulnus ferus*, la fiera herida que ocasiona la pérdida de sangre de la desfloración).

Los treinta y siete asclepiadeos menores del cuarto *Fescennino* de Claudiano y los treinta y cinco endecasílabos del *De nuptiis Branchati* de Pontano pronto confluyeron en la lírica epitalámica europea como insuperables dechados de *oscuridad honesta* referida al género del *kateunastikòs lógos*. La convivencia del dechado tardo antiguo y su émulo humanista en el elenco de *lugares exquisitos para la imitación* no tardaría en dar sus frutos, ya que otros autores cultos de la talla de Johannes Secundus y Giraldi Cinzio fundieron los ecos de ambos para producir nuevos versos lascivos ligados a la lírica nupcial renacentista.

3. Variaciones en torno al discurso del lecho nupcial: Jean Salmon Macrin

Como es bien sabido, entre los poetas más interesantes del Humanismo francés, ocupa un lugar de honor Jean Salmon Macrin (Loudun, 1490- Loudun, 1557), autor de un interesantísimo *Epithalamiorum Liber*.²³ En las páginas de dicha *raccolta* esponsalicia, el famoso vate de la corte de Francisco I canta en varios poemas las “*festi delicias Thalassionis*” (‘las delicias del festivo Talasio’) y afirma con naturalidad que para él la escritura del elogio nupcial se asocia a un campo lúdico y culto a la vez: “*fescennina ludimus*” (‘nos divertimos en componer fescenninos’).²⁴ Junto a los hipotextos clásicos, fácilmente identificables en esta colección (los *carmina* de Catulo y Horacio, fundamentalmente), el magisterio fundamental que pregonan sus páginas no es otro que el del volumen de Giovanni Pontano *De amore coniugali*. Para Salmon Macrin, los *epitalamios* y *elegías amorosas* dedicados por el fundador de la Accademia Pontaniana a su esposa, Adriana Sassone, configuran un modelo culto que pretende recuperar para ensalzar poéticamente sus propias bodas con la jovencísima Guillonne Boursault (el matrimonio se celebró el dos de agosto de 1528), a la que cantará bajo el *senhal* clásico de *Gelonis*.

La admiración del erudito galo por los escritos pontanianos no se transluciría únicamente a partir de las imitaciones del escritor partenopeo que incluye entre sus *carmina*, sino que también se evidencia en el cuidado mostrado al editar el *De laudibus divinis* del genial humanista italiano algunos años antes, en 1516. Ahora dejaremos un tanto de lado, la serie de textos que integran el *Epithalamiorum Liber*, para centrarnos en un poema donde brillan los ecos alternos de Claudiano y Pontano. Incluido en otra de sus obras (los *Seis Libros de los Himnos*), el *Fescenninum canticum in nuptiis Isabella Portiae Iuliodunen* (que aquí se acompaña con nuestra versión del mismo) presenta una interesante variación en torno al micro-género del *kateunastikòs lógos*:

²³ La *editio princeps* del volumen data de 1528; la segunda edición ampliada vio la luz en 1531.

²⁴ Sigo la magnífica edición de Georges Soubeille 148.

Unde nam nostras ferit altus aures
clamor? Insana domus unde rixa
feruet? Et tantos agitata miscent
strata tumultus?

An Dionae noua nupta luctae
insciens, horret geniale foedus
icere et pugnax solitum duellum
conferit Hymen? 5

Quid viro pugnas Isabella tantum,
nocte permittis neque nuptiali
in tuo primos gremio pudoris
carpere flores? 10

Ille, si nescis, merito reposcit
debitum, tetae est ea lex iugalis
quam Deus sanxit Paradisi amoenis
saltibus olim. 15

Ne precor ruga caperes seuera
nubilam frontem, sua neu marito
gaudia infesta grauis exhiberi
mente recuses. 20

Esse quem saeuum tibi reris hostem,
cuius horrescis tremebunda telum,
mox ubi cernes propius, probeque
noris, amabis.

Turpe te vero neonymphe vinci
iurgiis, fletu, prece, dente et ungui,
turpe ab accentu tibi iam redire
Marte minorem. 25

Non rosas carpent quibus est timori
spina, nec mellis sapidum liquorem
haurient siqui metuant apum vim
vulnificarum. 30

Laurea nullus potitur corona,
aut equis celsus niueis triumphat

ante, ni strato spolium reportet 35
 hoste petitum.

Perge ad optatam per acerba palmam,
 nec fluant quamvis rosei cruores,
 desine ascenso statuas priusquam in
 Monte tropheum²⁵. 40

¿Pues de dónde proviene este griterío
 que hiere nuestros oídos? ¿A qué se debe
 que la casa bulla con una enloquecida discusión?
 ¿cómo es que se mezclan los agitados
 cobertores del lecho a semejante tumulto?

¿Acaso, al no conocer la recién casada
 las luchas de Dione, le horroriza
 concertar una alianza en el tálamo
 y un pertinaz Himeneo libra la acostumbrada batalla?

¿Por qué te resistes tanto a tu esposo, Isabela,
 y no le permites durante la noche de bodas
 recoger en tu regazo
 las primeras flores del pudor?

Por si no lo sabes, aquél reclama
 la deuda con razón; tal es la ley de la tea nupcial,
 que en otro tiempo Dios sancionó
 entre las deliciosas florestas del Paraíso.

Por favor, no surques con severas arrugas
 tu frente nublada y no niegues,
 rigurosa, a tu marido los goces,
 mostrando una actitud hostil.

A ése que consideras un fiero enemigo,
 ése cuya temible arma te causa horror,
 apenas lo veas más de cerca y reconozcas
 su bondad, lo amarás.

Y tú, recién casado, vergonzoso resulta ser vencido

²⁵ *Hymnorum Libri Sex*, 25-27. Manejo el ejemplar B.N.M. 2-25662, que perteneció a la Biblioteca del Duque de Osuna.

con querellas, con llanto, con ruego, con uñas y dientes;
vergonzoso resulta el acento que a ti regresa diciendo
que tienes menos valor que Marte.

No cogen rosas quienes temen las espinas,
ni beben el sabroso licor de la miel
aquellos que se asustan de la potencia
de las abejas que causan heridas.

Ninguno se apodera de la corona de laurel
o excelso se muestra en triunfo sobre blancos corceles
si antes no regresa con el anhelado botín,
tras haber abatido al enemigo.

Encamínate hacia la palma de la victoria
a través de pasos amargos; y no cejes
hasta que pongas el trofeo en la cumbre,
sin importar cuántas rojizas oleadas de sangre manen.²⁶

Las diez estrofas sáficas de Salmon Macrin se caracterizan por un hábil deslizamiento del foco elocutivo: si bien la enunciación lírica sigue recayendo en la imprecisa figura de un *magister amoris*, el discurso se centra ahora en la figura femenina (Isabella Portia, de Loudun) con mayor intensidad que en el elemento masculino. Los veinticuatro versos iniciales pintan con todo lujo de detalles los negros temores de la esposa, su reluctancia a ofrecer su virginidad, el miedo al miembro viril del esposo, la denodada lucha que ha emprendido (entre golpes y gritos) para no dejarse tomar. Sin duda, el poeta galo había leído con atención el cuarto *Fescennino* de Claudiano y la simpar reescritura del mismo llevada a cabo por Pontano, mas no se conformó con imitar servilmente este doble dechado, sino que quiso introducir un importante matiz femenino en un género (el del discurso del lecho nupcial) habitualmente volcado a exaltar el papel batallador del varón. Por supuesto, Salmon Macrin no invertirá completamente los cauces de ese tipo de composición epidíctica, ya que las cuatro últimas estrofas recurren a la *oscuridad honesta* del modelo y van a seguir de cerca las imágenes claudianeas de la *miel* y la *rosa*, amplificándolas con el belicoso referente del *triumphus* y la alocución directa al marido para que siga el contenido de la sentencia *ad augusta, per angusta* (reelaborada imaginísticamente como *ad optatam palmam, per acerba*).

La identificación de la entrega física de la doncella al esposo con un acto de justicia, con la retribución de una deuda (“Ille, si nescis, merito reposcit / debitum, tetae est ea lex iugalis”), podría ser asimismo una evocación de las afirmaciones

²⁶ Quisiera agradecer a mi admirada colega Patricia Cañizares, docente del área de Filología Latina, que haya revisado –con erudita sensibilidad– mi traducción.

recogidas por Catulo en el cierre del *carmen* LXII (vv. 60-65), según las crudas pautas de una aritmética de tintes comerciales: “Non aequom est pugnare, pater quoi tradidit ipse, / ipse pater cum matre, quibus parere necesse est, / tertia pars patri, pars est data tertia matri, / tertia sola tua est; noli pugnare duobus, / qui genero sua iura simul cum dote dederunt” (‘No es justo que luches con aquel a quien tu propio padre te entregó; / tu mismo padre y tu madre, a quienes debes obediencia. / Tu virginidad no te pertenece sólo a ti: una parte es de tus padres; / un tercio de tu padre, un tercio de tu madre; sólo el tercio restante es tuyo. / No te resistas a aquellos dos que te entregaron a su yerno, juntamente con la dote’) (Catulo 64).

4. Sobre la adaptación itálica de Claudiano: *Torquato Tasso*

En el ámbito de la lírica manierista italiana, a Torquato Tasso le cupo el honor de dotar de elegancia y renovados bríos a la escritura epitalámica de signo clásico y humanístico. La trascendencia de los once poemas nupciales que compuso a lo largo de quince años no sólo sirvió para asentar la boga del epitalamio vernáculo en tierras italianas, sino que pronto su ejemplo habría de cundir por todo el espacio cortesano europeo.²⁷ Mas allá de las interesantes series polimétricas o de la rica variedad argumental con que el melancólico ferrarense logra adornar sus creaciones laudatorias, interesa ahora que nos fijemos en un detalle de la *tradición clásica* que marca un hito significativo. Como bien se recordará, el *Epitalamio a las bodas de Alfonso el Joven y Marfisa d’Este* incorpora significativamente la imagen de la *rosa* y la *miel*, presentando una ceñida imitación del código de la *oscuridad honesta* que veíamos en el cuarto *Fescennino* de Claudiano (vv. 5-15).²⁸ A continuación se reproducen enfrentados ambos fragmentos para facilitar el cotejo:

Ne cessa, iuvenis, comminus adgredi
 impacata licet saeviat unguibus.
 Non quisquam fruitur veris odoribus
 Hyblaeos latebris nec spoliat favos,
 si fronti caveat, si timeat rubos;
 armat spina rosas, mella tegunt apes.
 Crescunt difficili gaudia iurgio
 accenditque magis, quae refugit, Venus.
 Quod flenti tuleris, plus sapit osculum.

Va fra gli sdegni ed osa,
 regio garzon, ch’al fine
 pietosa fia questa beltà crudele!
 Si coglie intatta rosa
 fra le pungenti spine,
 e fra gli aghi de l’api il dolce mele.
 Lascia pur ch’ella cele
 sue voglie e ti contrasti;
 rapisci: piú graditi

²⁷ Manejo la edición cuidada por Bruno Basile.

²⁸ Como indican Walter Boggione y Giovanni Casalegno al analizar su recurrencia en ámbito italiano, “la metáfora, diffusissima in tutta la cultura occidentale, compare spesso in associazione con l’altra del *giardino*, e indica di solito l’organo femminile nella condizione di verginità, in particolare nella locuzione *cogliere la rosa, le rose* ‘deflorare’” (461). Sobre la difusión de la *imagen* en varios géneros, baste pensar en los ejemplos de Ariosto y Bandello allí aducidos: “Angelica a Medor la *prima rosa* / coglier lasciò, non ancor tocca inante” (*Furioso*, XIXl, 33); “Pensano la prima volta che con le mogli si congiungono *cogliere la prima rosa* del giardino, e di già infinite se ne sono spiccate” (*Novelle*, I, 54).

Dices: «O! –quotiens- hoc mihi dulcius
quam flavos deciens vincere Sarmatas!».
(Claudian I, 236)

sono i baci rapiti
e piú soavi son quanto piú casti;
non cessar fin che'l sangue
non versa e vinta a te suspira e
languè.²⁹

Como resulta obvio, la versión de Tasso (*stanza* VII, vv. 79-91) no duda en recurrir a la *minutio*, según se aprecia en la atenuación del contexto físico del ataque de la novia (toda referencia a las “uñas” desaparece de los endecasílabos y heptasílabos italianos: “unguibus”). En verdad, la manera de proceder del creador de la *Liberata* resulta bastante libre, ya que en ocasiones amplifica algún elemento del modelo (“*iuvenis*” > “*regio garzon*”) reforzando con la epítesis la nota laudatoria, en tanto que otras veces prescinde de la recreación de elementos “arqueológicos”, como los “*Hyblaeos favos*”, la metonimia mitológica (“*Venus quae refugit*”) o la breve *sermocinatio* de contenido belicista que cierra el pasaje latino. Según se desprende de este rápido cotejo, Torquato Tasso parece haber identificado con firme criterio el doble motor imaginístico del pasaje claudiano (la *intatta rosa* y el *dolce mele*) y lo depura de aditamentos que no considera eficaces para su intención poética. La ponderación final de los *baci* robados sí se ajusta fielmente, en cambio, al modelo tardo-antiguo y aquí sirve para prefigura el culmen final de la desfloración (con los recurrentes elementos del *bellum amoris* y la *herida* del enemigo derrotado: “Vinta”, “fin che'l sangue non versa”).

5. Bajo el signo de la argutezza epigramática: Marcello Giovanetti

Si avanzamos un tanto en la cronología de la literatura nupcial vernácula, llega ahora el momento de evocar la figura de un interesante poeta áulico activo en la Roma pontificia durante las primeras décadas del siglo XVII: Marcello Giovanetti (1598-1631).³⁰ Lejos de estudiar ahora fragmentos de composiciones epitalámicas extensas (fundamentalmente *canzoni*), en esta ocasión habrá que medirse con la *modalidad breve* de la escritura en alabanza de bodas. Así pues, conviene recordar en primer lugar el texto de un bello soneto encomiástico que reza así:

*Già cinto il cor d'amor la destra stese
questi, per depredar rosa amorosa,
ma la spina del fior tutta gelosa
gli fè di crude punte acute offese.*

²⁹ *Le rime* I, 531-32. A tenor de la nota inexistente, parece que Bruno Basile no ha identificado en estos versos la ajustada traducción de los versos de Claudiano. De manera poco afortunada, el editor remite en nota a otro autor quinientista: “*Baci rapiti*: un *tópos* della poesia lirica, poi ripreso nel Seicento dal Marino (ma *vd.* i *Basia* di Giovanni Secondo).”

³⁰ Como introducción a su figura, aún hoy mal conocida, véase el estudio de William Crelly.

Pur a la fin la rosa egli si prese
 ma fu sforzato a dar rosa per rosa,
 onde del sangue suo vie più vezzosa
 per gemino rossor la rosa rese.

Or quando Amor per le ferite essangue
 vide la man furtiva esser confitta,
ma la spina crudel fera qual angue,

tal sentenza in diamante ha incisa e scritta:
 “Che resti essangue chi altri trasse il sangue
 e chi trafisse altrui resti trafitta.”³¹

Este soneto –publicado en la sección de las *Rime nuziali*– está dedicado a los esposales de Giacinto Centini, sobrino del poderoso cardenal Felice Centini, y Girolama Malaspina. Como se desprende de una lectura epidérmica, la entera composición se sustenta sobre una clave principal en la poesía de elogio: el juego onomástico de revelación y ocultamiento propio de la *interpretatio nominis*.³² Al tratar de acotar el alcance de los diversos juegos nominales presentes en el soneto, subrayaba una importante estudiosa del Barroco italiano cómo

all’interno dei significanti interpretabili, racchiusi nelle coppie nome-cognome degli sposi: *Gia cinto, Cent ini e Giro Lama, Mala spina*, viene compiuta una scelta precisa e coerente e proposta una combinazione che risemantizza il nome dello sposo, di per sé allusivo a un contesto erotico-nuziale, e il cognome della sposa scartando decisamente le possibilità offerte dalla catena *giacinto-giacere-cento-giro-lama*. Si procede poi a una rappresentazione allusiva della battaglia nuziale. Su tutto campeggi l’emblema della rossa rosso sanguigna, simbolo non di bellezza e gioventù, ma carneo riferimento genitale. La pudicizia della nubenda, che protegge il virgineo fiore tra le spine del proprio nome, è alla fine vinta, non senza un’escoriazione inflitta allo sposo, fonte perciò di un *gemino rossor*. Il sonetto si chiude con un chiasmo: *punizione-colpa / colpa-punizione*, incardinato in una saldissima *adnominatio*: *essangue-*

³¹ *Rime del signor Marcello Giovanetti*, Bologna, Sebastiano Bonomi, 1620, 76. *Delle poesie di Marcello Giovanetti. Parte prima*, Venetiis, Apud Sessas, 1622, 124. *Poesie di Marcello Giovanetti*, Roma, Francesco Corbellotti, 1626 (la sección *Nuziali* ocupa aquí las páginas 157 a 214).

³² “Gli elementi di unità che percorrono [una raccolta encomiastica] sembrano rintracciabili prevalentemente in fenomeni retorici e formali, nella ricorrente presenza di figure e tropi, come la dilagante *interpretatio nominis* o l’uso dell’antitesi e dell’iperbole, fino al consolidamento di una vera e propria *koiné* di genere encomiastico, una sorta di unilinguismo”. Son palabras de Luisella Giachino 2001-02, 52.

sangue/trafisse-trafitta. L'ordine reale, biologico dei versamenti ematici e delle lacerazioni è dunque esplicitato, o meglio corettamente ristabilito, e non senza un vivace ricorso all'antitesi, solo nella chiusa, dove colei che trafisse metaforicamente, coi dardi amorosi prima e con le spine della ritrosia poi, risulta alla fine carnalmente trafitta. Chi invece *altrui trasse il sangue*, l'autore materiale del *vulnus* sponsale, è ora esangue, tramortito dal deliquio amoroso. Una pletora di giochi fonici, come alliterazioni e paronomasie, vena il componimento, arrivando fino all'eco prolungata in "*rosa amorosa... rossor la rosa*", "*essangue... sangue*", "*trafisse...trafitta*". Negli *epitalami* si evidenzia una certa finezza congiunta alla padronanza degli statuti del genere e alla consapevolezza delle contaminazioni e delle ibridazioni. (Giachino 2003, 105-06)

Desde el punto de vista de la recepción de los motivos clásicos, a propósito de la *linea italiana* del epitalamio sensual, conviene traer a la memoria que ya en 1616 había salido impreso (de los tórculos parisinos de Tussan du Bray) el suntuoso políptico de versos nupciales redactados por Marino a lo largo de varias décadas en honor de diferentes linajes nobles del *bel paese*.³³ La deliciosa *raccolta* mariniana asumió pronto un carácter de *modelo de variedad* en este género del elogio, ya que pocos autores romances habían dado a conocer sus *epitalamios* en un volumen unitario, frente a las prácticas neolatinas de poetas como Jean Salmon Macrin.³⁴ A ojos de la crítica más autorizada, destacaría en esta primera colección itálica de *nuptialia* la significativa presencia de una "*materia oscena* sparsa un po' ovunque nei componimenti in onore di nozze italiane" (Marino 1988, 97). Bien a través de la difusión cortesana de las distintas *sueitas*, bien mediante la demorada lectura del políptico tras la publicación en 1616, lo cierto es que Giovanetti recibiría un fuerte influjo del modelo marinista.

Antes de aquilatar los usos del código de la *oscuridad honesta* en el joven poeta barroco italiano conviene recordar, en primer lugar, el modo en que Marino componía la pintura de la *lucha conyugal* en su *Epithalamio VII (Nelle nozze de' Serenissimi Signori don Francesco Gonzaga, Principe di Mantova, et Donna Margherita, Infanta di Savoia)*.³⁵ El carácter audazmente lascivo de esta composición viene ya subrayado

³³ Se conservan pocos testimonios de *sueitas* de tales composiciones (en tanto muestras anteriores a la edición en *raccolta*). En fechas recientes, Franco Longoni recuperaba en la Biblioteca Trivulziana de Milán un ejemplar rarísimo del *epitalamio V*, estampado en Ferrara en 1607 para festejar las bodas del conde Ottavio Tieni con Camilla Sogara (2004, 427-31).

³⁴ Una magnífica introducción al Marino epitalámico se encuentra en el artículo de Michele dell'Ambrogio.

³⁵ Para la datación del texto, recuérdese que las infantas Isabella y Margherita de Saboya contrajeron matrimonio con Alfonso III de Este y Francisco II Gonzaga el 16 de marzo de 1608. A las suntuosas nupcias debió de asistir el *cavalier*, que había llegado a Turín poco antes con la comitiva del cardenal Aldobrandini.

desde su propio subtítulo (*Il letto*) y alcanza su culmen significativo entre las estancias XIX y XXII:

Hor' in sì fatto agone
mentre a strette contese
di ripari e d'offese
son la bella Guerriera e'l bel Campione,
su'l fin de la tenzone
trà le fughe e le mosse
l'armi drizzando a l'ultime percosse,
con incontro d'Amore
l'una è colta nel sen, l'altro nel core.

Così vinto l'invitto
mentre trafigge e'mpiaga,
cade e sovra la piaga
resta in battaglia il piagator trafitto.
Lentan nel gran conflitto
i cori ai sensi il freno,
vengon tremando e sospirando meno
gli spiriti anhelanti,
cesan dai moti lor gli occhi tremanti.

L'alme sù i vanni accorte
tra quelle gioie streme
spiegando il volo insieme,
già del cielo d'Amor vedean le porte
e, morendo la morte
di quel piacer sì caro,
foran giunte a bearsi ambi di paro,
ma nel mirarsi in viso
giudicano men bello il Paradiso.

Amor posciache strinse
l'uno a pugnar con l'altro,
giudice accorto e scaltro
de la pugna dubbiosa, il vel si scinse
e di sua man s'accinse
ne la benda a raccorre,
quando vedesse al fin l'armi deporre
la bella coppia essangue

de la prima ferita il primo sangue.³⁶

El modelo *fescennino* de Claudiano puede entreverse en la morosa descripción del *bellum amoris* elaborada por el *cavalier* napolitano, quien a su vez servirá como mediador a la hora de identificar varios elementos del léxico de la milicia amorosa presentes en el soneto. La doble lectura de la *victoria* carnal (toda vez que el joven acabará tan *rendido* como la esposa, exhaustos ambos en la consabida *laxitudo post coitum*) y espiritual (el *amor* se apodera de ambos); la actitud exangüe que comparten los amantes (con significativa reiteración de las palabras-rima: *essangue-sangue*); la crudeza de la expresión verbal, aplicada ora al momento físico de la desfloración (*trafigge nel sen*), ora a la pasión que la amada instila en el marido (*trafitto nel core*)... conforman toda una serie de *marcas* léxicas y argumentales que revelan la profunda lectura que Giovanetti había hecho de Marino.

Pese a la proximidad del modelo marinista, con todo, creo que el *concepto* que sirve de motor *arguto* al entero soneto no es otro que la imagen claudiana de la *rosa* virginal. El intenso *motto* elaborado por el poeta alejandrino (*Armat spina rosas*) viene como anillo al dedo para cantar de manera ingeniosa las nupcias de una joven muchacha perteneciente a la dinastía de los *Malaspina*. Como si de un silogismo se tratara, la “espinas” protege la “rosa” más preciada de la doncella y ésta “herirá” de irresistible pasión a su joven marido cuando éste “ya ceñido” (*Giacinto: già cinto*, en falsa deconstrucción del término) amorosamente a su cuerpo trate de arrebatarla (“depredar *rosa* amorosa”). La *espinas* del apellido de la joven enlaza así ingeniosamente con el adverbio y el participio que conforman el antropónimo del marido (que se vincula así ideológicamente a los *nudos de Himeneo*, a los *lazos de Amor*).

Las piruetas conceptistas de este bello artefacto barroco no se limitan a la hábil combinación de teselas procedentes de los versos de Marino y Claudiano. Se podría decir que Giovanetti trata de hacer llegar aún más allá los juegos de ingenio, reelaborando otro tipo de metáforas bien codificadas en la dicción poética secentista. Para comprender bien el alcance de tales quiebros conceptistas, conviene recordar el *discurso XXXIII* de la *Agudeza*, donde Gracián recogía la siguiente información sobre los *ingeniosos equívocos*: “La primorosa equivocación es como una palabra de dos cortes y un significar a dos luces. Consiste su artificio en usar de alguna palabra que tenga dos significaciones, de modo que deje en duda lo que quiso decir” (*Agudeza* II, 53). El motor conceptual del soneto es la *rosa* no sólo por cuanto muestra de bella reelaboración de un hipotexto claudiano, sino por la superposición de significados que a lo largo de tales endecasílabos llega a ostentar. En la *pugna amoris* que describe el poeta de Áscoli no es difícil rastrear la presencia sutil de un *ingenioso equívoco* aplicado al modelado metafórico de la flor. Como se recordará, en el verso segundo la “*rosa amorosa*” simbólicamente se refiere a la virginidad de la muchacha, galardón

³⁶ Manejo un ejemplar de la edición de 1628: *Epitalami del cavalier Marino*, In Venetia, Per il Ciotti, MDCXXVIII (B.N.M. R-18.632) 126-27.

que será arrebatado en el arranque del segundo cuarteto (“a la fin la rosa egli si prese”). Pero la obtención de tan dulce premio también ha de costarle algo al joven atrevido, que por ello está obligado “a dar *rosa per rosa*”. Mediante la antanacsis, la imagen aplicada a los *genitalia* femeninos ahora se refiere a la *sangre* que vierten las heridas del marido (ocasionadas por la habitual defensa de unas doncellas que se defienden *unguibus*).

Avanzando en la lectura, todo en el orbe epigramático del soneto confluye hacia el cierre ingenioso propio del *fulmen in clausula*: el intercambio de un tipo de rosa por otro tipo de flor afín constituye el justo precio que habrá de abonarse siempre por tamaño robo (según establece el extendido lema “chi di spada ferisce, di spada perisce”). La *circunstancia* particular de los nuevos amantes se eleva a *ley* general mediante la presencia sancionadora de Cupido, que instituye la ineludible *norma* grabándola en láminas de diamante: “Que exangüe quede el que robó la sangre de otra / y la que a otro atravesó sea por él atravesada”.

6. Breve florilegio de epitalamios españoles

Como puede inferirse de los apartados anteriores, el sugestivo ejemplo del *Fescennino IV* de Claudiano y los moldes de la tradición nupcial antigua ofrecieron a los autores europeos –junto a la imagen canónica de la rosa– la inspiración para elaborar una sensual figuración tanto del beso lascivo como de la desfloración: la del robo de la miel del Híbla y la furiosa abeja. En el cambio resultante de las distintas reescrituras, se podría apreciar cómo, con el correr de los siglos, habría de producirse una inversión de los polos masculino y femenino, ya que en las literaturas vernáculas la abeja habrá de ser el varón que “robe” el néctar de la flor³⁷. De hecho, sobre el ascendiente epitalámico de un motivo inscrito en un género muy concreto, se había apreciado (sin estudiarlo con detenimiento) hace ya tres décadas que “the metaphor of the bee stealing the honey of Hybla through the thorns becomes a *topos* of the genre” (Deveny 30). En cuanto a otras concomitancias significativas, conviene asimismo recordar que uno de los textos más sensuales de la entera tradición bíblica elaboraba imágenes similares en un contexto epitalámico afín, me refiero –claro está– al *Cantar de los Cantares* (*mel et lac sub lingua tua*): “¡Cuán dulce es el amor con que me amaste! / Más sabroso es que el vino muy preciado. / ¡Oh cuán süave olor que derramaste! / Panal están tus labios destilando / y en leche y miel tu lengua está nadando.”³⁸ Seguidamente examinaremos la recurrencia de las metáforas de la flor y

³⁷ Como introducción general a la material, puede leerse el clásico estudio de María Rosa Lida de Malkiel. Por mi parte, también he estudiado el motivo en la recepción de modelos italianos que evidencia un escritor culto secentista en 2006a (especialmente 126-32).

³⁸ Reproduzco la traducción luisiana de *Los cantares de Salomón en octava rima*, vv. 236-40 (Fray Luis de León 357).

el *himenóptero* en varios textos nupciales de autores barrocos (Góngora, Salcedo Coronel, Gabriel de Corral, Sebastián de Gadea).³⁹

6.1. *Con tres abejas nupciales*: Góngora

La presencia de Claudiano en la lírica gongorina ha sido ya objeto de importantes estudios, aunque ninguno se ha detenido en situar la trascendencia de la imagen de la *abeja* y la *flor* dentro del contexto epitalámico.⁴⁰ Por extraños azares, la historia literaria no quiso que en nuestro país el ejemplo máximo de poema nupcial fuera un texto de elogio destinado a cantar los esponsales de dos bellos vástagos de la aristocracia. Bien por el contrario, la cima de la lírica epitalámica española se refiere a unas imaginarias *bodas aldeanas* y aparece incorporada al poema más hermético de todo nuestro Barroco: las *Soledades* de Luis de Góngora.⁴¹ En el esplendoroso marco natural de la *Soledad primera* encontramos, pues, una primera evocación lejana del famoso *Fescennino IV* (vv. 801-04):

[Amorcillos] mudos coronen otros por su turno
el dulce lecho conyugal, en cuanto
lasciva abeja al virginal acanto
néctar le chupa hibleo. (*Soledades* 361)

Junto a otras evocaciones de su propia poesía (el “lascivo enjambre de Cupidillos” de la *Fábula de Angélica y Medoro* parece presentarse aquí como “mudos Amorcillos”, que sancionan con su presencia vivificante la unión de los jóvenes esposos), se antoja inequívoca la figuración del novio ardiente como “*lasciva abeja*” que liba (“chupa”) de la boca virginal de la tierna esposa (“acanto”) el *humor* más dulce y exquisito (“néctar hibleo”). La imitación gongorina, nunca servil, atenúa un tanto los referentes sensuales del alejandrino y los vierte en cauces más sutiles y estilizados. La sustitución de los referentes florales clásicos (la *rosa*) por otra especie no muy habitual (el *acanto*) probablemente permitía al escritor insinuar una alusión tan culta como remota⁴². Como todos recordarán, el origen legendario de esta flor la hace nacer sobre

³⁹ Resulta significativo que la poesía erótica de tipo burlesco –al parecer– no emplee la imagen de la *rosa* al referirse a la membrana virginal, pues prefiere el genérico *flor*: “Ansí le parece al que la goza / que le *coge la flor* de su persona”; “¿De qué sirve el venderse por doncella [...] / Allá, dama, *esa flor* podéis vendella”. Tomo las citas de la imprescindible antología: *Poesía erótica del Siglo de Oro* (14 y 236).

⁴⁰ Sobre la materia, fue pionero el estudio de Eunice Joiner Gates. También Robert Jammes atendía al magisterio de Claudiano en su modélica edición: *Soledades* 594-95. Más recientemente ha estudiado el asunto José María Micó (en especial el apartado “Una mediación desconocida: entre Góngora y Claudiano”, 90-93).

⁴¹ Dado que su enfoque es muy otro, nada dice al respecto Pedro Ruiz Pérez.

⁴² Al anotar el sintagma *virginal acanto*, Robert Jammes refería: “Dice Salcedo que *compara don Luis los labios de la desposada a esta flor por ser purpúrea* (fol. 162), pero se equivoca: la flor del acanto

la sepultura de una doncella de Corinto que falleció a temprana edad; un escultor enamorado de la belleza de la planta se inspiró en ella para crear unos capiteles que incorporaban ornamentos de evocación vegetal, capiteles que desde entonces se denominarían *corintios*. En los *Diez libros de arquitectura*, Vitrubio refería así la anécdota (libro IV, capítulo primero, párrafo séptimo):

El tercer orden, llamado corintio, imita la delicadeza de una muchacha, pues las muchachas, debido a su juventud, poseen una configuración conformada por miembros delicados y mediante sus adornos logran efectos muy hermosos. Dicen que el descubrimiento del capitel corintio fue así: una muchacha de Corinto, ya de cierta edad para contraer matrimonio, falleció a causa de una enfermedad. Después de sus exequias, su nodriza recogió unas copas que le gustaban mucho a la muchacha cuando vivía y las puso todas juntas en un canastillo de mimbre, que llevó a su sepulcro; las colocó encima y con el fin de que se mantuvieran en buen estado durante mucho tiempo, las cubrió con unas tejas. Casualmente colocó el canastillo sobre la raíz de un acanto. Con el tiempo, las raíces del acanto, oprimidas por el peso, esparcieron en derredor sus hojas y sus pequeños tallos, al llegar la primavera; sus tallos crecían en torno al canastillo y por los lados salían al exterior bajo el peso de las tejas, lo que obligó a que fueran formando unas curvaturas o volutas en sus extremos. Calímaco, llamado *catatechnos* por los atenienses, gracias a la exquisitez y primor de sus tallas de arte marmóreas, al pasar delante de este sepulcro observó el canastillo y la delicadeza de las hojas que crecían a su alrededor. Quedó gratamente sorprendido por esta original forma de las hojas y levantó unas columnas en Corinto, imitando este modelo; fijó sus proporciones y dividió las medidas del orden corintio. Así se consigue la proporción de su capitel: su altura, incluyendo el ábaco, ha de ser equivalente al diámetro del imoscapo; la anchura del ábaco debe calcularse de modo que midan dos veces la altura del capitel las dos diagonales desde un ángulo hasta el otro; de esta forma, su superficie poseerá unos frentes proporcionados, con la misma anchura. Su parte frontal quede aplastada hacia adentro desde los ángulos extremos del ábaco, en una novena parte de su longitud. La parte inferior del capitel tenga una anchura igual al diámetro del sumoscapo, sin contar con el anillo ni cotí el astrágalo. La anchura del ábaco sea una séptima parte de la altura del capitel. Dejando a un lado la anchura del ábaco, divídase lo restante en tres partes: una parte será para las hojas inferiores; la segunda

—muy conocida en todos los países del mediterráneo— es blanca y en parte color lila, pero no es roja de ninguna manera. El origen de la metáfora se ha de buscar más bien en la forma de esta flor, porque se parece bastante a una boca y uno puede tener la impresión, cuando se introduce en ella algún abejón, de contemplar un beso muy íntimo” (*ed. cit.*, 360).

parte para las hojas intermedias y la tercera para los tallos, de una misma altura, de donde surgen las hojas que sobresalen con el fin de recibir las volutas que salen de los tallos hasta los ángulos extremos; y además, unas espirales más pequeñas, dentro de la parte intermedia del ábaco; escúlpense unas flores por la parte de abajo. En los cuatro lados fórmense unas flores iguales a la anchura del ábaco. De esta forma, con tales proporciones, los capiteles corintios poseerán una adecuada composición. (104-05)

Más allá del ámbito específico de los tratados arquitectónicos, la historia había circulado durante el Renacimiento a través de bastantes repertorios eruditos e incluso textos tan bellos y herméticos como la *Hypnerotomachia Poliphili* se hicieron eco de ella: “Los capiteles que las coronaban eran de la misma materia que las basas, de la forma conveniente y requerida por la armonía del conjunto, mejores que los que hizo *Calímaco Catategnos* para expresar *la belleza del acanto*, que había *germinado sobre el cestillo en la sepultura de la virgen corintia*” (Colonna 133). A la luz de este detalle erudito, cabe sospechar que Góngora pudo no inspirarse en las más o menos difusas ‘formas labiales’ de la flor del acanto, sino que en verdad la elección de la planta pudo tener un origen inverso. La tradición epitalámica promovía una *iunctura* del tipo “flor virginal” y esa especie de *sintagma latente* a un poeta –oscuro y culto como el genio de Córdoba– significativamente podría remitirle al *acanto* y al *aition* de la creación del capitel corintio.

Tal como se puede sospechar, ese contexto lascivo del *kateunastikòs lógos* y la analogía del beso y el melificio también se reconocerá en varios pasajes de la obra gongorina. De hecho, la actividad sensual –altamente sugestiva– de la succión, tal como se presenta en las *obras mayores* (“al clavel las dos hojas *le chupa* carmesíes” / “al virginal acanto néctar *le chupa* hibleo”) establece reiteradamente una identificación neta entre la actividad del laborioso insecto y la audaz acción acometida por los garzones en el tálamo. Como decíamos, los vínculos de la *imagen* de la abeja y el ósculo con los cauces antiguos de la lírica nupcial no se limitan al citado ejemplo⁴³. Por las mismas fechas, mientras el genio barroco acometía la redacción de la *Soledad segunda*, debió de llegarle una noticia luctuosa desde los virreinos meridionales de la Hesperia Magna: en 1614 acometía así Góngora la composición de una canción en elogio *Al conde de Lemos, habiendo venido nueva de que era muerto en Nápoles*. Este interesante *panegírico funeral* quedó inconcluso, ya que no hubo de tardar en producirse el desmentido oficial del óbito, mas en los sesenta versos que se conservan de este suntuoso poema áulico inacabado, el escritor tiene tiempo de “contar el nacimiento, educación [y] matrimonio [del aristócrata gallego, así como de anunciar la] viudedad prematura del conde” (Jammes 254). De entre las majestuosas estancias de quince versos, ahora interesa especialmente la última, consagrada a los esponsales

⁴³ Analizo todas las recurrencias gongorinas del motivo de la abeja en el apartado “La abeja y la flor: paradigma para un pequeño escorzo” (2009).

de don Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos, virrey de Nápoles, con doña Catalina de la Cerda y Sandoval, hija del duque de Lerma:

De semidioses hija bella, esposa
 que nácar su color, perlas su frente
 corona de crepúsculos el día,
 la tea de Himeneo mal luciente
 te condujo ya al tálamo y la rosa,
 que a las perlas del alba aun no se abría,
 libaste en paz. Mas ay, que la armonía
 del coro virginal, gemido alterno
 de ave nocturna o pájaro de Averno
 interrumpió no en vano.
 Tú, a pesar de prodigios tantos -hecho
 si abejas los Amores, corcho el lecho-,
 el néctar soberano
 despreciabas de Júpiter, dormido
 al ventilar alado de Cupido.⁴⁴

Acerca del fragmento citado se ha dicho recientemente que “la intromisión de unas imágenes amorosas, propias de la poesía epitalámica, tal vez inesperadas [en el marco de una] canción fúnebre, muestran a las claras la afirmada presencia de los núcleos himenaicos y epitalámicos en la obra gongorina y también cómo estaban mezclándose o borrándose las fronteras genéricas” (Güell 175). Más allá de la importante muestra de hibridismo que señala aquí la investigadora gala, por cuanto ahora nos compete, en verdad la estancia destaca por la completa identificación que establece entre los primeros goces de la pareja en el lecho nupcial (y la consiguiente desfloración de la doncella) según los elementos del paradigma: “*Libaste en paz la rosa* que aun a las perlas del alba no se *abría*”. La presencia sancionadora de los ya consabidos ‘enjambres’ de *erotes* (“hecho si *abejas los Amores, corcho el lecho*”); la miel sensual que aventaja al “soberano néctar”, propio de Júpiter y los Olímpicos; así como el benéfico influjo del mismísimo “Cupido”, que abanica a los esposos con sus alas tras la amorosa fatiga (mientras de forma placentera se adormecen) conforman un triple haz de elementos que puede también rastrearse en la portentosa *canción de 1600*, en la *Fábula de Angélica y Medoro* (1610) o en el *Polifemo* (1612). Este intenso fragmento de un poema epidíctico viene a arrojar mucha luz sobre la imbricación del *paradigma de la abeja y el beso* en el contexto de la lírica nupcial gongorina, ya que resulta sorprendentemente similar a la articulación de imágenes presente en la estancia XIV del *Panegírico al duque de Lerma*:

⁴⁴ Sigo el texto de las *Canciones y otros poemas en arte mayor* 147-48. En algunos pasajes cambio levemente la puntuación.

No después muchos lazos tejió iguales
 de Calíope el hijo intonso al bello
 garzón augusto, que a coyundas tales
 rindió no solo, mas expuso el cuello:
 abeja de los tres lilios reales,
 dándole Amor sus alas para ello,
 dulce aquella libó, aquella divina
 del cielo flor, estrella de Medina. (Góngora I, 482)

La suntuosa octava refiere los esponsales del joven duque de Lerma con doña Catalina de la Cerda bajo una figuración heráldica (las flores de lis del escudo de armas del duque de Medinaceli, padre de la novia), motivo que se imbrica con suma elegancia en el *paradigma* estudiado. La consabida presencia de las deidades propicias (Amor e Himeneo, aquí nombrado bajo la perífrasis “el hijo intonso de Calíope”), los atributos simbólicos del matrimonio (“lazos”, “coyundas”), la efectista hipálage final (“flor del cielo, estrella de Medina”) comparten poéticamente espacio con los elementos clave del conjunto: “abeja” [dotada de “alas”], “libó”, “flor.”

6.2. Salcedo Coronel

El ejemplo gongorino contó por predios hispánicos con un caudal de imitadores nada desdeñable. En primer término, merece la pena destacar la figura de don García de Salcedo Coronel, a cuya faceta como comentarista de las poesías de Góngora hay que unir también la importante obra poética personal que cultivó durante décadas. En el contexto de sus poemas laudatorios se puede localizar un interesante ciclo epitalámico del que ahora conviene recordar la *Canción en las bodas de don Bernardino de Velasco y doña María Enríquez de Ribera*. En la quinta estrofa de la misma, el escritor remodela el motivo de la *abejita equivocada* combinándolo con la suntuosa elocución gongorina:

Émula hermosa del *clavel* ardiente,
 la breve *boca* dulce olor espira,
 en cuyos labios presumió, engañada,
libar sus puras *hojas* diligente
abejuela tal vez que en ellos mira
 su púrpura fragante trasladada. (*Cristales de Helicon*, fol. 25v)

El rojo esplendor de la rosa aparece sustituido aquí por otra flor predilecta del Barroco hispánico, el *clavel*, a cuya difusión contribuyó exitosamente Góngora con varios pasajes de su obra.⁴⁵

⁴⁵ Tal como ha demostrado Álvaro Alonso.

6.3. Gabriel de Corral

En la sucesión hispánica del siglo XVII, también irrumpirán la misma flor y el mismo himenóptero desde la obertura mítica del *Epitalamio a doña Guiomar de Guzmán*, compuesto por Gabriel de Corral (1629):

El ciego rey [...],
 tirano de los cielos respetado,
 en igual juego viene acompañado
 del escuadrón volante.
 Mas sintiendo de Venus la presencia,
 por excusar la voz con el semblante,
 los obliga a quietud y, en reverencia
 de la deidad dormida,
 con un índice sella tanto labio,
 tanto estruendo de turba inadvertida.
 Y sin hacer a su descanso agravio
 se teje blandamente entre sus brazos:
 el coral como niño y *como abeja*
solicita el clavel. Venus, sintiendo
ajeno aliento y amorosos lazos,
 la ociosidad del torpe sueño deja (*La Cintia de Aranjuez* 367)

Pese a que la estampa se localiza en un contexto epitalámico, no encontramos aquí la morosa descripción del beso conyugal, sino que el poeta ofrece una escena digna de la sorprendente *Alegoría de la Lujuria* del Bronzino: el ósculo sensual de Venus y Cupido (Panofsky 110-15). Entre las reescrituras gongorinas que Corral elabora pueden reconocerse fácilmente algunas teselas procedentes de otro escenario nupcial afín: la canción *Qué de invidiosos montes levantados* (vv. 43-45): “*Dormid, que el dios alado / de vuestras almas dueño, / con el dedo en la boca os guarda el sueño*” / “en reverencia de la *deidad dormida / con un índice sella tanto labio*.”

6.4. Sebastián de Gadea

El apresurado recorrido por los textos nupciales de la España barroca nos conduce ahora hasta un poema de 1675 exhumado recientemente. Su autor, un ingenio granadino hoy mal conocido, Sebastián de Gadea, imitaba allí muy de cerca el pasaje gongorino. Entre los versos de su complejo *Epitalamio a Luis Mauricio Fernández de Córdoba, marqués de Priego y doña Feliche María de la Cerda Aragón y Cardona, primogénita de los duques de Medinaceli* (68-72), se encuentra la siguiente referencia:

Asista generoso
 Talasio, el diestro pie vestido, en tanto
 que *el virginal acanto*
liba afecto lascivo,
 hurtándolo al descuido más esquivo.⁴⁶

La taracea de los célebres versos de la primera *Soledad* (“lasciva abeja al virginal acanto / néctar le chupa hibleo”) evidencia el modo de proceder de unos autores secentistas llamados a perpetuar durante décadas las más exquisitas troquelaciones del maestro.

7. Conclusiones

En el magisterio ejercido por el cuarto *Fescennino* de Claudiano pueden distinguirse dos modos de recepción, dos maneras de articular el proceso imitativo: el procedimiento *global* y el modo *particular* o *selectivo*. Podríamos denominar *imitatio* global al proceso de reescritura de un breve poema sensual que se circunscribe a *todas* las particularidades del subgénero del *kateunastikòs lógos* (incitación a la unión, brevedad, tratamiento elegante de la materia lasciva, formulación consiliar...) tal como aparecen articuladas en la obra del culto alejandrino. Los dos mejores representantes de dicha técnica serían Giovanni Pontano y Jean Salmon Macrin. Por el contrario, la técnica de *imitatio particular* o *imitación selectiva* consistiría en la elección de aquellos pasajes dotados de mayor lirismo y la consecuente inserción de los mismos en un marco distinto (ya ligado al género del *discurso del lecho nupcial*, ya a los caminos más morigerados del *epitalamio*). Por supuesto, los *motivos* llamados a tener un amplia descendencia y próspera fortuna no son otros que los de la *abeja* y la *rosa*, como evidencian los versos de Torquato Tasso y Luis de Góngora, de Marcello Giovanetti y Sebastián de Gadea, de Salcedo Coronel y Gabriel de Corral. El vínculo de la *abeja* y la *miel* con el entorno amorio permitiría no sólo la aplicación del motivo al momento de la desfloración, sino también al beso lascivo que se identifica con la cuarta de las *quinque lineae amoris*.

Para cerrar estas páginas, quizá no esté de más recordar cómo Baltasar Gracián, al hablar de las *ponderaciones* y *argumentos por semejanza sentenciosa*, se refería al paradigma de la *rosa*, mostrándose algo sorprendido al ver “que como término tan sublime, todas las doctas abejas pican en ella.” (*Agudeza* I, 139). Por supuesto, mientras el mundo sea mundo, las sensuales abejas seguirán libando las más exquisitas rosas.

⁴⁶ Contamos con una reciente edición del elogio nupcial de Sebastián de Gadea, cuidada por Inmaculada Osuna [109]).

Obras citadas

- Alcina, Juan F. "Entre latín y romance: modelos neolatinos en la creación poética castellana de los Siglos de Oro." Eds. J. M. Maestre & J. Pascual. *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*. Cádiz: Universidad de Cádiz-Instituto de Estudios Turolenses, 1993. I, 3-27.
- Alonso, Álvaro. "El clavel como motivo poético." En AA. VV. *I Canzonieri di Lucrezia*. Padova: Unipress, 2005. 193-205.
- Alzieu, Pierre, Robert Jamme & Yvan Lissorgues, eds. *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 2000.
- Ambrogio, Michele dell'. "Tradurre, imitare, rubare: appunti sugli *Epitalami* del Marino." Eds. O. Besomi & A. Martini. *Forme e vicende per Giovanni Pozzi*. Padova: Editrice Antenore, 1988. 269-93.
- Arellano, I., & J. M. Usunáriz, eds. *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico. Siglos XVI y XVII*. Madrid: Visor Libros, 2005.
- Blanco, Mercedes. "La *honesta oscuridad* en la poesía erótica." *Criticón* 101 (2007): 199-210.
- Boggione, Walter & Casalegno, Giovanni. *Dizionario storico del lessico erotico italiano*. Milano: TEA, 1999.
- Cameron, Alan. *Claudian. Poetry and propaganda at the court of Honorius*. Oxford: Clarendon Press, 1970.
- Carreira, Antonio. "Poesía de circunstancias: epitafios a la duquesa de Lerma (1603)." Eds. G. Cabello & J. Campos. *Poéticas de las Metamorfosis. Tradición clásica, Siglo de Oro y Modernidad*. Málaga: Universidad de Málaga-Universidad de Almería, 2002. 321-42.
- Catulo, G. Valerio. Ed. Miguel Dolç. *Poesías*. Madrid: C.S.I.C., 1990.
- Claudian*. Ed. M. Platnauer. 2 vols. London-Cambridge: William Heinemann-Harvard University Press, 1963.
- . Ed. Miguel Castillo Bejarano. *Poemas*. 2 vols. Madrid: Gredos, 1993.
- . Ed. Edoardo Bianchini. *Epitalami e Fescennini*. Firenze: Le Càriti Editore, 2004.
- Colonna, Francesco. Ed. Pilar Pedraza. *Sueño de Polífilo*. Barcelona: Acantilado, 2008.
- Corral, Gabriel de. *La Cintia de Aranjuez*. Madrid: C.S.I.C., 1945.
- Crelly, William. *Marcello Giovanetti (1598-1631): a Poet of the Early Roman Baroque*. Lewiston: Edwin Mellen, 1990.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media Latina*. Vol. 2. México, Madrid, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- D'Elia, Anthony F. "Marriage, sexual pleasure and learned brides in the wedding orations of fifteenth-century Italy." *Renaissance Quarterly* 55 (2002): 379-433.
- Deveny, Thomas George. *The Epithalamium in the Spanish Renaissance*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1978 (Ann Arbor, U.M.I., 2000).
- Díez Fernández, J. I. *La poesía erótica de los Siglos de Oro*. Madrid: Laberinto, 2003.

- Dizionario biografico degli italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971. 13, 824-27.
- Dyonisii Halicarnasei quae exstant*. Stuttgart: Teubner, 1965.
- Eurípides. *Tragedias*. Vol. 1. Madrid: Gredos, 1991.
- Fraenkel, Eduard. "Vesper adest (Catullus LXII)." *The Journal of Roman Studies* 45 (1955): 1-8.
- Gates, Eunice Joiner. "Góngora's indebtedness to Claudian." *Romanic Review* 28 (1937): 19-31.
- Giachino, Luisella. "La mitología degli dei terreni. Le Rime della stampa Marchetti del Tasso." *Studi Tassiani* 49-50 (2001-02): 47-65.
- . "Un poeta alla corte romana: Marcello Giovanetti." *'Amore è maggio che non corre a verno'*. *Cinque saggi su lirici barocchi*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2003. 91-120.
- Ginestre, Marie-France. "Poetry, power and rhetoric at the end of the 4th C. A.D.: the nuptial poems composed by Claudian on the occasion of the marriage of the emperor Honorius and Marie." *Rhetorica* 22-23 (2004): 269-96.
- Giovanetti, Marcello. *Rime del signor Marcello Giovanetti*. Bologna: Sebastiano Bonomi, 1620.
- . *Delle poesie di Marcello Giovanetti. Parte prima*. Venetiis: Apud Sessas, 1622.
- . *Poesie di Marcello Giovanetti*. Roma: Francesco Corbelletti, 1626.
- Góngora, Luis de. Ed. J. M. Micó. *Canciones y otros poemas en arte mayor*. Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- . Ed. Robert Jammes. *Soledades*. Madrid: Castalia, 1994.
- . Ed. A. Carreira. *Obras completas*. 2 vols. Madrid: Biblioteca Castro, 2000.
- Gracián, Baltasar. Ed. E. Correa Calderón. *Agudeza y arte de ingenio*. Vol. 2. Madrid: Castalia, 2001.
- . Ed. A. Prieto. *El Criticón*. Barcelona: Planeta, 1992.
- Griffin, Jasper. "Genre and real life in Latin Poetry." *The Journal of Roman Studies* 71 (1981): 39-49.
- Griffith, R. Drew. "In praise of the bride: Sappho Fr. 105." *Transactions of the American Philological Association* 119 (1989): 55-61.
- Güell, Monique, "El crisol de las formas: Góngora." Eds. M. Güell, & M. F. Déodat Kessedjian. *Le plaisir des formes dans la littérature espagnole du Moyen Âge et du Siècle d'Or*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail-Méridiennes, 2008. 169-84.
- Jammes, Robert. *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Castalia, 1987.
- Laskier Martín, Adrienne. *An Erotic Philology of Golden Age Spain*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2008.
- Lida de Malkiel, María Rosa. "La abeja: historia de un motivo poético." *Romance Philology* 17 (1963): 75-86.

- Lírica griega arcaica (poemas corales y monódicos)*. Ed. F. Rodríguez Adrados. Madrid: Gredos, 1986.
- Longoni, Franco. "La prima sconosciuta edizione dell'*Epitalamio V* del Marino." *Studi Secenteschi* 45 (2004): 427-31.
- Luis de León. *Poesía completa*. Madrid: Taurus, 1990.
- Marino, Giovan Battista. *Epitalami*. Venetia: Ciotti, 1628 (B.N.M. R-18.632).
- . Ed. Giovanni Possi. Vol. 2. *L'Adone*. Milano: Adelphi, 1988.
- Menandro el Rétor. Eds. D. A. Russell & N. G. Wilson. *Dos tratados de retórica epidíctica (Menander Rhetor)*. Oxford: Clarendon Press, 1981.
- Micó, José María. "Verso y traducción en el Siglo de Oro." *Quaderns. Revista de traducció* 7 (2002): 83-94.
- Osuna, Inmaculada. "Recepción y creación poética: el ms. 90-V1-9 de la Fundación Bartolomé March y la poesía en Granada a finales del siglo XVII." *Criticón* 103-04 (2008): 93-117.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 1996.
- Poeti latini del Quattrocento*. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1964.
- Ponce Cárdenas, Jesús. "En torno a la dilogía salaz: bifurcaciones eróticas y estrategias burlescas en la poesía de Miguel Colodrero de Villalobos." Eds. J. I. Díez & A. Laskier Martín. *Venus venerada. Tradiciones eróticas de la literatura española*. Madrid: Editorial Complutense, 2006a. 107-35.
- . *Evaporar contempla un fuego helado. Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*. Málaga: Universidad de Málaga, 2006b.
- . "La abeja y la flor: paradigma para un pequeño escorzo." *El tapiz narrativo del Polifemo: eros y elipsis*. Barcelona: Universitat Pompeu-Fabra, 2009.
- Pontano, Giovanni. *Pontani Opera*. Venetii: In aedibus Aldi et Andreae Asulani Soceri, 1513 (B.N.M. R-9.781).
- Ramajo Caño, Antonio. "La codificación de la vida en la poesía áurea. La huella clásica." Ed. C. Strosetzki. *Aspectos históricos y culturales bajo Carlos V*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2001. 325-45.
- Rodríguez Adrados, Francisco. "El campo semántico del amor en Safo." *Revista española de Lingüística* 1 (1971): 5-23.
- Roses Lozano, Joaquín. "La *Ariadna* de Salcedo Coronel y el laberinto barroco." AA. VV. *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993. 887-94.
- Roskam, G. "Mariage ou virginité? Le *carmen* LXII de Catulle et la lutte entre deux idéaux de vie." *Latomus* 59 (2000): 41-56.
- Ruiz Pérez, Pedro. "*Et in Arcadia nuptiae*: bodas en la *Soledad primera* (con las de Camacho al fondo)." Ed. Françoise Cazal. *Hommage à Francis Cerdan*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 2008. 655-67.
- Salcedo Coronel, García de. *Cristales de Helicon*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1650.

- Salmon Macrin, Jean. *Hymnorum Libri Sex*. Parisiis: Ex Officina Roberti Stephani, 1537 (B.N.M. 2-25662).
- . Ed. Georges Soubeille. *Épithalames et Odes*. Paris: Honoré Champion, 1998.
- Serrano Cueto, Antonio. "La musa latina del jurista portugués Manuel da Costa: el *Ad Ioannem et Ioanam principes Lusitaniae serenísimos Proteus*." *Excerpta Philologica* 6 (1996): 207-25.
- . "La novia remisa y el novio ardiente en el epitalamio latino: una imagen que pervive en el Renacimiento." *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 23.1 (2003): 153-70.
- . "La boda de Iñigo López de Mendoza (IV duque del Infantado) e Isabel de Aragón cantada en verso latino por Martín Ivarra." *Silva. Estudios de Humanismo y Tradición clásica* 5 (2006): 361-85.
- Sófocles. *Tragedias completas*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Tasso, Torquato. Ed. Bruno Basile. *Le rime*. 2 vols. Roma: Salerno Editrice, 1994.
- Tufte, Virginia. *The poetry of marriage. The Epithalamium in Europe and its development in England*. Santa Monica: Tinnon-Brown Book Publishers, 1970.
- Vitruvio, Marco. *Los diez libros de arquitectura*. En <http://www.linkgua.com>.