

## Versiones a lo divino de motivos amorosos en los epigramas latinos de Mathias Casimir Sarbiewski <sup>1</sup>

Mathias Casimir Sarbiewski, cuyo nombre latinizado sería Mathias Casimirus Sarbievius, nació en Sarbiew, cerca de Plonsk, en Polonia, en 1595. Comenzó sus estudios en los colegios jesuitas de Pultusk y Vilna. Durante su noviciado como jesuita tiene como compañeros a A. Bobola, martirizado después por los cosacos, y san Estanislao de Kostka, a quien están dedicados varios epigramas del autor. En 1622 es enviado a Roma, donde llega a ser protegido por el propio Urbano VIII, quien lo empleará en la corrección de himnos para su nuevo breviario. De regreso a Polonia enseñó Teología en Vilna. Nombrado predicador de corte de Ladislao IV, permanece los últimos años de su vida en Varsovia, donde muere en 1640. Fue autor de odas y epodos que le valieron el sobrenombre del *Horacio polaco* <sup>2</sup>. Sus poemas fueron publicados en Colonia en 1625, adquiriendo rápidamente celebridad a nivel europeo <sup>3</sup>.

1 El presente trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación DGES PB96-112.

2 Cf. H. E. Wedeck, «Casimir, the Polish Horace», *Philological Quarterly*, 16 (1937) 307-316, quien ofrece una somera biografía del autor y estudia la relación de sus poemas líricos con Horacio.

3 Los textos que manejamos y en los que se basan las citas del autor en nuestro trabajo son *Matthiae Casimiri Sarbievii S.I. Lyricorum lib. IV. Epodon lib. unus, alterque Epigrammatum*, Venetiis 1668, y *Matthiae Casimiri Sarbievii S.J. Carmina. Nova editio, prioribus longe auctior et emendatior*, Parisiis 1759.

## VERSIONES A LO DIVINO DE TEMAS AMOROSOS

Casimiro es famoso sobre todo por sus odas. Pero también sus epigramas son dignos de ser leídos, sobre todo los de temática sacra, inspirados muchos de ellos en el *Cantar de los cantares*, al igual que ocurre en varias de las odas religiosas.

En los epigramas religiosos de Sarbiewski es práctica habitual la versión a lo divino de motivos propios de la poesía amorosa, adaptados a la temática sacra. Ambas series literarias, la poesía amorosa y la del *Cantar*, funcionan en este caso como intertextos interpretantes. Versión a lo divino y tradición poética religiosa actúan así como tendencias opuestas, ya que, mientras las versiones a lo divino parten de la poesía amorosa, para añadir un plano de significado religioso, en la tradición que parte del *Cantar*, el texto es despojado con frecuencia de las referencias más explícitas al ámbito sacro, en aras de una mayor pluralidad de sentidos, de acuerdo con la tradición interpretativa de los textos bíblicos, y de una mayor condensación en torno a símbolos de gran poder sugestivo. Por otra parte, la temática sacra estaba ya presente a veces a nivel puramente connotativo en los textos eróticos.

En el presente trabajo estudiaremos algunos casos de este fenómeno dentro de los epigramas del poeta polaco.

## EL ALMA FUGITIVA Y LA MUERTE DEL ENAMORADO

Un ejemplo del recurso puede verse en el epigrama 18, que lleva como lema *Sacri studiosus obsequii cadaver est* y una cita bíblica como epígrafe (*Fortis est ut mors dilectio, Cant. 8*)<sup>4</sup>:

*Ut scires, quo, Christe, tui flammaret amore;  
Non unus pro me nuntius ivit amor.  
Cor ad te misi; cor non est, Christe, reversum:  
Mitto voluntatem, Christe; nec illa redit.  
Ut tandem totam posset tibi dedere mentem,  
Intellectus erat missus; et ille manet.*

4 O. c., 1668, 226, y 1759, 14.

*Nunc animam mitto: quod si non illa redibit,  
O ego quam vivum, Christe, cadaver ero!*

Muy similar al poema de Casimiro es el siguiente epigrama perteneciente al *Erotopaignion* de Girolamo Angeriano, *Ad Caeliam*, que desarrolla el motivo del alma fugitiva<sup>5</sup>:

*Ut scirem quanto sim tecum iunctus amore,  
Atque fide, nisi cor tibi; non rediit.  
Hospitium praedulce tuum, non amplius optat  
Hos artus, gremio gaudet adesse tuo.  
Post gemitum eieci, qui cordis nuncius esset:  
Istum etiam, est quanquam saepe reversus, habes.  
Nescit ubi sit cor, nec novit dicere; solum  
Spirat, et exusti pectoris auget onus.  
Illi saepe loquor: «Quid agit mea Caelia? quid cor?»  
Nil referens linquit corpus inane, fugit.  
At nunc mitto animam, quae si non ipsa redibit,  
Protinus infelix hac tumulabor humo.*

El texto de Angeriano recuerda de cerca, por otra parte, un famosísimo epigrama de Michele Marullo (II,4, *Ad Neaeram*)<sup>6</sup>:

*Suaviolum invitae rapio dum, casta Neaera,  
Imprudens vestris liqui animam in labiis,  
Exanimusque diu. Cum nec per se ipsa rediret,  
Et mora letalis quantulacumque foret,  
Misi cor quaesitum animam, sed cor quoque blandis  
Captum oculis nunquam deinde mihi rediit.  
Quod nisi suaviolo flammam quoque, casta Neaera,  
Hausissem, quae me sustinet exanimum,  
Ille dies misero, mihi crede, supremus amanti  
Luxisset, rapui cum tibi suaviolum.*

Los dos poemas están estrechamente relacionados entre sí, siendo el de Sarbiewski la versión a lo divino del de Angeria-

<sup>5</sup> Michael Tarch. Marullus, Hieron. Angerianus, et Ioan. Secundus, *Poetae elegantissimi*, Spiraе Nemetum 1595, 237-238.

<sup>6</sup> Michaelis Marulli *Carmina*, A. Perosa (ed.), Zürich 1951, 30-31.

no. Ambos se basan en el motivo del alma fugitiva. El desarrollo de ambos textos es similar:

— A) Amor:

– Ang.: *Ut scirem quanto sim tecum iunctus amore, / atque fide.*

– Sarb.: *Ut scires, quo, Christe, tui flammaret amore.*

— B) Envío del corazón:

– Ang.: *Misi cor tibi.*

– Sarb.: *Non unus pro me nuntius ivit amor. / Cor ad te misi.*

*Ut scirem / s... amor* se repite en ambos textos. En Casimiro, sin embargo, el envío es voluntario, como una forma de demostración de amor. La diferencia pone de manifiesto la oposición entre petrarquismo y amor a lo divino. La imitación del poeta polaco se realiza a través de un subtexto distinto, el del *Cantar de los Cantares*, que como metatexto interpretante permite la versión a lo divino del tema profano. La idea del mensajero evoca la temática nupcial y tiene un claro sabor bíblico. En cambio, el poema de Angeriano corresponde al texto de Marullo que le sirve de modelo, en el que la pérdida inicial es involuntaria; el envío de los distintos mensajeros es en Marullo y Angeriano un intento de recuperar lo perdido, como si se tratara de servidores perdidos en combate, mientras que en Sarbiewski evoca la temática cristiana del perfeccionamiento en el encuentro y la unión con Dios. Esta se ve metaforizada como una relación conyugal; el alma del hombre es la esposa que añora a su amado, Cristo. *Quo, Christe, tui flammaret amore* no hace sino repetir *quanto sim tecum iunctus amore*, pero Sarbiewski substituye la perífrasis del poeta italiano, que corresponde a la ficción de la separación de los distintos aspectos de la personalidad del enamorado, por la perífrasis del fuego amoroso. El término *nuntius* aparece en Angeriano sólo en el envío de la segunda personificación, encargada de recuperar al corazón perdido.

— C) El mensajero no regresa:

– Ang.: *Non rediit. / Hospitium praedulce tuum, non amplius optat / hos artus, gremio gaudet adesse tuo.*

– Sarb.: *Cor non est, Christe, reversum.*

— D) Envío de un segundo mensajero:

– Ang.: *Post gemitum eieci, qui cordis nuncius esset.*

– Sarb.: *Mitto voluntatem.*

De nuevo la diferencia es clara. La perífrasis *gemitum eicere* indica la involuntariedad del envío y permite al poeta jugar con la ambigüedad entre el plano literal y el figurado de la ficción metafórica. En cambio, Sarbiewski repite el mismo *mitto* anterior.

— E) Resultados del segundo envío:

– Ang.: *Istum etiam, est quanquam saepe reversus, habes. / Nescit ubi sit cor, nec novit dicere; solum / spirat, et exusti pectoris auget onus. / Illi saepe loquor, «Quid agit mea Caelia? quid cor?» / Nil referens linquit corpus inane, fugit.*

– Sarb.: *Nec illa redit.*

En Angeriano el desarrollo es mucho más amplio. La ficción se expande mediante el regreso del suspiro y el diálogo con éste, para terminar con la pérdida final. El envío del suspiro es un motivo tópico de la poesía petrarquista. Sarbiewski se limita a decir *nec illa redit*. El poeta polaco introduce ahora un tercer mensajero que falta en Angeriano, el intelecto: *intellectus erat missus; et ille manet*.

— F) Envío del mensajero final (que coincide con el momento de elocución del texto):

– Ang.: *At nunc mitto animam,*

– Sarb.: *Nunc animam mitto.*

— G) Destino que espera al poeta, si no se produce el regreso (la muerte):

– Ang.: *Quae si non ipsa redibit, / protinus infelix hac tumulabor humo.*

– Sarb.: *Quod si non illa redibit, / o ego quam vivum, Christe, cadaver ero.*

Común a los dos textos es la complicación del motivo del alma fugitiva, que se desarrolla de modo similar, mediante la distinción entre los distintos aspectos de la personalidad. Los tres primeros mensajeros, corazón, inteligencia y voluntad, son en Sarbiewski facultades del espíritu y se oponen así a *anima*, que concluye la gradación, contraponiéndose a los otros términos como principio vital o conjunto de las facultades espirituales. La división de los elementos de la personalidad manifiesta la huella de las teorías filosóficas. En Angeriano el intelecto no aparece explícitamente (es probablemente lo único que conserva el enamorado) y el poema glosa la oposición entre *cor* y *anima*.

El epigrama siguiente de Sarbiewski, que forma pareja con el anteriormente citado, trata precisamente un tema emparentado con el del alma fugitiva y que tiene igualmente claros paralelos con el epigrama amoroso neolatino: el de la muerte en vida del enamorado, un tema desarrollado hasta la saciedad en la literatura petrarquista y, por influencia de ésta, en la poesía neolatina (19, *Epitaphium vivo*)<sup>7</sup>:

*Et vivo, et morior. qui inanes demoror auras?  
 Quid iuvat ambiguis nectere fata moris?  
 Construe perpetuis halantem floribus urnam,  
 Et tumultum nobis pone superstes Amor.  
 Hic sepeli miserum, et lacrymis adsperge iacentem,  
 Et duo marmoreis carmina caede notis.  
 Et vivo, et morior; possis in amore Viator  
 Et quo vivo, mori; et vivere, quo morior!*

A la poesía amorosa corresponde no sólo el tema, sino la inscripción amorosa incluida, convención propia de la literatura de este tipo desde los elegiacos latinos. La inscripción está plenamente integrada en el texto del epigrama. El dístico final, perteneciente a la inscripción incluida, retoma el primero con la repetición del *movimiento* inicial del poema (*Et vivo, et morior*); al deseo de que la muerte llegue apresurada corresponde en el último dístico la afirmación sobre lo deseable de la muerte, de modo que (como ocurre con frecuencia en los epi-

7 O. c., 1668, 226-227, y 1759, 14.

gramas fúnebres) el muerto se convierte en modelo del espectador, el *viator*, al que la inscripción se dirige según las convenciones de este tipo de textos. Los dos dísticos centrales contienen las instrucciones para el levantamiento del túmulo, haciendo referencia cada uno de ellos a dos tipos de honras fúnebres, habituales en la poesía fúnebre y cuyo simbolismo en este contexto resulta evidente: las flores y las lágrimas. Pero, si el poema acaba con una inscripción, el lema (*epitaphium vivo*) resulta ambiguo, pues puede referirse tanto a la inscripción incluida como al propio poema (algo probable por la repetición de *Et vivo, et morior*), lo que muestra que el túmulo es ante todo metafórico.

También la muerte en vida constituye un motivo tradicional<sup>8</sup>. Dentro de la poesía religiosa baste recordar al respecto el motivo del anhelo de la muerte en la poesía de santa Teresa y san Juan de la Cruz<sup>9</sup>. Similar es dentro de la poesía neolatina el siguiente epigrama de Bernardino Rota (1508-1575), *Ad Mortem*, de tema erótico profano<sup>10</sup>:

*Mors propera, miseris spes o certissima rebus,  
Mors propera, et vitae stamina rumpe meae.  
Sed tacito pede curre, animus ne noscat adesse;  
Nam prae laetitia nunquam ego deficerem.  
Res amor infelix, optat fugienda; resurgit  
Tristibus, o mira conditione malum.*

8 Baste citar unos pocos ejemplos de dicha paradoja, entre la ingente cantidad de testimonios que podrán aducirse, dentro del epigrama neolatino:

— G. Angeriano, *Ad Caeliam* (o. c., 236):

*Mors mihi dat vitam, mihi mortem vita: sed omni  
vita mihi peior morte, dolenter amo.*

— P. Melissus, *De Amore* (*Schediasmatum reliquiae*, Francoforti ad Maenum 1575, 102):

*Nil amor est aliud, si nescis, quam sine vita  
Vivere, nil aliud quam sine morte mori.*

9 Cf. sobre las fuentes del tema del anhelo místico de la muerte H. Hatzfeld, *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid 1976<sup>3</sup>, 169-211, y V. García de la Concha, *El arte literario de santa Teresa*, Barcelona 1978, 341-343.

10 *Antonii Terminii Contursini Lucani et aliorum illustrium poetarum carmina*, Venetiis 1554, 42.

*Sed tacito pede curre* viene a ser, dentro de la temática profana, el equivalente del *Ven, muerte, tan escondida* de la canción española del Comendador Escrivá (del *Cancionero general* de Hernando del Castillo, de 1511), mientras que *animus ne noscat adesse* corresponde al *Que no te sienta conmigo* y *Nam prae laetitia nunquam ego deficerem* es casi la versión latina de *Porque el gozo de contigo / no me torne a dar la vida*.

#### EL RETRATO DEL ENAMORADO

Uno de los epigramas de Casimiro dedicados a san Estanislao de Kostka corresponde al motivo tradicional del retrato del enamorado (22, *Imago B. Stanislai Kostkae Romana*)<sup>11</sup>:

*Quis te tam lepida mentitur imagine pictor?  
 Quae tam viva tuas temperat umbra genas?  
 Tu palles, pallet. Quod si rubet illa, rubescis.  
 Tu vita, vita non caret illa sua.  
 Tu sine corde manes; manet haec sine corde; loquente  
 Te, loquitur; visus te iacientem, iacit.  
 Par est laus vobis, dispare: fidelis imago  
 Illa tui; sed tu, Stanesilae, Dei.*

Este poema guarda estrechas semejanzas con un epigrama de Girolamo Angeriano (*ad imaginem suam*)<sup>12</sup>:

*Quis mihi te similem sic fecit, dulcis imago?  
 Quam vere vultus exprimis ipsa meos!  
 Tu palles, me pallor habet; tu lumine caeco,  
 Caecus ego; nulla (heu!) mens tibi, nulla mihi.  
 Vita tuos artus, et nostros vita reliquit;  
 muta taces, muta est haec mea lingua: tacet.  
 Tu sine corde manes, maneo sine corde; moraris  
 hic sola, hic solus nocte dieque moror.*

11 *O. c.*, 1668, 227-228, y 1759, 15-16. Cf. sobre este motivo M. Ruiz Sánchez, «*Pallida imago*: el retrato del enamorado en el epigrama neolatino», en *Corolla Complutensis in memoriam J. S. Lasso de la Vega contexta*, L. Gil - M. Martínez Pastor - R. M.<sup>a</sup> Aguilar (eds.), Madrid 1998, 643-654.

12 *O. c.*, 192-193.

*Membra geris tenui et fragili contexta papyro,  
 in tenui et fragili cortice figur inops.  
 Nil nisi vana mei tu corporis umbra vel aura,  
 corporibus par est umbra vel aura meis.  
 Non multo duras tu tempore, tempore multo  
 non duro; fies tu cinis, ipse cinis.  
 Ambo pares; at laeta magis tu degis: amorem  
 non sentis, miserum me facit asper amor.*

Menos parecido con el texto de Casimiro presenta el poema paralelo de Andrea Navagero (*Lusus*, 28, *in imaginem sui, strenarum loco Hyellae missam*)<sup>13</sup>:

*Quam tibi nunc Iani donamus, Hyella, calendis,  
 Exprimit haec vultus parva tabella meos:  
 Nulla fuit cuiquam similis mage. Pallet imago:  
 Adsiduus nostro pallor in ore sedet.  
 Est excors: sine corde et ego, quod pectore nostro  
 Ipse Amor ereptum sub tua iura dedit.  
 Non loquitur: mihi sic tua cum datur ora tueri,  
 Torpet nescio quo lingua retenta metu.  
 Unum dissimile es nobis: felicior uno est,  
 Tam saeva quod non uritur illa face.  
 Quod si etiam uretur, tuo enim sub lumine quidquam  
 Illaesum flammis non licet ire tuis,  
 Non, ut ego, assiduo infelix torrebitur igne:  
 In cinerem primo corruet illa foco.*

Por tanto, una vez más el modelo de Casimiro parece ser Angeriano. El primer dístico de ambos poemas contiene el mismo tono interrogativo-exclamativo:

- Ang.: *Quis mihi te similem sic fecit, dulcis imago? /  
 Quam vere vultus exprimis ipsa meos!*
- Sarb.: *Quis te tam lepida mentitur imagine pictor? /  
 Quae tam viva tuas temperat umbra genas?*

El término *umbra* aplicado a la pintura se encuentra también, por otra parte, en Angeriano (vv. 11-12). El dístico

<sup>13</sup> *Lusus*, A. E. Wilson (ed.), Nieuwkoop 1973, 56.

siguiente inicia en Angeriano la serie de los signos de amor. En Sarbiewski el hexámetro está también dedicado a los elementos de color del retrato, pero añade el rubor, que lógicamente no se encuentra en Angeriano, en el que los signos del enamoramiento sugieren la muerte, iniciando así la inversión posterior de los motivos del autor italiano: *Tu palles, me pallor habet* (Ang.) – *Tu palles, pallet, quod si rubet illa, rubescis* (Sarb.).

En el desarrollo de los signos siguientes Sarbiewski invierte los motivos de Angeriano. La imagen del santo está viva, a diferencia de lo que ocurre con la del enamorado. Es, por otra parte, el motivo más habitual de los epigramas sobre obras de arte, en los que hiperbólicamente se afirma que la pintura o la estatua está viva. Esta forma del tópico relativo a las obras de arte corresponde además al tópico de la poesía fúnebre que afirma que el difunto ha accedido a otra forma de vida. Mucho menos habitual con respecto a las obras de arte y a los epigramas fúnebres es el motivo opuesto de la persona muerta en vida. En los epigramas sobre obras de arte y en los fúnebres esta posibilidad es propia de los textos satíricos y moralizantes: por ejemplo, los epigramas sobre la imagen del rétor incapaz de hablar, los dedicados a la estatua de Níobe, los epigramas fúnebres satíricos sobre personas vivas o sobre vicios como la ebriedad o la pereza. En cambio, el tema es enteramente convencional, como ya hemos señalado, en la poesía amorosa.

De esta forma, Casimiro invierte el sentido de los motivos con respecto a su modelo:

— Angeriano:

- La imagen es ciega como el enamorado: *Tu lumine caeco, / caecus ego.*
- La vida los ha abandonado: *Vita tuos artus, et nostros vita reliquit.*
- Ambos son mudos: *Muta taces, muta est haec mea lingua: tacet.*
- Ninguno de los dos tiene corazón: *Tu sine corde manes, maneo sine corde.*
- Sarbiewski:
- La imagen ve, como el santo: *Visus te iaciente, iacit.*

- Ambos viven: *Tu vita, vita non caret illa sua.*
- Ambos hablan: *Loquente / te, loquitur.*
- Ninguno de los dos tiene corazón: *Tu sine corde manes; manet haec sine corde.*

El único de los rasgos que permanece invariable, aunque con sentido diferente, es el de la ausencia de corazón, que corresponde al motivo del alma fugitiva.

Ambos poemas concluyen la serie de semejanzas con una diferencia, pero en realidad en Sarbiewski se trata más bien de otra similitud (*Par est laus vobis dispare: fidelis imago / illa tui; sed tu, Stanislae, Dei*). A pesar de todo, también dicha conclusión corresponde a una sugerencia de la serie de comparaciones de Angeriano, quien afirma: *Nil nisi vana mei tu corporis umbra vel aura, / corporibus par est umbra vel aura meis*. El texto juega con la polisemia de *umbra*. Por una parte, hace referencia a la pintura; la pintura tiene su origen precisamente, según los autores renacentistas, en la observación de las sombras proyectadas por el cuerpo humano. Por otra parte, dentro de la temática de la *vanitas* el hombre no es más que sombra, puro reflejo; del mismo modo, el cuadro imita a su modelo.

Sarbiewski ha utilizado la misma forma en otro epigrama, dedicado esta vez a san Luis Gonzaga (27, *De Angelo B. Aloysio astante*), pero en este caso la comparación no es entre el retrato y su modelo, sino entre el retrato y la figura de un ángel<sup>14</sup>:

*Quam bene siderei vultus imitatus Ephebi,  
Et simili ridet lacteus ore puer!  
Hic niveis par est, niveis par ille ligustris;  
Ille rosa, multa purpurat iste rosa.  
Pura verecundo sublucent lumina sole:  
Et roseus teneras stat pudor ante genas.  
Dissimiles habitu, similes sibi moribus ambo:  
Dicite, sint similes, dissimilesne magis?*

14 O. c., 1668, 219-220, y 1759, 18. San Luis Gonzaga (1568-1591) cedió sus bienes y derechos a su hermano e ingresó en el noviciado de la Compañía de Jesús en 1585; murió en Roma víctima de una enfermedad contraída asistiendo a los enfermos de la peste. Fue beatificado en 1605.

El desarrollo del texto es idéntico al del poema citado sobre san Estanislao de Kostka, que tiene el mismo número de versos:

- Comparación general (afirmación de lo acertado de la semejanza en el primer dístico):
  - *Quis te tam lepida mentitur imagine pictor? / Quae tam viva tuas temperat umbra genas?*
  - *Quam bene siderei vultus imitatus Ephebi, / et simili ridet lacteus ore puer!*
- Detalle de la comparación: color:
  - *Tu palles, pallet; quod si rubet illa, rubescis.*
  - *Hic niveis par est, niveis par ille ligustris; / ille rosa, multa purpurat iste rosa.*
- Semejanza-diferencia:
  - *Par est laus vobis dispare: fidelis imago / illa tui; sed tu, Stanislae, Dei.*
  - *Dissimiles habitu, similes sibi moribus ambo: / Dicite, sint similes, dissimilesne magis?*

En este caso, sin embargo, el epigrama concluye con una *dubitatio* que confirma la semejanza, en lugar de la forma típica que hemos visto anteriormente <sup>15</sup>.

El recurso formal que hemos podido observar en los poemas anteriormente citados se encuentra aún en otro epigrama del autor de tema más abstracto (24, *Amor divinus*) <sup>16</sup>:

*Cor mihi clamat, Amor clamat. Cor dormit, et ille.  
 Ambo tacent: surgit Cor mihi, surgit Amor,  
 Cor mihi plorat, Amor plorat. Cor ridet, et ille.  
 Ambo canunt: plaudit Cor mihi, plaudit Amor.  
 Tene verecundi, Cor, Amoris dixero fratrem?  
 Tene mei fratrem dixero Cordis, Amor?  
 Nescio, quid sit Amor Cordi, quid Cor sit Amori;  
 Hoc scio quod totus Cor ego; Christus Amor.*

15 La *dubitatio* final recuerda el *Dicite, dissimiles sunt magis, an similes?* de Marcial, 3, 88, 2.

16 *O. c.*, 1668, 328, y 1759, 16-17.

Nuevamente el término de comparación es la obra de Angeriano, entre cuyos epigramas figura uno titulado, *De Caelia et Amore*, en el que puede observarse la misma forma de la enumeración comparativa <sup>17</sup>:

*Caelia fatur, Amor fatur: sua lumina pandit*  
*Caelia, purpureus lumina pandit Amor.*  
*Caelia dormit, Amor dormit: stat Caelia sola,*  
*Solus Amor, ridet Coelia, ridet Amor.*  
*Caelia plaudit, Amor plaudit: dat Caelia cantus,*  
*Cantat Amor: plorat Caelia, plorat Amor.*  
*Caelia plectra manu tractat, sua plectra decorus*  
*Tractat Amor: vadit Caelia, vadit Amor.*  
*Quodcumque illa facit, facit hic; tamen ordine in uno*  
*Hoc variant, saeva est Caelia, mitis Amor.*

El desarrollo de ambas composiciones es enteramente paralelo. El poema del autor polaco tiene, sin embargo, un dístico menos. Ambos autores explotan la forma métrica, muy parecida, por otra parte. El texto se ajusta a una norma métrica, basada en las correspondencias fónicas, sintácticas y semánticas, que afecta incluso a la elección de los distintos pies del dístico elegíaco; dicha norma se mantiene uniforme a lo largo del texto, salvo algunas excepciones en los lugares estilísticamente marcados. De este modo, en los dos poemas el dístico se divide generalmente en tres partes, cada una con dos miembros paralelos: una primera que llega hasta la cesura heptémímera, una segunda que abarca hasta la cesura del segundo pie del pentámetro y una tercera hasta el final del dístico <sup>18</sup>.

<sup>17</sup> *O. c.*, 184.

<sup>18</sup> En el poema de Angeriano el hexámetro se inicia siempre con el nombre de la amada, Celia, excepto en el dístico final, que es especial en varios aspectos; en cambio, *cor*, el equivalente en Sarbiewski, sólo aparece en dicha posición en los dos primeros hexámetros. *Amor* en Angeriano está siempre colocado ante la cesura pentémímera en los dos primeros hexámetros; lo mismo ocurre en los hexámetros de Sarbiewski, a excepción del tercer dístico que es el que más se aparta de la norma métrica, sintáctica y semántica del texto. En Angeriano el nombre de la amada figura en todos los pentámetros, menos en el primero, tras la cesura. Lo mismo ocurre con *cor* en Sarbiewski, a excepción una vez más del tercer dístico. En Angeriano todos los pentámetros concluyen con el nombre del dios *Amor* y lo mismo ocurre en Sarbiewski; de este modo en el poeta italiano cada dístico se inicia con el nombre de la amada y acaba con el del dios, a excepción del último.

Los paralelos temáticos son claros. El poeta polaco prescinde del cuarto dístico, que no resulta adecuado a la materia, y cambia el orden de los motivos. Además debe alterar necesariamente la relación de los términos con el verso debido a la diferente extensión de *Cor* y *Caelia*. Los motivos de la comparación presentan gran número de coincidencias:

- Lenguaje:
  - Ang.: *Caelia fatur, Amor fatur*
  - Sarb.: *Cor mihi clamat, Amor clamat*
- Sueño:
  - Ang.: *Caelia dormit, Amor dormit*
  - Sarb.: *Cor dormit, et ille*
- Risa:
  - Ang.: *ridet Coelia, ridet Amor*
  - Sarb.: *Cor ridet, et ille*
- Aprobación:
  - Ang.: *Caelia plaudit, Amor plaudit*
  - Sarb.: *plaudit Cor mihi, plaudit Amor*
- Cánticos:
  - Ang.: *dat Caelia cantus, / Cantat Amor*
  - Sarb.: *Ambo canunt*
- Llanto:
  - Ang.: *plorat Caelia, plorat Amor.*
  - Sarb.: *Cor mihi plorat, Amor plorat*

Sin embargo, el orden es distinto, de modo que las implicaciones de la serie de paralelos, a pesar de los elementos comunes, son diferentes. Mientras en Angeriano la serie sugiere una escena de coquetería femenina, en Sarbiewski evoca más bien el arrepentimiento y la llamada de atención de la conciencia para perseverar en el amor divino <sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Los dos primeros dísticos del poema de Sarbiewski son totalmente paralelos entre sí. La reordenación de los signos hace que el dístico segundo del poeta polaco

Al igual que ocurría en el caso del epigrama 27, tampoco aquí el texto concluye con el reparo final a la comparación, sino con una *dubitatio*, que abarca los dos últimos dísticos <sup>20</sup>.

#### EL ECO DE LA NATURALEZA

El poema 23, que forma pareja con el 24, presenta una forma ligeramente diferente. El texto, que lleva nuevamente un epígrafe tomado del *Cantar de los cantares* (*Nuntietis ei, quia amore languet. Cant. 5*), es el siguiente <sup>21</sup>:

*Porrigo dum terris aures, dum surrigo caelo:  
 Clamat «Ama» Tellus; clamat Olympus «Ama»,  
 Sint irata licet, gelidum mare suadet amare,  
 Fulgur amore micat, fulmen amore tonat.  
 Aura tuos Ignisque mihi commendat amores,  
 Saxa repercussis vociferantur aquis.  
 Non opus est posthac nobiscum, Christe, loquamur:  
 Orator nostri mundus Amoris erit.*

La comparación de ambos epigramas, el 23 y el 24, resulta significativa. El uso del verbo *clamare* en el primer dístico relaciona ambos poemas (23, 2, *Clamat «Ama» Tellus; clamat Olympus «Ama»*; 24, 1, *Cor mihi clamat, Amor clamat*). En el poema 23 el poeta encuentra el reflejo de la divinidad en el universo, un tema ya presente en el *Cantar* bíblico, mientras que en el 24 dicho reflejo se encuentra en su propia conciencia. Se trata, pues, de dos figuras (externa la una, interna la otra) de la alteridad. De ahí la pregnancia de la forma y del eco en ambos poemas (huella del tema de la búsqueda del amado, proveniente

sea casi lo inverso del tercero de Angeriano (con el añadido de la risa que en Angeriano estaba en los versos anteriores. La secuencia sugiere en los dos dísticos de nuestro poeta una secuencia temporal. Así, en el segundo la secuencia es: llanto – risa – canto de alabanza – aplauso. La historia sugerida por los dos dísticos va de este modo de la tristeza y el dolor a la alegría y la alabanza de Dios.

<sup>20</sup> El uso de *verecundus* como segunda palabra del verso recuerda precisamente el epigrama 27. El dístico final recuerda formalmente el poema 85 de Catulo y sirve para personificar las dos abstracciones anteriores; *Cor* y *Amor* se convierten respectivamente en el *yo* del hablante y en Cristo.

<sup>21</sup> O. c., 1668, 228, y 1759, 16.

del *Cantar de los Cantares*). De ahí también la substitución del *fatur* de Angeriano por el marcado *clamat* de Sarbiewski; el grito de llamada encuentra la respuesta tanto en el exterior como en sí mismo. Recuérdese el uso del cultismo *clamar* en la primera estrofa del *Cántico* de san Juan de la Cruz. La misma transformación con respecto al modelo ocurre en el motivo del sueño, que en el poeta polaco evoca el tema, propio de la poesía sacra, del sueño de la conciencia, al mismo tiempo que el sueño y la separación del amado en el *Cantar*.

La forma es similar a la de los poemas anteriormente citados, pero no existe en este caso una comparación sostenida entre dos términos, como ocurría en los otros; la estructura corresponde más bien a la *traductio* retórica, con la repetición en todos los dísticos de *amor / amare*. Sin embargo, cada dístico está estructurado en torno a una comparación. La diseminación textual de los términos relativos al mundo y el recurso de la comparación adquieren nuevas connotaciones, más allá del puro significado textual.

En el primer dístico la pareja *terris / caelo* se ve doblada en el pentámetro por *Tellus / Olympus*, términos parcialmente sinónimos de los anteriores. Pero, mientras que la primera oposición constituye una taxonomía que reparte la naturaleza en dos regiones, la segunda es semánticamente distinta y contrapone la Tierra al Cielo divino. De este modo la repetición refleja el tema del poema: el mundo como espejo de Dios<sup>22</sup>.

En el segundo dístico la oposición agua (mar) - fuego (relámpago y rayo) evoca el contraste típico de la poesía amorosa entre frío / agua - calor / fuego, mientras que las resonancias profundas del mar como metáfora del amor se contraponen a la instantaneidad del relámpago y el rayo que simbolizan el amor como inspiración y como gracia de Dios. Dos nuevas parejas aparecen en el hexámetro y el pentámetro del tercer dístico: viento - fuego y roca - agua. El viento de la primera pareja evoca simbólicamente el espíritu, el soplo divino que aviva el fuego interior, mientras que el resonar del agua sobre la roca remite

22 Cada término encuentra así en el dístico su pareja: *porrigo aures - surrigo (oculos)*; *terris - caelo*; *Clamat-ama*; *Tellus - Olympus*.

una vez más a la imaginería ecoica del texto y su simbolismo. Los versos finales cierran el texto en oposición a los otros, recogiendo el término *mundus*, la serie cohíponímica anterior<sup>23</sup>.

El recurso del eco verbal presente en este poema remite, por una parte, a la tradición de la poesía mística. Pero, por otra, resulta evidente que Sarbiewski recurre aquí a un manierismo formal propio del epigrama contemporáneo. Baste recordar los poemas ecoicos tan de moda en esta época. El procedimiento del *Eco* constituía para los tratadistas que se ocupan del epigrama en esta época un auténtico subgénero de la poesía epigramática<sup>24</sup>. Tanto *Clamare – amare*, como *amare – mare* son paronomasias tradicionales<sup>25</sup>. El artificio tenía también versio-

23 Un desarrollo muy similar adopta el epigrama 26 que lleva el epígrafe *Meliora sunt ubera tua. (Cant. 1) (o. c., 1668, 229, 1759, 17-18)*:

*Hinc mihi se Tellus mensa ponebat in una,  
Invitans tacito murmure: «Sponsa sede».  
Illinc se patera Mare propinabat in una,  
Increpitans rauco vortice: «Sponsa bibe».  
Tunc ego: «Terra, tuos nolo, Mare, nolo liquores:  
Tu mihi, Sponse, fames; tu mihi, Sponse, sitis».  
Audiit, et geminum Sponsus mihi protulit uber:  
Tu mihi, Sponse, cibus, tu mihi potus eris.*

Como en el epigrama 24, aparece la interpelación, dirigida al poeta, de la naturaleza (diferenciada en este caso en tierra y mar), y, al igual también que en el poema que nos ocupa, la antítesis retoma la metáfora que sirve de fundamento al texto transfiriéndola a un plano diferente. La agudeza final está, sin embargo, reiterada en el epigrama 24, donde la agudeza intradiegética de los versos 5-6 es retomada por la conclusión final.

24 T. Correa (*De toto eo poematis genere quod epigramma vulgo dicitur et de iis, quae ad illum pertinent, libellus*, Venetiis 1569, 64-66) lo incluye entre los subtipos del epigrama. Otros autores lo estudian dentro de los epigramas por agudeza artificiosa (*ex artificio carminum*). Cf. V. Gallo, *De epigrammate, oda et elegia opusculum*, Mediolani 1624, 37-38, G. Cottunio, *De conficiendo epigrammate*, Bononiae 1632, 99-102, N. Mercier, *De conscribendo epigrammate*, Parisiis 1653, 74-76.

25 Un ejemplo de este tipo de poemas es el epigrama anónimo, *De echone* (cf. T. Correa, *o. c.*, 65, N. Mercier, *o. c.*, 343-344, y J. Salvador Solano, *Jacobi Savatoris Murgetensis Philosophi et Theologi, Poetica*, Salmanticae 1558, f. 87):

*Quae celebrat thermas Echo, et stagna alta Neronis,  
Deludit voces concava saepe meas.  
Saepe hic Narcissum expecto: simul illa moratur.  
Si queror, haec queritur: si gemo, et illa gemit.  
Quisnam clamor? «Amor». Quisnam furor? «Uror». An Echo?  
«Echo». Quae maior poena in amore? «Morae».  
Expectas Narcissum? «Ipsum». Quae causa morandi?*

nes a lo divino<sup>26</sup>. El mismo uso de la paronomasia se encuentra con frecuencia fuera del diálogo ecoico en los epigramas neolatinos, especialmente en los sentenciosos

### LA FIGURA DE SAN LUIS GONZAGA

La maestría con respecto a la retórica de la comparación, puesta de manifiesto por el autor en los epigramas citados anteriormente, se revela también en otros dos poemas dedicados igualmente a imágenes de san Luis Gonzaga, que tienen en común el basarse en el simbolismo de los colores<sup>27</sup>:

32 *B. Aloysius pingitur inducto super togam linteo*<sup>28</sup>:  
*Pulchra Dies, et Nox pulchrae germana Diei,*

*«Orandi». Non haec dicta notabit? «Abit».*  
*Adfuerat? «Fuerat». Num istic? «Hic». Quem fugit iste?*  
*«Is te». Etiam me! Quod malum amare? «Mare».*  
*Num veniet? «Veniet». Quae spes? «Aes». Vincitur auro?*  
*«Auro». Victor ero prodigus aeris? «Eris».*  
*Sunt pueri fragiles? «Agiles». Vi muneris? «Aeris».*  
*Quis docet haec? «Echo». Cur bene clamat? «Amat».*

*Clamor — amor* es una de las paronomasias habituales en este tipo de textos. *Amare, mare* se encuentra también, por ejemplo, en F. Sabeo (*Allusio. Ariadna eluditur ab Echo*, en *Epigrammatum Fausti Sabaei Brixiani, libri quinque*, Romae 1556, 384-385).

26 Éste es el caso, por ejemplo, de un epigrama de Panigarola que finge ser el coloquio entre un pastor y el eco, sobre el nacimiento de Cristo (*Delitiae CC. Italorum poetarum, huius superiorisque aevi illustrium*, tomo 2, 1608, 175) o el de un epigrama de J. Biderman (2, 95, *Maria Magdalena lacrimis crimen eluit, Iacobi Bidermani S.I. Epigrammatum libri tres, Editione octava postremum recensi, et aucti*, Venetiis 1732, 127-128), que utiliza el mismo artificio a propósito de María Magdalena y del motivo de la búsqueda del amado.

27 En el simbolismo de los colores se basa también el epigrama 42, *Pullatus post Praetextam Aloysius. Alluditur ad Mincium: hospitalem cygnis fluvium, paternum Aloysii solum* (O. c., 1668, 235, y 1759, 24-25), construido nuevamente median- te los recursos de la retórica de la comparación propia del *concepto*:

*Vectus oloriferi iuvenis prope flumina Minci,*  
*Ibat in herbosos Castilionis agros.*  
*Hic nivei dominum cum mirarentur olores,*  
*Squallida mutata pallia ferre toga*  
*Pullatum flevere ducem, visusque repente*  
*Plurimus attonito Cygnus ab amne queri:*  
*Atque aliquis, Quin nos etiam nigrescimus, inquit.*  
*Quando tam niveus sponte nigrescit olor?*

28 O. c., 1668, 221, y 1759, 20.

- Artificem puero forte locabat acum:  
 Altera praetextam, longam dabat altera pallam;  
 Illa nigram, niveam neverat illa togam.  
 Quos puer ut riguos in se conspexit amictus,  
 Et Nox, et moto fulsit ab ore Dies.  
 O formose puer! quo se formosior esset,  
 Ipsa puer te Nox induit, ipsa dies.*
- 41 *De pullato et linteato Aloysio*<sup>29</sup>:  
*Quem pullae cernis squallentem in funere, pallae,  
 Hunc nimius sacro terruit igne Deus.  
 Quid niveum, Pictor, pullo superaddis amictum,  
 Et tegis hiberna torrida membra nive?  
 Haec, ubi sidereos iuvenis conceperit aestus,  
 A minimo Domini vestis amore fluet.  
 Perge tamen liquidas gelida nive spargere flammis;  
 Ut liquidum a flammis discat amare gelu.*

Ambos poemas comparten el tema y tienen la misma extensión. El planteamiento retórico es similar. Se basan en una comparación intrínseca: la de los diferentes colores del ropaje; se diferencian, en cambio, con respecto a la comparación extrínseca utilizada. En el primero el contraste del color blanco y negro se iguala al del día y la noche. En el segundo los dos colores se ponen en relación con el contraste fuego-hielo y con la alternancia de las estaciones. La contraposición entre el fuego y el hielo es, por otra parte, enteramente tópica dentro de la poesía amorosa; el poema recuerda precisamente tales textos, como pone de manifiesto la paradoja final, que corresponde a los finales característicos de este tipo de composiciones: por ejemplo, el motivo del fuego que arde en medio de las aguas.

La semejanza entre ambos poemas se manifiesta especialmente en el tercer dístico: *Quos puer ut riguos in se conspexit amictus, / et Nox, et moto fulsit ab ore Dies* (32, 5-6). – *Haec, ubi sidereos iuvenis conceperit aestus, / a minimo Domini vestis amore fluet* (41, 5-6).

Los epigramas 46 y 47 utilizan de forma similar el recurso de la ficción poética:

29 O. c., 1668, 234-235, y 1759, 24.

- 46 *B. Aloisius sacro lumine circumfusus*<sup>30</sup>:  
*Nox erat, et posito iuvenis requierat amictu:*  
*Venit Amor; posita se tegit ipse toga.*  
*Sic ibat! sic ipse nigra sibi veste placebat!*  
*Sic erat refluo plurima ruga sinu!*  
*Interea tacito vestes uruntur ab igni,*  
*Et bibit admotas proxima palla faces.*  
*Mane vigil positos iuvenis repetebat amictus,*  
*Et circumfusae luxit in igne togae.*  
*Non, miror, iuvenem tacitis arsisse favillis:*  
*In tacitas, miror non abiisse faces.*
- 47 *Oculi B. Aloysii*<sup>31</sup>:  
*Bisgeminos olim mater Natura lapillos*  
*Pygmalioneas inter habebat opes.*  
*His fraenare comas, et eburnea cingere colla,*  
*Hos memori nusquam mittere velle manu:*  
*Et chalybum nodis, et aheni vecte solebat,*  
*Et vigili clausos sollicitare sera.*  
*Parva tamen caris custodia visa lapillis,*  
*Quaeve moram furto tollere posset, erat.*  
*Ergo pro geminis Aloysi munus ocellis,*  
*Accendit geminas casta per ora faces.*  
*«Tam fortunatis», inquit, «custodia gemmis*  
*Firmior esse potest, tutior esse nequit».*

La semejanza entre ambos epigramas es evidente:

- Ambos se basan en la ficción alegórica y en la personificación (del Amor en un caso y de la Naturaleza en el otro).
- En el primero el santo es víctima de un robo; en el otro objeto de una donación. El verso 6 del epigrama 46 (*Et bibit admotas proxima palla faces*) corresponde así al 10 del 47 (*Accendit geminas casta per ora faces*).
- El simbolismo de la luz es también similar en las dos composiciones.

Ambos textos responden a un tipo de ficción muy característico del epigrama neolatino. Podemos comparar, por ejem-

30 *O. c.*, 1668, 236-237, y 1759, 26.

31 *O. c.*, 1668, 237, y 1759, 27.

plo, la alegoría del poema 46 con las ficciones tradicionales sobre el tema del Amor y la fuente, que ya se encuentran en el libro noveno de la *Antología palatina* y que serían frecuentemente imitadas por el epigrama neolatino. En ellos una ninfa roba las armas de Eros mientras duerme, con la intención de apagar el fuego de las flechas sumergiéndolas en el agua. Pero, lejos de lograr su objetivo, son las aguas las que arden. En ambos casos el robo tiene lugar mientras la víctima duerme. Pero en éste la víctima es el santo y el ladrón el propio Amor. El verso 6 (*Et bibit admotas proxima palla faces*) podría encontrarse perfectamente en un poema de este tipo<sup>32</sup>. La ficción viene a ser, por otra parte, el desarrollo del motivo apuntado en el epigrama 41: *Quem pullae cernis squallentem in funere, pallae, / hunc nimius sacro terruit igne Deus* (41, 1-2).

El verso 10 del epigrama 47 (*Accendit geminas casta per ora faces*) proviene de la poesía amorosa: *Illius ex oculis, cum vult exurere divos, / Accendit geminas lampadas acer Amor* (Tibulo, 4, 2, 5-6). Este pasaje sería, por otra parte, muy imitado por la poesía amorosa neolatina. El desarrollo mediante la ficción de este tipo de metáfora da lugar a toda clase de manie-

32 Véase, por ejemplo, la semejanza de este verso con el verso 4 de los dos epigramas siguientes:

- Matthaeus Faetanus, *De Amore ad Baias dormiente (Delitiae Italorum poetarum, t. 1, o. c., 944)*:

*Dum Baiis dormiret Amor prope littus in umbra,  
Murmure detentus lene fluentis aquae;  
Conspexere illum Nymphae multo igne coruscum,  
Et raptas lymphis supposuere faces.  
Quis gelidum credat subito exarsisse liquorem,  
Atque inde aeternos emicuisse focos;  
Nec mirum, his flammis, toties quibus arserat aether,  
Vos quoque perpetuum si caluistis aquae.*

- F. Sabeo, *De Cupidine* (O. c., 95):

*Lassulus ob pugnam in Superos, hominesque cubabat  
Ad fontis murmur dulce fluentis Amor.  
Quem fugientis aquae Nympha ut prospexit inermem,  
Surripuit ignitas perniciosa faces.  
Christallisque illas liquidis immersit, ut ignem  
Enecet, unde ardent sydera, et omne solum.  
Tunc calor infecit latices, qui noscis Amorem,  
Hos fuge, nam sub aquis vivida flamma latet.*

rismos conceptuales. Así Cupido puede robar el fuego de los ojos de la dama y los dioses por envidia pueden cegarla, o bien es ella la que roba las armas del dios. En el poema de Casimiro la ficción es similar pero en este caso se trata de una donación de la divinidad<sup>33</sup>.

Toda una serie de epigramas del autor están dedicados a glosar distintas representaciones de san Luis Gonzaga. Otro epigrama de este tipo es el 28, que desarrolla el mismo tema del epigrama 26 anteriormente citado, pero que sigue un camino diferente para la comparación entre el santo y el ángel<sup>34</sup>:

33 Cf., por ejemplo, los epigramas de diversos autores dedicados a la ceguera de Livia Colonna:

— F. Franchini, *De Livia Columna oculis capta* (*Del. It. poet.*, t. 1, o. c., 1146):

*Gestabat sine luce faces, fractasque sagittas  
Moestus Amor. cur hoc; obvia mater ait?  
Cui puer; alma parens mihi cum de more libebat  
Urere mortales, urere caelicolas:  
Unius ex oculis accendere utrasque solebam  
Lampadas, et certa tendere tela manu.  
Nunc quoniam capta est oculis mea Livia, vis est  
Ignibus et calamis omnis adempta meis.*

— F. Franchini, *De luce eiusdem oculis restituta* (*Del. Ital. poet.*, o. c., t. 1, 1147):

*Laeta erat ut sensit tua lumina mater Eoi  
Memnonis obscura Livia nocte premi:  
Non tulit invidia flagrantem Phoebus ocellis  
Non medica lucem reddidit arte tuis:  
Atque ait: una diem mihi Livia nunciet, una  
Qua sit iter, nostris Livia monstret equis.*

— J. Caesarius, *Ad Liviam oculis captam* (*Del. Ital. poet.*, o. c., t. 1, 503-504):

*Redderet ut Phoebum vindex Cytherea minorem,  
Surripuit fronti sydera clara tuae,  
Inseruitque polo, quibus obscuratus Apollo,  
Descendit valles tristis ad Amathias.  
Livia ne doleas, iussu, tibi lumina, Patris  
Reddet Luciferum iam Venus ulta deum.  
Nam si vix unum poterat perferre perusta  
Terra, duos soles qua ratione foret.*

34 O. c., 1668, 220, y 1759, 18.

*Angele, Gonzaga, es, si pictas exuis alas:  
Si, Gonzaga, alas induis, Angelus es.*

La comparación condicionada es un esquema retórico tradicional<sup>35</sup>. Tiene su origen en un grupo de epigramas amorosos de la *Antología* (A.P. 12, 75-78 y 111), en los que la hipérbole se aplica a jóvenes comparados con Eros. El motivo reaparece con frecuencia en la poesía neolatina. En los ejemplos de tema amoroso la comparación se refiere con frecuencia, como en sus orígenes, a Cupido, pero también a Apolo y otras divinidades. La hipérbole puede ser simple o doble y se adapta de forma natural a composiciones de un sólo dístico o de dos, aunque la simple comparación entre las dos figuras da lugar con frecuencia a textos de mayor extensión. Como ejemplo podemos citar este epigrama de N. Bourbon<sup>36</sup>:

35 En el discurso 15 de su *Agudeza y arte de ingenio (Del careo condicional, fingido o ayudado)* Gracián examina la posibilidad de ajustar la comparación cuando la correspondencia no es completa y afirma: «Tal vez se supone una condición imposible para poder ajustar el careo; y entonces participa de la exageración, que es otra gran especie de agudeza». Y más adelante: «Pónese también la condición por causa y razón de no ajustar el careo; que si ella no interviniera, fuera cierta la paridad». A este tipo de conceptos corresponde en el discurso 21 (*de los encarecimientos condicionales, fingidos y ayudados*) el encarecimiento condicional, una forma de hipérbole en la que el hablante limita el encarecimiento sin llevarlo a sus últimos extremos.

36 *Nicolai Borbonii Vandoperani Lingonensis Nugarum libri octo*, Basileae 1540, 31. Otros ejemplos del mismo motivo son los siguientes:

— I. Capilupi, *Ad Laelium Pasqualinum (Hippolyti Capilupi Carmina, Antuerpiae 1574, 129-130)*:

*Iam Laeli superare aude celsi ardua Pindi  
Carmen ubi egregia texuit arte Maro.  
Ecce iter ut durum tibi plectro et voce canora  
Molliat, Aonidum iam chorus omnis adest.  
Teque vocat montis de vertice Cynthus alto,  
Nec mirum, similes diligit ille sui.  
Non mentum iuvenile tegit tibi barba, nec illi,  
Nec magis illius quam tua forma nitet.  
Nunc illi es similis: sed cum te fronde lyraque  
Ipse sua ornarit, Cynthus alter eris.*

— M. Monier, *In laudem Ioan. Salustii (Delitiae C. poetarum Gallorum, huius superiorisque aevi illustrium, 1609, t. 2, 624)*:

*Hactenus esse unum Phoebum mihi suaserat error,  
Pimplaeis Musas qui sociasset aquis:*

*Si tibi Amor geminas humeris accommodet alas,  
Armaque crudelis quae gerit illé, geras,  
Atque ita compositum videat te mater Amoris,  
Non illum, set te deieret esse suum.*

El motivo se aplicará también a la temática sacra como en este epigrama de Horatius Turcelinus sobre san Francisco <sup>37</sup>:

*Exue Franciscum tunica laceroque cucullo:  
Qui Franciscus erat, iam tibi Christus erit.  
Francisci exuviis, si qua licet, indue Christum,  
Iam Franciscus erit, qui modo Christus erat.  
Quid caelestis amor non audes? fingis amantes  
Arte nova, effigies ut sit amantis amans.*

El epigrama 45 está dedicado a una imagen de san Luis Gonzaga con una corona <sup>38</sup>:

*Ipsa Corona Rosa est puero? puer anne Coronae  
Ipse Rosa est? puer est ipse Corona, Rosae.*

Se trata de un motivo de elogio que remonta a los epigramas helenísticos y que está asociado especialmente a la poesía de Meleagro de Gádara. El objeto (la rosa, el perfume, etc.) es comparado con su portador. La mujer será entonces corona de

*Ecce alium rursus Phoebum; nisi Phoebus hic idem est,  
Aut fratres animi composuere pares.  
Si ferat ille togam, vel si Sallustius arcum;  
Non possis, Helicon, dicere uter tuus est.*

— J.-J. Boissard, *Lois a Vienna (Del. poet. Gall., t. 1, o. c., 644)*:

*Indueris cestum, dominam Cythereia dicet  
Turba: habilem squamis aegida, Pallas eris.*

— J.-J. Boissard, *Franciscus a Rya (Del. poet. Gall., t. 1, o. c., 645)*:

*Sis eques; ardebit Pollucis imagine Castor:  
Sume hastam; natum credet adesse Tethis.*

— J.-J. Boissard, *Laelius Cleopassus (Del. poet. Gall., t. 1, o. c., 648)*:

*Si lyra, Phoebus eris: si sit tibi delphis, Arion:  
Mars eris, invictam si impleat hasta manum.*

37 Cf. N. Mercier, *De conscribendo epigrammate*, Parisiis 1653, 8-9.

38 *O. c.*, 1668, 236, y 1759, 26.

su corona. Baste citar, por ejemplo, A.P. 6, 90-91 y 142-144. El tema es común dentro del epigrama neolatino, no sólo referido a las rosas, sino también a otros objetos relacionados con la amada. Como ejemplo podemos citar este epigrama de F. Franchinus, *De Leucia* <sup>39</sup>:

*Iane, coronatae venere ad templa Calendis  
Et mea, et Aemilii cara puella tuis:  
Tabuit extemplo quam fronte corona gerebat  
Naevia, turpis erat cui coma, turpe caput:  
Qua vero cinxit sua tempora, pulcrior auro  
Leucia, visa fuit flore nitere novo.  
Leucia, tu viridi iucunda corona coronae es:  
Hinc vigor usque tuis perstat honosque rosis* <sup>40</sup>.

En el epigrama 48 la imagen con lirios en la mano da lugar a un sofisticado juego manierista (*Lilia manu praefert Aloysius*) <sup>41</sup>:

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

39 *Del. It. poet.*, t. 1, o. c., 1136.

40 Otros ejemplos del mismo motivo:

— Celio Calcagnini, *Ad Heliodoram* (*Del. Ital. poet.*, o. c., t. 1, 525):

*Texta corona rosa cingit caput Heliodorae,  
Et dubium est maius det capitve decus.  
Iam certe rutilat magis, et nunc suavius halat;  
Et rosa, per Charites, Heliodora rosae est.*

— J. C. Scaligero, *Thaumantiae corollae* (*Poemata, pars prima*, s.l. 233):

*Quae mihi composuit verno de flore corollam,  
Perpetui veris ipsa corolla fuit.  
Viderat in propriis carpentem laetus Adonis:  
Nec vetuit, Venerem dum putat esse suam.*

41 *O. c.*, 1668, 237, y 1759, 27-28.

Las flores que portan los personajes representados se convierten habitualmente, como hemos visto a propósito del motivo de la corona, en símbolo del portador dentro del manierismo del epigrama neolatino. En este caso la pregunta sobre el origen de los lirios da lugar a un juego conceptual, mediante la ambigüedad en el uso del término, que, por una parte, conserva su significado propio, mientras, por otra, funciona como sinécdoque del blanco. De este modo el poeta puede afirmar que los lirios han nacido de la mano del personaje.

El motivo del lirio en este epigrama recuerda, por ejemplo, las múltiples imitaciones de una famosísima elegía de Poliziano, *In violas a Venere sua dono acceptas*<sup>42</sup>. En los primeros versos de este poema se pregunta por el origen de las violetas (vv. 1-6):

*Molles, o, violae, Veneris munuscula nostrae,  
Dulce quibus tanti pignus amoris inest:  
Quae vos, quae genuit tellus? quo nectare odoras  
Sparsere Zephyri, mollis et aura comas?  
Vosne in Acidaliis aluit Venus aurea campis?  
Vosne sub Idalio pavit Amor nemore?*

Más adelante se sugiere que la belleza de las violetas procede de la proximidad con la amada (vv. 21-24):

*Forsitan et vobis haec illinc gratia venit,  
Tantus honor dominae spirat ab ore meae  
Aspice lacteolo blanditur ut illa colore,  
Aspice purpureis ut rubet haec foliis*<sup>43</sup>.

42 *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite di Angelo Ambrogini Poliziano*, I. del Lungo, Firenze 1867, 233-236; A. Perosa y J. Sparrow, *Renaissance Latin Verse*, London 1979, 125-126.

43 El mismo desarrollo se encuentra en una imitación de este poema obra de Douza (hijo) (*Erotopaignion*, 14, 1-10, *Iani Dousae filii Poemata*, Roterodami 1604, 157-158):

*O pulchri Narcissi, o candida lilia, Hyellae  
Dona meae, domina munera digna sua,  
Quae vos, quae genuit tellus? quo nectare laetas  
Sparsere Zephyri et Chloris odora comas?  
Vosne sub Idaliis aluit Venus aurea silvis?  
Vosne in Pegaseis pavit Apollo iugis?*

El mismo motivo se encuentra con frecuencia a propósito de la rosa. Así ocurre, por ejemplo, en este epigrama de T. V. Strozzi, *De rosa Lucretiae*<sup>44</sup>:

*Unde tibi nulla color hic imitabilis arte,  
Unde odor? unde tibi gratia tanta rosa est?  
Tene Dicarcheis genitrix tua nutriit oris,  
Num Paestanus ager misit? an Hybla tulit.  
Num tu floriferis in odorae vallibus Ennae  
Orta, vel Oebalii germine nata soli?  
Num te aluit Cypros, num Gnosia terra, Cilixve  
Tmolus? an innumeri dives odoris Arabs?  
Num te Nausicae patriis collegit in hortis?  
Sanguine num tinxit te Cytherea suo?  
Nil horum, tibi sors felicitior obtigit, o quam  
Excellis dominae pollice carpta meae.  
Illa tibi libans fragrantibus oscula labris,  
«Egregium a nobis hoc decus», inquit, «habe»<sup>45</sup>.*

La estructura del epigrama de Sarbiewski recuerda claramente estos poemas. Se basa en una antítesis en la que uno de los términos tiene valor metafórico, un desarrollo característico del epigrama: *a*) Interrogación con *unde* sobre el origen de las flores; *b*) posibles lugares prestigiosos rechazados como origen (en los textos paralelos citados el origen son los lugares relacionados con Venus o los jardines de Flora); *c*) origen propuesto, con carácter figurado: la persona objeto de elogio (en los textos paralelos se evoca siempre el mito del origen de la rosa, trasladándolo de Venus a la amada del poeta.

*Felices nimium flores, quos carpserit illa  
Dextera, et os illud purpureum attigerit?  
Fallor? An et roseo flos traxit ab ore ruborem,  
Et manuum Dominae candor inest foliis?*

44 Titi Vespasiani Strozae epigrammata, en *Strozii poetae pater et filius, o. c.*, f. 147.

45 Una variación de este poema es el epigrama de H. Strozzi, hijo del anterior, *De rosa eiusdem (Lucretiae)*, que constituye una especie de reducción de aquél (*Herculus Strozae Titi filii epigrammata, en Strozii poetae, o. c.*, 84):

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

## LAS AVENTURAS DE AMOR

El epigrama 15 de Sarbiewski (*Ad omnia versatilis*) utiliza el símbolo de la peonza <sup>46</sup>:

*Castus amor ramo pharetram commendat, et arcum;*  
 «Arma valete: novum me vocat», inquit, «opus».  
*Plana per aequales se straverat area campos,*  
*In glacie qualem Daedala fingit hiems.*  
*Hic Amor, adducto ludentis more flagello,*  
 «Ludendi locus est, sed trochus», inquit, «abest».  
 «Eia cor huc prodi», clamo: cor prodit, et inde  
*Dum putat esse trochum, cor mihi versat Amor.*

Se trata una vez más de la versión a lo divino de un tema amoroso. A la iconografía tradicional corresponde el motivo del amor que abandona sus armas colgándolas en un árbol. La peonza había sido utilizada ya como símbolo erótico por Tibullo, 1,5, 3-4 (*Namque agor ut per plana citus sola verbere turben, / quem celer adsueta versat ab arte puer*) y en un contexto no erótico por Calímaco, *Epigr.*, I, 9-10, y Virgilio, *Aen.*, 7, 378-84, en el que hace referencia a la locura de Amata <sup>47</sup>.

Dos epigramas helenísticos (*A.P.* 12, 46 y 47) presentan a Eros como un niño que juega con el corazón del enamorado. El poeta recupera así dentro de la ficción poética la fuerza mágica que tales juegos tenían, por ejemplo, en las representaciones fúnebres. La imagen de Eros niño jugando se utiliza también en época renacentista para expresar el tema del *irrequietus amor* <sup>48</sup>.

46 *O. c.*, 1668, 225, y 1759, 12-13.

47 Cf. para las implicaciones de la imagen en el poema de Tibullo R. J. Ball, *Tibullus the Elegist*, Göttingen 1983, 82 y 89, y con respecto al uso de la imagen en Virgilio P. Bleisch, «On Choosing a Spouse: *Aeneid* 7.378-84 and Callimachus' *Epigram* 1», *AJPh*, 117 (1996) 453-472.

48 H. Aleander compuso un poema titulado *Turbo osseus* sobre una peonza fabricada con los huesos del enamorado (*Trium Fratrum Amaltheorum Hieronimi, Io. Baptistae. Cornelii Carmina. Accessere Hieronymi Aleandri Iunioris Amaltheorum cognati Poëmatia*, Venetiis 1627, 251-252):

*Turbo, rotari quem videtis, osseus,*  
*Sonante lori qui flagello flexilis*

En el epigrama 4 Amor desempeña el oficio de labrador. El texto lleva como epígrafe un pasaje del *Cantar de los Cantares* (*Veniat dilectus meus in hortum suum. Cant. 5*) y desarrolla el motivo del jardín de amor <sup>49</sup>:

*Pulcher Amor sumpsit rudis instrumenta coloni,  
Et sua deposuit tela suasque faces:  
Et manibus stivam rapuit; castique laboris  
Ad sua ruricolos iunxit aratra boves.  
Ilicet, ut facili subvertit vomere corda,  
Castaque virginibus Gratia crevit agris;  
«Flos», ait», unus abest: sunt cetera millia florum,  
Ut nullus possit, Christe, deesse, Veni»*

El motivo de Eros como labrador, típico de la iconografía erótica helenística, aparece, por ejemplo, en el famoso epigrama atribuido a Mosco (*A. Planudea*, 200; *Fragm.* 4 [8]), tantas veces adaptado e imitado en la poesía renacentista, cuyo comienzo recuerda el poema de Casimiro <sup>50</sup>. El Amor que sigue

*Gyros adactus implica volubiles,  
Crebra subinde raptus a vertigine,  
Alcon fuisse dicitur Lycoridis  
Amore captus, qui faces Cupidinis  
Noctu dieque alebat in praecordiis:  
Soporque nullus cum per artus serperet,  
Dolore tandem fractus insanabili  
Nocte in suprema fessa clausit lumina.  
Ex cuius una glutinatis ossibus  
Miro labore finxit, ac versatili  
Torno subactum circinavit affabre,  
Et expolivit artifex hunc Turbinem:  
Qui pusionis incitatus verbere  
Ludentis ampla cursitat per atria.  
Qua' nam tibi Alcon omnium miserrime  
Datum quiete vel pusilla perfrui?  
Nam te puer viventem adussit ignibus,  
Nunc te puer post fata vexat ictibus.*

49 O. c., 1668, 218, y 1759, 3-4.

50 Traducción del texto griego es, por ejemplo, este epigrama de F. Sabeo *De Cupidine arante* (o.c., 114-115):

*Lampade deposita, atque arcu peram induit armos,  
Et stimulum sumpsit perniciosus Amor.  
Adiunctis iugo bobus petit arva, subactam  
Et Cereri largo semine spargit humum.*

a la amada al campo se encuentra en Tibulo, 2,3, 2-3 (*Ipsa Venus latos iam nunc migravit in agros, / vergaque aratoris rustica discit Amor*). Tales ficciones, que responde al gusto del arte helenístico en el que son habituales las escenas de género con amorcillos disfrazados de distintos oficios, forma parte en el Renacimiento de la poesía de tono anacreóntico, un tipo de poesía en la que aparece el Amor herrero, el Amor en la escuela, etc.<sup>51</sup>. En Sarbiewski el campo sembrado es el corazón y la

*Suspiciens dixitque novalia Iuppiter imple,  
Denuo ne sis bos, et patiare iugum.*

Entre las adaptaciones, baste citar esta de M. Marullo, 2,47 (o. c., 52), *De Amore*:

*Spreverat Idalium rerum plebs indiga numen  
Iamque puer Veneris cesserat urbe fame:  
Ergo boves iungit curvoque innixus aratro  
Pinguia ruricolae suscitatur arva modo.  
Semina restabat terrae dare: semina dantem  
Non expectatis obruit Auster aquis.  
Ille irae impatiens, «Agedum omnia, Iuppiter», inquit  
«Sterne, neca: enecto tu bove taurus eris».*

51 El carácter metafórico de la siembra es igualmente tradicional en tales ficciones. Baste recordar, por ejemplo, estos dos poemas de I. C. Scaligero, que desarrollan el motivo de la siembra de besos (*Iuli Caesaris Scaligeri viri clarissimi Poemata in duas partes divisa, o.c., pars prima, 127*):

— *Basia seminat*:

*Indulgent mea torquatis nec septa columbis:  
Nec metuit tenero de grege praeda lupum.  
Aurea nobilium rerum regina Voluptas.  
Sit satis haec adolae texta corona manu.  
Tu modo fac tumidis: quae credimus oscula sulcis,  
Candida puniceis frugibus aucta sonet.  
Quid mihi cum Cerere huc? veteri vacet illa dolori.  
Quid mihi cum vestro vomere dura Pales?  
Omne opus a domina est: culto satis excubat agro  
Rustica pro raro semine facta Venus.*

— *Ad Venerem sementis commendatio*:

*Quid pudet auditis quaeso Cytherea iuvenis?  
Quid rus purpuream ducit in ora notam?  
Quam sterilis quondam turbarunt murmura sylvae.  
Te petit haec placido fertilis ora toro.  
Aspira faciles ad credita basia sulcos:  
Et gravidas miro semine finge faces.  
Non studium penitus, curas nec prodís inanes:  
Diva feres opera praemia digna tua.*

Gracia hace nacer en él miles de flores, de modo que el poema concluye, recordando el texto del *Cantar*, con el motivo del jardín de amor y la petición a Cristo.

Amor y muerte aparecen unidos en el epigrama 34 de Sarbiewski, que lleva el mismo epígrafe, *Fortis est ut mors dilectio*, que ya hemos visto a propósito del epigrama 18<sup>52</sup>:

*Mors et Amor gemini pugnant de laude triumphi,  
Mors pharetra, pharetra conspiciendus Amor.  
Mors ait «Expugno certis ego corpora telis»;  
«Expugno flammis pectora», dixit Amor.  
«Maior», ait, «mihi», Mors, «victoria cedit Amore»;  
«At mihi maior», ait, «gloria cedit», Amor.  
Tentarent et tela, pares nisi diceret esse  
Victor utroque Deus, victus utroque Deus.*

Una serie de epigramas neolatinos comparan el Amor con la Muerte. Así ocurre en este poema de Corderius Lepidus, *Symbolum Mortis et Amoris*<sup>53</sup>:

*Incedunt celerique gradu, et fallacibus armis,  
Ambo venenata cuspide Mors et Amor.  
Ambo pharetrato fallai cuspide tergo:  
Mors nulli parcit; nec quoque parcit Amor.  
Mors nuda est; est nudus Amor. quis vicit Amorem,  
Aut Mortem? haec coeca est: est quoque coecus Amor.  
Si bene vim Mortis, si vim bene cernis Amoris,  
Verus Amor, dices, est quoque Mortis Amor.*

El mismo estilo se utiliza en este epigrama de J. J. Falcó (*De Morte et Amore*)<sup>54</sup>:

*Mors et Amor parvo aut nullo discrimine distant:  
Mors utroque caret lumine, caecus Amor.*

*Matura roseos crispans semente maniplos  
Interea nodis callida necte tribus.  
Post, ubi Lemniacae capient te taedia flammae:  
Solicitem nostro munere falle Deum.*

52 O. c., 1668, 232, y 1759, 21.

53 *Del. poet. Gall.*, o. c., t. 2, 413.

54 J. J. Falcó, *Obra poética*, D. López Cañete Quiles (ed.), León 1996, 70.

*Ambo nocent, neuter lacrimis precibusque movetur.  
 Despicit ingentes alter et alter opes.  
 Qui moritur pallet, pallet quoque tristis amator;  
 Triste gemit moriens, triste gemiscit amans.  
 Mors moritur nunquam, vivit sine fine Cupido.  
 Spicula Mors gestat, spicula gestat Amor.  
 Hoc uno discrimen habent: Mors parcit Olympo  
 Filius at Veneris de love fecit avem.*

También B. Cabillavus compara el Amor y la Muerte, *Mors cum amore confertur*<sup>55</sup>:

*Mors et amor par triste, pares iunxere sagittas;  
 Caecus uterque, pari nudus uterque dolo.  
 Neuter amans auri, grave nomen uterque doloris,  
 Par et uterque scelus. numquid amare mori?*

El estilo es nuevamente el del paralelismo comparativo que hemos visto ya en varios epigramas del autor, pero en este poema la comparación se desarrolla como una ficción alegórica, la de la disputa entre ambas personificaciones. El tema corresponde, por otra parte, al conocido motivo alegórico del intercambio de las armas entre el Amor y la muerte<sup>56</sup>.

<sup>55</sup> *Bernardi Bauhusii et Balduini Cabillavi S.J. Epigrammata, Caroli Malaperitii Poemata*, Antuerpiae 1634, 144.

<sup>56</sup> Cf. sobre el motivo y sus representaciones en el Renacimiento G. F. Fucilla, «De morte et amore», *Philological Quarterly*, 14, 2 (1933) 97-104, y C. Dionisotti, «Amore e morte», *Italia medievale e umanistica* 1 (1958) 419-426, y E. Panofski, *Estudios sobre iconología*, Madrid 1984, 168. Un recurso parecido utiliza Sarbiewski en el epigrama 1 (*Ad Tarquinius Gallutium e Societ. Iesu Oratorem et Poetam clarissimum, cum ei sua de Divino Amore Epigrammata traderet*), donde el tópico amor-pudor de los epigramas dedicatorios se desarrolla mediante una ficción semejante (o. c., 1668, 216, y 1759, 1-2):

*Dum tibi divinos iussi ferremus Amores,  
 Urget Amor gressus ferre, referre Timor.  
 Hic trahit, hic retrahit gressus, hic pugnat et ille;  
 Ille suis nixus viribus, iste suis.  
 Hic iaculum iacit, ille iacit; pugnatur: Amoris  
 Tela Timor vitat, tela Timoris Amor.  
 Ut tibi divinos tandem ferremus Amores,  
 Victus uterque fuit, victor uterque fuit.*

El final de ambos epigramas es muy similar: *Victor utroque Deus, victus utroque Deus* del poema 34 corresponde enteramente al *Victus uterque fuit, victor uterque fuit* del poema inicial.

VERSIONES A LO DIVINO  
Y LA TEMÁTICA DEL *CANTAR DE LOS CANTARES*

Como en el *Cantar* están presentes temas que son comunes a la poesía amorosa de diversas literaturas, con frecuencia resulta difícil distinguir si tales motivos corresponden a una versión a lo divino de la poesía erótica tradicional o si proceden directamente de la tradición bíblica. Los temas son, por otra parte, tan generales que no necesitan un modelo concreto<sup>57</sup>.

En el epigrama 17, que lleva el epígrafe *Revertere Sulamitis, Revertere dilecte* (*Cant.* 2. & 6), en el que el tema de la separación y de la búsqueda del amado tomado del *Cantar* se desarrolla del siguiente modo<sup>58</sup>:

*Insequeris, fugio, clamasque «Revertere», Iesus,  
Et reduces ad te flecto repente vias.  
Insequor, ipse fugis: clamoque «Revertere, Iesu»,  
Et facile ad me flectis, amice, vias.  
Assequeris, fugio; fugis, assequor: o bonus error!  
Obsequii felix o in amore fuga!  
Ad te, ne fugias, tua me fuga, Christe, reducet:  
Dux tibi ne fugiam, vel meus error erit.*

La reiteración de los motivos de la separación y de la búsqueda a propósito del amado y de la amada en el *Cantar* inspira esta composición. Pero la formulación del tema recuerda el motivo de la correspondencia y de la cadena amorosa, en el que el

57 En el epigrama 13 (que lleva el epígrafe *Lampades eius, lampades ignis. Cant.* 8) se utiliza, por ejemplo, el motivo presente en todas las literaturas del deseo del enamorado de convertirse en el objeto próximo al amado (*o. c.*, 1668, 224, y 1759, 11-12):

*O ego si fierem medio sita cardine tellus!  
Sponse, tua starem pendula Sponsa manu.  
O ego si fierem liquido torrentior amni!  
Ad nutus fluerem lenior amne tuos.  
O ego si fierem rapidis perniciosior Euris!  
Fingerer obsequiis promptius ipsa tuis.  
O tandem, nisi sim celeri velocior igne,  
Vel fieri cuperem cuncta, vel esse nihil.*

58 *O. c.*, 1668, 225-226, 1759, 13.

manierismo helenístico se complace en el obsesivo perpetuarse de persecuciones y huidas, que hacen imposible el encuentro. El tema reaparece en la literatura renacentista y, como era previsible, también es frecuente dentro de la poesía neolatina<sup>59</sup>.

El epigrama de Sarbiewski coincide con tales textos en los términos espía *insequor* y *fugio* y en el paralelismo absoluto de los dos primeros dísticos, en los que únicamente se invierten los papeles de los protagonistas. Pero con respecto a la temática amorosa el poema implica una subversión del modelo, ya que en Sarbiewski el encuentro se produce a través de la huida. De forma parecida, en otros epigramas la victoria se consigue a través de la derrota. Similar es el epigrama 40 (*Veni de Libano, Sponsa*), inspirado una vez más en el poema bíblico, en el que la huida del amado recuerda la actitud propia de la coquetería femenina en los textos clásicos<sup>60</sup>: *Et fugis, et fugiens clamas, «Quid sponsa moraris?» / Non fugis, ut fugias: ut capiare, fugis.*

El motivo de la cadena amorosa se desliga en el Renacimiento de sus orígenes para convertirse en símbolo de la persecución del espejismo que supone la pasión. Muy al contrario ocurre en el poema que nos ocupa, que se inscribe en el complejo temático del amor penitente. La persecución y la huida se convierten en el poema en *o bonus error; / obsequii felix o in amore fuga*. La paradoja se reitera e incrementa en el último dístico que retoma los mismos términos: *fuga* y *error*. *Bonus error* y *felix fuga* evocan el motivo tradicional de la *Felix culpa*. *Culpa felix* es en la tradición religiosa la del pecado original, que tuvo como consecuencia la venida de

59 Cf. con respecto al desarrollo del motivo en la literatura griega M. G. Bonanno, «Osservazioni sul tema della giusta reciprocità amorosa da Saffo ai comici», *QUCC*, 16 (1981) 110-120, y M. R. Falivene, «Il codice di GRIEGO nella poesia alessandrina (alcuni epigrammi dell'Antologia Palatina, Callimaco, Teocrito, Filodemo, il Fragmentum Grenfellianum)», *QUCC*, 8 (1981) 87-104. Un ejemplo dentro de la poesía neolatina es el siguiente epigrama de Dactius, *Ad amicam* (*Del. Ital. poet.*, o. c., t. 1, 887):

*Promittis, promissa negas, offersque negata:  
Qui sequitur refugis, quique fugit sequeris.  
Spreta, ardes gratis spernentem spernis amatum:  
Dilexit, sperno, dispeream nisi amas.*

60 O. c., 1668, 234, y 1759, 24.

Cristo y también la de María Magdalena arrepentida y la de Pedro que niega a Cristo <sup>61</sup>.

La huida y su paradoja corresponden a la temática del amor divino y a la interpretación del *Cantar* bíblico. La paradoja del tema de la búsqueda y de la separación, proveniente del *Cantar*, y del silencio de Dios radica en que éste se comunica escondiéndose; se hace más presente al alejarse <sup>62</sup>.

61 La asociación entre Pedro y Magdalena como ejemplos de arrepentimiento es tradicional dentro de la literatura y el arte religiosos. El siguiente epigrama del jesuita F. Remond tiene por tema el arrepentimiento de Magdalena (*De eadem dum Christi pedes oscularetur in domo Pharisaei, Francisci Remondi Divionensis S.I., Epigrammata, Elegiae, et Orationes, Ingolstadii 1607, 15*):

*Magdala divinis dum figeret oscula plantis,  
Saepe haec ex imo pectore verba dabat.  
Dicamne, an sileam? culparum sarcina foelix,  
Quae me tan charos deprimit ante pedes.*

Es fácil encontrar ejemplos de la misma temática en el epigrama sacro; por ejemplo, este epigrama de N. Mercier sobre María Magdalena (*o. c.*, 117):

*Magdala formosis iuvenes decepit ocellis;  
Aeternum at geminis fontibus ora rigat.  
O foelix tantum genuit quae culpa dolorem!  
Si non pecasset, fecerat illa minus.*

Del mismo autor es el siguiente sobre san Pedro (*o. c.*, 117-118):

*Infido trepidus Christum Petrus ore negavit  
At iugis admissum diluit unda nefas.  
Magna est peccantis, sed maior fama dolentis;  
Quantula laus Petri, ni cecidisset, erat.*

En estos dos últimos textos se imita el epigrama sobre Mucio Escévola de Marcial (1, 21, 7-8): *Maior deceptae fama est et gloria dextrae: / si non errasset, fecerat illa minus*. Pero en los epigramas neolatinos subyace el tópico cristiano de la *Felix culpa* y del amor divino.

62 Un motivo similar se encuentra en este pasaje de un sermón francés, que traza un paralelismo entre la esposa del *Cantar* y María Magdalena, glosando los titubeos de la pecadora al acercarse a Cristo (*El amor de Magdalena [L'Amour de Madeleine]. Sermón anónimo francés del siglo XVII, Barcelona 1996, 24*):

*Voilà les admirables et les mystérieux détours de l'amour pénitent, qui s'avance en fuyant, qui se met en possession en rejetant en quelque manière le bien qu'il poursuit. Il n'ose dire à l'Epoux avec cette liberté de l'Epouse: «Venez, le bienaimé de mon coeur; venez, venez promptement»; mais il trouve le moyen de l'appeler d'une autre sorte, en disant: «Retirez-vous; retirez-vous». «Retirez-vous, Seigneur», disait saint Pierre, «car je suis un homme pécheur». Méthode nouvelle et inouïe d'inviter en repoussant! Mais l'Epoux entend ce langage.*

Igualmente se inspira en el motivo de la búsqueda del *Cantar* bíblico el epigrama 14 (que lleva el epígrafe *Trahe me post te curremus. Cant. 1*)<sup>63</sup>:

*Mi Iesu, sine te per opaca, per invia tendam?  
Et potero longas te sine ferre moras?  
Felix, ah felix olim tua Magdala, quae se  
Nexuerat vinctis ad tua crura comis!  
Sic comes illa tuum numquam linquebat Amorem:  
Tu captivus eras illius, illa tui.  
Altera, ne dubites, ego sum tua Magdala, Christe:  
Ergo trahas vel me, Sponse, vel ipse mane.*

María Magdalena es aquí imagen de la esposa que busca a su amado en el *Cantar de los cantares*, y por tanto imagen del alma y de la iglesia en su búsqueda del amado, al igual que ocurre en el epigrama 8 (*De D. Maria Magdalena. Per vicus et plateas quaeram, quem diligis anima mea. Cant. 3*)<sup>64</sup>:

*Et gemit, et miseris singultibus astra lacessit,  
Et salso teneras irrigat amne genas.  
Et cava per, per acuta celer, per inhospita fertur:  
Et per aperta fugax, et per iniqua ruit.  
Quid facit ad tantos tam prodiga lacryma cursus?  
Magdalis in lacrymis navigat ipsa suis.*

La asociación entre María Magdalena y la Esposa del *Cantar* forma parte de la configuración tradicional de este personaje y de su interpretación alegórica y sus raíces son muy anti-

Si en este caso se trata del amor penitente, más adelante se dirá de la Esposa del *Cantar* (o. c., 60):

*Quelle étrange et incompréhensible bizarrerie de l'Epouse! dire avec tant d'ardeur: «Revenez, mon bien-aimé; et vouloir donner à ses pieds la vitesse des chevreuils et des cerfs pour hâter et précipiter sa fuite! Est-ce inconstance? Est-ce dégoût? Est-ce quelque dépit amoureux? Nullement. C'est un effet admirable du mystère de l'amour. Elle voit que son chaste Epoux se donne durant cette vie en fuyant, en se cachant, en se dérochant. Ainsi elle le presse de fuir.*

63 O. c., 1668, 225, y 1759, 12.

64 O. c., 1668, 221, 1759, 7.

guas. Ambos personajes presentaban numerosas analogías. Así como la Esposa busca de noche a su Amado en el lecho y no lo encuentra, Magdalena va a la tumba de Cristo de madrugada cuando todavía reina la oscuridad para embalsamarlo y halla el sepulcro vacío. Tras interrogar a los guardias de la ronda, la Esposa encuentra a su Amado; del mismo modo, María Magdalena, tras interrogar a los ángeles, halla a Cristo resucitado en el huerto del Gólgota <sup>65</sup>.

La propia Magdalena, encarnación de la Eva redimida, símbolo del alma en su búsqueda del amado, del arrepentimiento y de la vida contemplativa, implica un paralelismo literario con la versión a lo divino de temas profanos. Su vida como pecadora entregada al amor profano antes de la conversión se convierte en figura del amor divino tras la transformación de la fe. Esta relación es paralela a la que se produce intertextualmente entre los ámbitos temáticos del amor profano y el divino.

El motivo de los cabellos como redes pertenece al acervo de la poesía erótica y estaba muy difundido en la poesía amorosa renacentista. Se encuentra ya en *A.P.* 5, 230, un epigrama traducido e imitado con frecuencia en la poesía neolatina. El tema es, sin embargo, igualmente tradicional a propósito de María Magdalena, uno de cuyos rasgos iconográficos esenciales era la larga cabellera. Lo encontramos, por ejemplo, en este epigrama de F. Remond (*De illius capillis quibus Christi pedes tergebat*) <sup>66</sup>:

*O quam diversos crinis formatur in usus!  
Arma sua invictus ponere nescit amor.  
Magdala crine potest, solita memor artis, eodem  
Illaqueare homines, illaqueare Deum.*

En los poemas eróticos el texto glosa un detalle de una escena amorosa que se convierte en icono y símbolo de la situa-

<sup>65</sup> Sobre los orígenes de esta interpretación, complicada además por el sincretismo entre los distintos personajes femeninos de las *Escrituras* que se funden en la figura tradicional de María Magdalena, puede verse S. Haskins, *María Magdalena: mito y metáfora*, Barcelona 1993 (esp. 79-120). Según esta autora la idea remonta a una interpretación del *Cantar de los Cantares* de Hipólito de Roma y se difundiría por obra de Orígenes.

<sup>66</sup> *O. c.*, 16.

ción general. Los cabellos son así redes, lazos que atan al amante<sup>67</sup>. El manierismo conceptual reproduce de esta forma las creencias de la magia. En la poesía religiosa se comparan además dos situaciones. En el caso del epigrama de Remond el amor profano se sublima en el amor divino; en Sarbiewski el motivo de los cabellos como lazos se relaciona con la leyenda de María Magdalena como penitente en el desierto. El escenario desértico de la búsqueda (8, *Et cava per, per acuta celer, per inhospita fertur: / Et per aperta fugax, et per iniqua ruit; 15 per opaca, per invia*) corresponde simbólicamente a la ausencia del amado. Frente al *locus amoenus*, la desesperación del amante encuentra su reflejo en el *locus horridus*.

El final del epigrama 8 (*Quid facit ad tantos tam prodiga lacryma cursus? / Magdalis in lacrymis navigat ipsa suis*), que desarrolla el tema tan querido de la literatura y del arte contrarreformista de las lágrimas de Magdalena, recuerda la alegoría de la navegación, frecuente en la poesía amorosa; pero el tipo de *concepto*, que consiste en desarrollar la metáfora utilizada para describir el sufrimiento o el martirio como un medio para llegar al cielo, es un motivo característico del epigrama sacro<sup>68</sup>.

MARCOS RUIZ SÁNCHEZ  
Universidad de Murcia

67 El mismo motivo aparece en este pasaje del mismo sermón anónimo francés citado anteriormente (o. c., 30), que recuerda el *Tu captivus eras illius, illa tui de Sarbiewski*:

*Que vois-je ici, ô amour! Un spectacle vraiment admirable: Madeleine captive de Jésus, et Jésus captif de Madeleine. Mettant sa tête aux pieds de Jésus, elle se déclare assez sa captive; mais tenant les pieds de Jésus, elle le fait aussi son captif. Comment tient-elle les pieds de Jésus, elle les tient par sa bouche, en les baisant mille et mille fois; elle les tient par ses yeux, en les arrosant de ses larmes; elle les tient par ses mains, en les embrassant et les parfumant. Tout cela n'arrête pas, et il faut des chaînes. Déployez vos cheveux, ô Madeleine, et liez-en les pieds de Jésus. O les chaînes délicates que Madeleine prépare à son vainqueur, qu'elle veut faire son captif! Madeleine, ne craignez pas. Celui qui confesse dans le saint Cantique qu'il «laisse prendre son coeur par un seul cheveu de son Epouse» pourra-t-il démêler ses pieds du rets de votre chevelure tout entière?*

68 Con la misma imagen concluye otro epigrama del autor sobre san Luis Gonzaga (43, *Oculi B. Aloysii lacrymabundi*, o.c., 1668, 1759, 235):

## SUMARIO

En este trabajo se analizan algunos de los epigramas latinos de temática religiosa del poeta polaco Mathias Casimir Sarbiewski. Los poemas se inspiran, por una parte, en el *Cantar de los Cantares*, al igual que ocurre con algunas de las odas del autor. Por otra parte, es práctica habitual en tales textos la versión a lo divino de motivos propios de la poesía amorosa. Versión a lo divino y tradición poética religiosa actúan así como tendencias opuestas. Las versiones a lo divino parten de la poesía amorosa, para añadir un plano de significado religioso, mientras que en la tradición que parte del *Cantar* el texto es despojado con frecuencia de las referencias más explícitas al ámbito religioso. Varios de los epigramas sacros de Sarbiewski recuerdan los poemas amorosos de Girolamo Angeriano. En otros casos se trata de motivos muy difundidos, que se encuentran en todas las culturas, o incorporados ya desde antiguo a la tradición de la literatura sacra.

## SUMMARY

This paper analyses some of the Latin epigrams of religious subject by the Polish poet Mathias Casimir Sarbiewski. The poems are inspired, on the one hand, by the *Song of Songs* as it happens with some odes by this author. On the other hand, the version into motifs characteristic of love poetry is a usual practice. Version into divine and religious poetic tradition work, in this way, as opposed trends. The versions into divine begin with love poetry, to add a ground of religious meaning, whereas in the tradition beginning with the *Song of Songs*, the text is often stripped of the most explicit references to the religious field. Some of the sacred epigrams by Sarbiewski are reminiscent of the love poems by Girolano Angeriano. In other cases the subjects are widely spread motifs, which can be found in every culture, or already incorporated from old times into the tradition of the sacred literature.

*Quis modus, o oculi, nimis manare fluentis,  
Et teneras fletu perdere velle genas?  
In fluvios liquidis abeunt duo lumina rivis,  
Et lacrymae gemini fluminis instar eunt.  
Interea medio fluitant suspiria luctu,  
Et pius irriguas ventilat Eurus aquas.  
Remigium, socii, naves et vela paremus:  
Sunt, quibus in caelum velificemur, aquae.*