

Translat Library

2021 | vol. 3, no. 4

Rosae sub signo,
anotaciones a un símil
clásico

JESÚS PONCE CÁRDENAS

University of Massachusetts Amherst

Universitat Autònoma de Barcelona

Departament de Filologia Catalana | Institut d'Estudis Medievals

Submitted: 02/25/21 | Accepted: 04/12/21 | Published: 06/10/21

How to Cite this Article

Jesús Ponce Cárdenas. «*Rosae sub signo*, anotaciones a un símil clásico». *Translat Library* 3, no. 4 (2021).



This work is published under a Creative Commons license (CC BY 4.0).

DOI: <https://doi.org/10.7275/cyms-ds90>

ISSN: 2604-7438

Rosae sub signo, anotaciones a un símil clásico

JESÚS PONCE CÁRDENAS

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN: En la tradición occidental la flor reviste a menudo un sentido simbólico asociado a la belleza, el amor y la sensualidad. Se analiza en esta nota la cadena literaria que puede trazarse en torno a una imagen floral en la poesía europea del Renacimiento (Pontano, D'Ardenne, Salmon Macrin, Ariosto), atendiendo especialmente a los géneros del epitalamio y la epopeya y a tres modelos principales del mundo grecolatino (Safo, Catulo, Claudiano).

PALABRAS CLAVE: símil; flor; epitalamio; novia; virginidad; rosa.

Estas glosas analizan una comparación de abolengo clásico y amplia fortuna: el parangón de la belleza virginal con una flor. Mediante una cala comparativo-diacrónica se ofrece un recorrido a través de diversos textos que van desde la lírica neolatina hasta la épica italiana. Si bien el conjunto de testimonios examinados podría ser bastante más amplio, esta panorámica se centra en la poesía compuesta en latín humanístico (Pontano, Remacle d'Ardenne, Salmon Macrin) y en un ejemplo significativo tomado de la epopeya caballeresca en lengua vernácula (Ariosto). Para comprender cómo funcionaba el proceso imitativo en el Renacimiento, en

la sección final del estudio se lleva a cabo una breve reflexión sobre cómo se originó el parangón en el mundo clásico, atendiendo a la obra de tres autores capitales (Safo, Catulo, Claudiano).¹

1. *Refracciones humanísticas: Pontano, Remacle d'Ardenne, Salmon Macrin*

El renacer del epitalamio en la Italia del Quattrocento tuvo entre sus principales valedores a Giovanni Pontano, que vivificó la escritura nupcial con la innovadora colección lírica de los *Amores coniugales* así como en varios poemas consagrados a las bodas de personajes de su entorno familiar más cercano (Nassichuk 2011).

Entre los numerosos ecos de Catulo que pueden espigarse entre las composiciones del humanista napolitano, conviene recordar ahora la ampliación del símil engastado en el *carmen* LXII que llevó a cabo entre los versos 69-79 y 85-92 del *Epithalamium in nuptiis Aureliae filiae* (Pontano 2014: 136-138):

Ut flos, aestiuo sitiens cum terra calore,
 nocturno refici lassus ab imbre cupit,
 non illum zephyrique ualent auraeque recentes
 mulcere aut densa nexilis umbra coma,
 sola illi est in rore salus, spes omnis in imbri,
 languet honos, cecidit languida sole coma;
 sic tacitos in corde fouens noua nupta calores
 optato refici coniugis ore petit,
 non illam patris amplexus, non oscula matris
 aut iuuat artificii purpura picta manu;
 suspirat tantum amplexus, tantum ora mariti [...].
 Ut flos in uerno laetatus sole nitescit
 fulgidus et gaudet purpura honore suo,
 mane tepor, sub solem aurae, ros noctis in umbra
 mulcet, et ipse suas iactat honestus opes;
 in molli sic uirgo toro complexa maritum

¹ Sobre la rosa en el mundo clásico y el Medievo, continúa siendo de grata lectura la monografía de Joret (1892). Para una reflexión literaria, etnográfica e histórico-cultural, véase Heinz-Mohr y Sommer (1988).

nuda nitet, caro ludit amata sinu.
Mane sopor, sub sole uiri suspiria mulcent,
nocte iterata uenus, saepe receptus Hymen.²

La contraposición que planteaba el *carmen* LXII de Catulo mediante la visión enfrentada de un coro de muchachos y un coro de doncellas se transforma, merced a la praxis imitativa, en una novedosa visión sensual (Sainati 1919: 23–24). Aparecen elementos naturales, con tres referentes que apenas se alteran: «*aurae*», «*sol*», «*imber*» > «*solem*», «*aurae*», «*ros*». Bajo el signo de la *amplificatio*, la serie de equivalencias se impregna ahora de matices suavemente lascivos: para alcanzar la sazón de su belleza, la flor necesita una temperatura adecuada, el frescor de la brisa matutina y el húmedo rocío de la noche; para llegar al ápice de la hermosura, una joven ha de casarse felizmente, debe ser amada por su marido y los recién casados tienen que cumplir en la cama, desnudos y con placenteras repeticiones, todos los rituales de Venus.

Otra huella simplificada del *carmen* LXII se localiza en la *Lepidina*, donde se disponen bajo especie metafórica varios elementos sensuales distribuidos armoniosamente en el canto de las mujeres y el de los hombres (*Pompa primera*, vv. 13–16):

² «Como una flor que languidece cuando la tierra está sedienta por el calor estival y anhela recobrase con la lluvia nocturna, pues de nada le valen para mitigar su padecimiento los céfiros, las frescas auras o la densa sombra de un árbol de fronda tupida; el rocío es su única salvación, en la lluvia está toda su esperanza; su esplendor se marchita, cae lánguida la corola a causa del sol; así la recién casada, que alimenta en su corazón ardores silentes, busca recobrase con la deseada boca de su esposo, no le resultan gratos los abrazos del padre, ni los besos de la madre o la púrpura bordada por maestra mano; ella suspira únicamente por los abrazos, por los besos únicamente de su marido [...]. Como cuando una alegre flor bajo el sol primaveral esplende luminosa y se regocija en su purpúreo esplendor, aliviada por el tibio sol matutino, por la templada brisa del mediodía, por el rocío que cae a la sombra de la noche, y en sus galas muestra sus riquezas, así fulge desnuda la joven novia cuando abraza a su compañero en el suave lecho y, amada por él, juega sobre su querido torso. Se deleita al amanecer con el dulce sueño, con los suspiros de su esposo al mediodía y, durante la madrugada, con los dulces juegos que ambos repiten en honor a Venus, reiterando la amorosa unión».

FEMINAE

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

MARES

Poma manu matura leget floremque recentem
rore nouo iuuenis, tenera mulcebit et aura.³

La *iunctura* «*intactum florem*» configura el núcleo de una imagen de la virginidad que se ensalza como ‘una flor intacta’ que la novia ‘custodia en secretos jardines’. En dicho sintagma combina Pontano el núcleo nominal de la antigua troquelación «*castum florem*» del *carmen* LXII (v. 46) y el epíteto que Catulo atribuía a la muchacha allí mismo (vv. 45 y 56 «*sic uirgo, dum intacta manet*»). Para sortear el calco directo, también altera levemente la referencia espacial: frente a la juntura catuliana «*in saeptis hortis*», la epítesis se modifica en el sintagma pontaniano «*in occultis hortis*».

La imagería sensual en este pasaje de la *Pompa primera* se centra también en los senos de la novia, ensalzados mediante una metáfora cristalizada: «*matura poma legenti*» (‘manzanas maduras para el que ha de cogerlas’). Más allá de la coincidencia con la fruta evocada por Safo en la comparación del fragmento 105a sobre la que hemos de reflexionar más adelante, la acción de recoger las manzanas se podría conectar a la lejana reminiscencia del contenido amatorio de un pasaje virgiliano (*Bucólica* VIII, vv. 37–41).⁴

La delicada imagen «*florem recentem tenera aura mulcebit*» constituye otro elemento de obvia inspiración catuliana, transformado apenas me-

³ «MUJERES: Flor intacta y manzanas maduras para el que ha de cogerlas / la doncella reserva, ya núbil, en secretos jardines. HOMBRES: Con su mano las frutas maduras cogerá y la lozana flor / con el rocío matutino el joven, bajo un aura süave la acariciará». Ponce Cárdenas 2019: 53).

⁴ «*Saepibus in nostris paruam te roscida mala / (dux ego uester eram) uidi cum matre legentem. / Alter ab undecimo tum me im acceperat annus, / iam fragilis poteram a terra contingere ramos. / Ut uidi, ut perii, ut me malus abstulit error!*» («En nuestros cercados te vi, de pequeña, coger con tu madre manzanas cubiertas de rocío (era yo vuestro guía). Tenía yo entonces doce años, desde el suelo podía ya alcanzar las frágiles ramas. Cuando te vi, ¡oh qué engaño fatal me arrebató y me dio muerte!»).

diante el cambio de número, la alteración del tiempo verbal, la modificación del sujeto y la adición de un adjetivo: «*flos quem mulcent aurae*».

En 1513 salían de las prensas parisinas de Bade los *Amorum Libri Tres* de Remacle d'Ardenne, donde figura un *Carmen nuptiale mixtum ex ephororum et puellarum contentione*, de clara impronta catuliana. Dentro de esta composición se engasta una rescritura del símil floral, muy ceñida al modelo (vv. 81–88):

Flosculus exoriens culmo dum crescit honesto
est oculis gratus tempora recta leuans,
idem si duro fuerit contactus aratro,
languet et auricomo defluit ore decor;
sic uirgo dum casta manet, sua gloria certa est,
hanc cupiunt iuuenes, hanc caluere senes.
Quod si de gremio fugit pudor actus aperto,
hanc nulli iuuenes, non cupiere senes.⁵ (D'Ardenne 1513: s.f.)

Desde el punto de vista estilístico, entre los cambios forzosos que conlleva el ejercicio de rescritura puede destacarse el uso del diminutivo (*flos* > *flosculus*) y la presencia de un adjetivo compuesto que añade una nota cromática (*auricromo*). En el plano de la *inuentio*, cabe apreciar la modificación del giro bimembre que establecía el hipotexto clásico: «*multi illum pueri, multae optauere puellae*» > «*hanc cupiunt iuuenes, hanc caluere senes*».

El mejor poeta neolatino de la corte de Francisco I de Francia, Jean Salmon Macrin, bebió de las fuentes clásicas (Catulo, Claudiano) y modernas (Pontano) para componer un *Epithalamiorum liber* (editado en 1528 y 1531) y, posteriormente, articular un exquisito *kateunastikòs lógos* impreso en el volumen de los *Hymnes* (1537). Desde el plano de la sensualidad verbal, la crítica ha apuntado cómo Macrin había cultivado

⁵ «En tanto que despunta la florecilla y crece con honesto tallo, es grata a los ojos cuando alza erguida la cabeza; si el cruel arado la toca, languidece y pierde el esplendor de su áurea cabellera; así la doncella, mientras se mantiene casta, segura es su nombradía: los jóvenes la desean, arden por ella los ancianos. Mas si del abierto regazo huye el pudor maculado, ningún joven la desea, ni tampoco los ancianos».

con éxito el «erotismo» epitalámico «al modo de Catulo o de Pontano» (Galand-Hallyn 2001: 238). En un pasaje del *Fesceninum canticum in nuptiis Isabellae Portiae Iuliodunensis*, evoca la pugna entre el ardiente esposo y la temerosa novia en el lecho conyugal, identificando la virginidad de la muchacha a través de los términos ya consabidos (vv. 9–12 y vv. 29–32):

Quid viro pugnans Isabella tantum,
nocte permittis neque nuptiali
in tuo primos gremio pudoris
carpere flores? [...]

Non rosas carpent quibus est timori
spina, nec mellis sapidum liquorem
haurient siqui metuant apum vim
vulnificarum.⁶ (Macrin 1537: 26)

El poeta galo asevera que las «flores del pudor» se cogen en el «regazo» de la muchacha y que las «rosas» de esa misma doncella están protegidas por la inevitable «espinas» de su ánimo belicoso y sus uñas en la alcoba. En la tradición romana podría apreciarse acaso una suerte de *bivio* entre la *flos* de Catulo y la *rosa* claudiana. El testimonio del *canticum fesceninum* de Salmon Macrin permitiría apreciar cómo ambos términos han confluído entre los autores del Quinientos, puesto que a sus ojos la alternancia de la voz genérica («flores») y el vocablo concreto («rosas») era perfectamente lícita, dado que ambos términos asumían en el contexto nupcial una misma valencia laudatoria al tiempo que lasciva.

La presencia de la imagen floral se localiza asimismo en el arranque del poema X de la colección de los *Épithalames*, cuyos versos consagraba Macrin a su esposa, Gelonis. En una alocución directa a la amada, el yo lírico se jacta de haber tomado el precioso don sensual en la noche de bodas (vv. 1–4):

⁶ «¿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? [...]. 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».

Nympha, cui uernum modo raptor audax
abstuli florem gremio e calenti,
aureum florem Venerisque dio
nectare tinctum[...].⁷ (Macrin 1998: 176)

A la luz de los poemas de Pontano, d'Ardenne y Salmon Macrin parece lícito sostener que el simbolismo de la flor (o la rosa) constituye un centro de interés capital dentro de la tradición del epitalamio y plantea además un interesante diálogo creativo con varios hipotextos de la Antigüedad (Safo, Catulo, Claudiano).

2. La rosa virginal en un romance caballeresco

El profundo conocimiento de la tradición epitalámica por parte de Ariosto quedó de manifiesto en una composición neolatina dedicada a las nupcias de Alfonso d'Este y Lucrezia Borgia, celebradas en Ferrara en 1502 (Ariosto 1954: 78–89). La arquitectura textual del poema laudatorio remitía claramente al modelo catuliano del *carmen* LXII, del que procede la disposición global en dos coros enfrentados así como un entero caudal de imágenes. Pese a la importancia que asume el hipotexto neotérico en la redacción de este elogio cortesano, sin embargo, no se localiza en el texto una huella clara del símil de la flor virginal. Ariosto decidió, en cambio, rendir homenaje al parangón catuliano en el canto primero de su influyente *romance* caballeresco, precisamente en un pasaje en el que el soberano de Circasia —Sacripante— exaltaba la virginidad de la principal figura femenina del poema, la esquiua Angélica (*Orlando furioso*, I, octavas 42–43):

La verginella è simile alla rosa,
ch'in bel giardin su la nativa spina
mentre sola e sicura si riposa,
né gregge né pastor se le avicina;

⁷ «Oh, ninfa, en tu ardiente regazo acabo de coger la flor de la primavera, la áurea flor impregnada del divino néctar de Venus, como un audaz ladrón».

l'aura soave e l'alba rugiadosa,
 l'acqua, la terra al suo favor s'inchina:
 gioveni vaghi e donne inamorate
 amano averne e seni e tempie ornate.

Ma non sì tosto dal materno stelo
 rimossa viene e dal suo ceppo verde,
 che quanto avea dagli uomini e dal cielo
 favor, grazia e bellezza, tutto perde.
 La vergine che 'l fior, di che piú zelo
 che de' begli occhi e de la vita aver de',
 lascia altrui còrre, il pregio ch'avea inanti
 perde nel cor di tutti gli altri amanti. (Ariosto 1996, I: 15-16)

En la traducción de Jerónimo de Urrea las dos estancias ariostescas rezaban así (Ariosto 1988:10):

Semejante es la virgen a la rosa
 que en el jardín so natural espina
 mientras sola y entera allí reposa
 ni ganado o pastor se le avecina;
 aire suave y alba deleitosa,
 el agua y tierra a su favor se inclina,
 huelga el galán y la dama enamorada
 tener el seno de ella y frente ornada.

Mas no tan presto del natural suelo
 sale, ni de su tronco umbroso y verde,
 cuanto el bien de los hombres y del cielo
 favor, gracia y belleza todo pierde.
 La virgen, que la flor de quien más celo
 que de sus ojos debe haber, se acuerde,
 si la deja coger, que el precio de antes
 pierde en el corazón de otros amantes.

Como indica Roland Béhar, «estos versos, primer momento lírico en el desarrollo del *romanzo* de Ariosto, gozaban en el siglo XVI de extrema fama» hasta el punto que «se conservan numerosas adaptaciones musi-

cales» del pasaje (2020: 458). Ariosto se apropiaba de la comparación catuliana, adaptándola al marco de la épica romance, asegurando así que la imagen tuviera una difusión masiva en la Europa del Renacimiento.

El interés por esta muestra de tradición clásica en el *romanzo ariostesco* se infiere de la profusa atención que ha suscitado entre los especialistas.⁸ En una aportación reciente, Giulio Ferroni señalaba la «ben nota matrice catulliana» de ambas octavas, precisando cómo en el ejercicio de reescritura

il *flos* catulliano diventa la canonica *rosa* e intorno ad essa si moltiplicano i termini, in un chiave di graziosa miniaturizzazione, con l'inserzione sia di aggettivi più vaghi che di complementi che danno una più precisa definizione figurativa. Così ai giardini recintati, *septis hortis*, si sostituisce il più generico e vezzoso *bel giardin* (ma in A è ancora in traduzione quasi letterale 'n un chiuso orto in la nativa spina), arricchito però dalla precisazione *su la nativa spina* (e si può pensare ad una suggestione di Petrarca, *Rime*, CCXLVI 5: «Candida rosa nata in dure spine»); i tre membri del v. 41 si distendono in due versi (42 5–6), con la *aurae* che diventano *l'aura soave* e la nuova inserzione dell'alba rugiadosa; al semplice rilievo del v. 42 si sostituisce la più sontuosa proiezione ornamentale dei due versi della clausola della stanza 42, eliminando la diretta simmetria positivo/negativo tra i catulliani vv. 42 e 44, proiettando la seconda stanza in uno stacco narrativo segnato dall'avversativa iniziale e indicando più esplicitamente di quanto faccia l'espressione catulliana *tenui carptus defloruit ungui*, le conseguenze dello sfiorire del fiore rimosso *dal materno stelo*; e ancora l'esito della perdita della verginità viene più direttamente risolto [...] nella perdita del *pregio* della fanciulla *nel cor di tutti gli altri amanti* (Ferroni 2008: 165–166).

A la luz de cuanto se ha ido desgranando, no cabe considerar que la sustitución del genérico *flos* por el concreto *rosa* sea una genial innovación de Ariosto, ya que dicha estampa contaba con una fortuna milenaria que se remonta hasta la poesía epitalámica tardo-antigua (Claudio, Draconcio) y volvió a circular con éxito en el Quinientos entre los cultores de los *carmina nuptialia* (Macrin).

⁸ Véanse Murtaugh (1980: 167–168), Cabani (1990: 261–277), Jossa (1996: 31–33 y 111-114) y Fiorato (2006: 459–461).

3. Orígenes de la cadena imitativa: el epitalmio de Catulo y su diálogo con el modelo de Safo

Para profundizar en el alcance de la reescritura de los modelos antiguos por parte de los vates renacentistas, conviene examinar algunas de las muestras más exquisitas del parangón floral en el mundo clásico y apreciar cómo estas, a su vez, se desarrollaron conforme a procesos imitativos del todo afines.⁹ Por ese motivo, en primer lugar conviene destacar cómo el uso del símil extendido constituye un rasgo de estilo bastante marcado en la obra de Catulo, en especial en el conjunto de sus piezas epitalmicas.¹⁰ Dentro del *carmen* LXII, integrada en el canto nupcial de las doncellas, una comparación referida al mundo natural estaba destinada a tener un eco perdurable (39–47):

Ut flos in saeptis secretus nascitur hortis
 ignotus pecori, nullo conuulsus aratro,
 quem mulcent aerae, firmat sol, educat imber;
 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 iucunda manet, nec cara puellis.¹¹ (Catulo 2014: 328)

⁹ En general sobre la *imitatio* en el mundo antiguo, véase Conte (2012). Para la proyección de la poesía de Catulo como modelo apto para la imitación en el Renacimiento, remito a Haig Gaiser (1993) y Taylor (2007).

¹⁰ Como subrayan Howe (1911); Celentano (1991); Murgatroyd (1997).

¹¹ En traducción de Juan Antonio González Iglesias: «Como la flor que nace escondida entre setos, / y el rebaño la ignora, no la troncha el arado, / las brisas la acarician, el sol la desarrolla / y la lluvia la nutre, y al final se entreabre / y derrama su aroma, y así la desearon / muchachos y muchachas, no pocos la anhelaban: / la misma flor, cortada por una fina uña, / se marchitó, y entonces ya no la desearon / muchachos ni muchachas, ninguno la anhelaba. / Pues igual la doncella, que mientras permanece / intacta, tiene todo el amor de los suyos / pero al perder la flor de su virginidad, / cuando deja que sea mancillado su cuerpo, / ni gusta a los muchachos, ni es grata a las muchachas» (Catulo 2014: 329).

En los *carmina nuptialia* del veronés los símiles sirven para ubicar conceptualmente la institución del matrimonio entre la naturaleza y el mito, al tiempo que permiten reflexionar sobre la forma en que la unión conyugal hace confluir dos universos dispares, el masculino y el femenino (Feeney 2013: 75).

La idea de la virginidad y esquividad como uno de los principales atractivos de una bella muchacha en edad casadera parece inspirada en un modelo helénico: los epitalamios de Safo, concretamente los fragmentos 105a y 105b (Khan 1967).¹² El símil catuliano fundiría elementos procedentes de dos comparaciones de la poetisa eolia (Edwards 1992). La primera, referida al dulce fruto, reza así (Safo 2013: 68):

οἶον τὸ γλυκύμαλον ἐρεύθεται ἄκρω ἐπ' ὕσδω,
ἄκρον ἐπ' ἀκροτάτῳ, λελάθοντο δὲ μαλοδρόπης
οὐ μὰν ἐκλελάθοντ', ἀλλ' οὐκ ἐδύναντ' ἐπίκεσθαι.¹³

El segundo símil, dedicado a la flor, evoca una estampa de irremisible pérdida (Safo 2013: 68):

οἶαν τὰν υἰάκινθον ἐν ὥρεσι ποιμένες ἄνδρες
πόσσι καταστείβοισι, χάμαι δέ τε πόρφυρον
ἄνθος [...].¹⁴

Al abordar la reescritura del modelo, Catulo opta por la indeterminación, ya que no menciona la especie floral (el «jacinto», nombrado por Safo). De manera afín, tampoco incorpora la nota cromática («púrpura»).¹⁵ Además extrae la idea de apartamiento, referida originariamente

¹² Para las diversas interpretaciones del fragmento, Griffith (1989) y Cristóbal (1992: 159).

¹³ Aurora Luque traduce los versos: «Como la manzana dulce se vuelve roja en la rama, / alta sobre la más alta y olvidada de los cosechadores / —pero no la han dejado por olvido, es que no la pudieron alcanzar—» (Safo 2013: 69).

¹⁴ En traducción de Aurora Luque: «Como el jacinto en la montaña los pastores / con sus pies pisotean y por tierra la flor derrama púrpura [...]» (Safo 2013: 69).

¹⁵ El poeta de Verona quizá actuara así para evitar la repetición de un elemento empleado anteriormente en el *Epitalmio de Manlio Torcuato y Junia Aurunculeya* (vv.

al fruto, aplicándola a la flor y aportando nuevos matices («la manzana dulce, alta sobre la más alta rama, olvidada de los cosechadores» > «la flor escondida entre setos [...] el rebaño la ignora»). El cantor de Lesbía invierte además los elementos negativos del hipotexto en el primer segmento de la comparación («los pastores pisotean [el jacinto] en la montaña» > «no la troncha el arado [...] y así la desearon muchachos y muchachas»).¹⁶

4. *Armat spina rosas: la novia temerosa y la pugna en el tálamo*

En época tardo-imperial puede localizarse otro hito importante en la trayectoria de la imagen floral, concretamente, en el *Fescennino* IV de Claudiano. Desde un marco de exhortación sensual, la voz experimentada de un *magister amoris* incitaba al joven novio a desflorar a su esposa y gozar así de los placeres del tálamo. Se establece entonces de forma implícita la identificación entre la virginidad de la doncella, que ella misma protege en la alcoba con uñas y dientes, y la doble estampa de la rosa (armada de espinas) y la miel (custodiada por las abejas). Las «imágenes vegetales» se adaptaban así «al motivo del combate amoroso» (Gineste 2004: 279). En este fragmento del *discurso del lecho nupcial* puede leerse (vv. 5–10):

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.¹⁷ (Claudiano 2002: 114)

87-89) para exaltar la belleza de la novia: «*Talis in uario solet / diuitis domini hortulo / stare flos hyacinthinus*» («Como en ameno jardincillo de rico señor brota la flor del jacinto») (Catulo 2014: 314). Véase Ready (2004: 161-162).

¹⁶ Cristóbal (1992: 160-161).

¹⁷ «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».

Desde el punto de vista de la *comparatio*, que se plantea de forma tácita, el texto claudiano establece un conjunto de equivalencias mediante dos series ternarias: la bella novia se equipara a la rosa, las uñas que emplea para defenderse de los avances sensuales del esposo se identifican con las espinas, el placer que conlleva la unión sexual en el tálamo se refleja en el delicioso aroma floral de la primavera. Ahora bien, también podría inferirse que la rosa asume un sentido ambivalente, ya que *in toto* exalta la hermosura de la joven recién casada, mientras que *in parte* designa metonímicamente la sexualidad intacta justo en el instante previo a la desfloración.

A partir de esta acuñación epitalámica, «la imagen de la rosa se erigirá en un *tópos* de la poesía amorosa», como explicita Jean-Louis Charlet en su magistral edición de la obra claudiana (Claudio 2002: 187). El reconocimiento de la obra del escritor alejandrino como dechado apto para la *imitatio* desde época temprana explica que la huella del parangón floral se perciba ya en otros autores de la poesía tardo-antigua, como Draconcio, que la incorporó en un *carmen nuptiale*.¹⁸

5. La rosa milenaria: algunas consideraciones finales

Este recorrido, tan fragmentario como incompleto, en torno a la pervivencia de una imagen floral (plasmada ya como símil, ya como metáfora) constituye un complejo capítulo en la tradición literaria de Occidente. Sin duda, aún queda mucho por profundizar en la visión estilizada del erotismo que la lírica greco-latina acuñó y, transcurridas varias centurias, legó a la poesía humanística y a las distintas literaturas *in volgare*. El código de la obscuridad honesta se percibe en el epitalamio a través de una serie de comparaciones e imágenes en las que dialogan armoniosamente la elegancia cifrada y un obvio sentido sensual (Serrano Cueto 2019: 182–202). Desde hace tres milenios, en la poesía nupcial, la flor (en general) y la rosa (en particular) se

¹⁸ Draconcio reescribía así la fórmula en el *Epithalamium Ioannis et Vitulae*, vv. 49 y 51-52: «sic rosa miscetur spinis [...]: / sic pia Virginitas non tollitur ante pudoris / unguibus infensis quam uulnerat ora mariti». Draconcio (1996, IV: 8).

asocian simbólicamente al amor, la belleza y el sexo, conformando así un intrincado nudo.¹⁹

¹⁹ No en vano, al acometer el estudio de las «ponderaciones y argumentos por semejanza sentenciosa», Baltasar Gracián seleccionó un conjunto de versos de Pontano, Bartolomé Leonardo de Argensola, Luis de Góngora y Francisco López de Zárate referidos a la rosa, admirándose de que «como término tan sublime, todas las doctas abejas pican en ella». Gracián 2004: 138-142.

El presente artículo se inscribe en el marco del proyecto «Hibridismo y elogio en la España áurea» (HELEA PGC2018-095206-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Investigación y Universidades y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional FEDER.

Obras citadas

- Ariosto, Ludovico. 1954. *Opere minori*, edición de Cesare Segre. Milán-Nápoles: Riccardo Ricciardi Editore.
- Ariosto, Ludovico. 1988. *Orlando furioso*, edición de Francisco José Alcántara, traducción de Jerónimo de Urrea [1556]. Barcelona: Planeta.
- Ariosto, Ludovico. 1996. *Orlando furioso*, edición de Lanfranco Caretti. Turín: Einaudi. II volúmenes.
- Béhar, Roland. 2020. «Garcilaso de la Vega y la cuestión epitalámica: reflexiones sobre la Égloga II, vv. 1401–1418». *Bulletin Hispanique* 122, n° 2: 423–462.
- Cabani, Maria Cristina. 1990. «La rosa, il fiore e il frutto». En *Costanti ariostesche: tecniche di ripresa e memoria interna nell'«Orlando Furioso»*, 261–277. Pisa: Scuola Normale Superiore.
- Catulo. 2014. *Poesías*, edición de José Carlos Fernández Corte, traducción de Juan Antonio González Iglesias. Madrid: Cátedra.
- Celentano, Maria Silvana. 1991. «Il fiore reciso dall'aratro: ambiguità di una similitudine (Catullo 11, 21–24)». *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 37, n° 1: 83–100.
- Claudiano [Claudien]. 2002. *Oeuvres. Poèmes politiques. Deuxième Partie*, edición y traducción de Jean-Louis Charlet. París: Les Belles Lettres.
- Conte, Gian Biagio. 2012. *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*. Palermo: Sellerio Editore.
- Cristóbal, Vicente. 1992. «Una comparación de clásico abolenço y larga fortuna». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 2: 155–187.
- D'Ardenne, Remacle. 1513. *Amorum Libri Tres*. Paris, In edibus Ioannis Parui et Lodouici Badii.
- Draconcio [Dracontius]. 1996. *Œuvres*, edición de Étienne Wolff. París: Les Belles Lettres.
- Edwards, Mark J. 1992. «Apples, Blood and Flowers: Sapphic Bridal Imagery in Catullus». *Studies in Latin Literature and Roman History* 6: 181–203.
- Feeney, Denis. 2013. «Catullus 61: *Epithalamium* and Comparison». *The Cambridge Classical Journal* 59: 70–97.
- Ferroni, Giulio. 2008. *Ariosto*. Roma: Salerno Editrice.
- Fiorato, Adelin Charles. 2006. «Il motivo del *carpe rosam*. Ronsard tra l'Ariosto e il Tasso: imitazione e creatività». *Studi Francesi* vol. 50, n° 3: 453–465. <https://journals.openedition.org/studifrancesi/27016>

- Gaisser, Julia Haig. 1993. *Catullus and his Renaissance Readers*. Oxford: Clarendon Press.
- Galand-Hallyn, Perrine. 2001. «L'ode latine comme genre 'tempéré': le lyrisme familial de Macrin dans les Hymnes de 1537». *Humanistica Lovaniensia* 50: 221–265.
- Gineste, Marie-France. 2004. «Poésie, pouvoir et rhétorique à la fin du IV^e siècle après J.C.: les poèmes nuptiaux de Claudien». *Rhetorica* 22, n.o 3, 269–296
- Gracián, Baltasar. 2004. *Agudeza y arte de ingenio*, edición de Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala y José María Andreu. Zaragoza-Huesca: Prensas Universitarias de Zaragoza-Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Griffith, R. Drew. 1989. «In Praise of the Bride: Sappho Fr. 105(A) L-P. Voigt». *Transactions of the American Philological Association*, 119: 55–61.
- Heinz-Mohr, Gerd y Volker Sommer. 1988. *Die Rose. Entfaltung eins Symbols*. Múnich: Diederichs.
- Howe, George. 1911. «Nature Similes in Catullus». *Studies in Philology* 7: 3–15.
- Javitch, Daniel. 1985. «The Imitation of Imitations in Orlando Furioso». *Renaissance Quarterly* 38, n° 2: 215–239.
- Joret, Charles. 1892. *La rose dans l'Antiquité et au Moyen Âge: histoire, légendes et symbolisme*. París: Emile Bouillon Éditeur.
- Jossa, Stefano. 1996. *La fantasia e la memoria: intertestualità ariostesca*. Nápoles: Liguori Editore, 1996.
- Khan, H. Akbar, 1967. «On the Art of Catullus Carmen 62, 39-58. Its relationship to 11, 21-24 and the Probability of a Sapphic Model». *Athenaeum* 45: 160–165.
- Macrin, Jean Salmon. 1537. *Hymnorum Libri Sex*. Parisiis: Ex Officina Roberti Stephani.
- Macrin, Jean Salmon. 1998. *Épithalames et Odes*. Edición de Georges Soubeille. Paris: Honoré Champion Éditeur.
- Murgatroyd, Paul. 1997. «The Similes in Catullus 64». *Hermes* 125: 75–84.
- Murtaugh, Kristen Olson. 1980. *Ariosto and the Classical Simile*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Nassichuk, John. 2011. «Images de l'union conjugale dans l'œuvre poétique de Giovanni Pontano». *Aspects du lyrisme conjugal à la Renaissance*, editado por Perrine Galand y John Nassichuk, 37–58. Ginebra: Droz.
- Ponce Cárdenas, Jesús. 2019. «En torno a la Lepidina de Pontano: traducción y comentario de la Pompa primera». *Di qui Spagna et Italia han mostro / chiaro l'onor. Estudios dedicados a Tobia R. Toscano sobre Nápoles en*

- tiempos de Garcilaso*, editado por Eugenia Fosalba y Gáldrick de la Torre, 49–72. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Pontano, Giovanni. 2011. *Eclogae*. Edición de Hélène Casanova-Robin. París: Les Belles Lettres.
- Pontano, Giovanni. 2014. *On Married Love. Eridanus*, editado por Luke Roman. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Ready, Jonathan L. 2004. «A Binding Son: The Similes of Catullus 61». *Classical Philology* 99, n° 2: 153–163.
- Safo. 2013. *Poemas y testimonios*, edición y traducción de Aurora Luque. Barcelona: Acantilado.
- Sainati, Augusto. 1919. «Il Pontano e Catullo». *La lirica latina del Rinascimento. Parte prima*, 1–68. Pisa: Enrico Spoerri Editore.
- Serrano Cueto, Antonio. 2019. *El epitalamio neolatino. Poesía nupcial y matrimonio en Europa (siglos XV y XVI)*. Alcañiz-Lisboa: Instituto de Estudios Humanísticos-Centro de Estudios Clásicos.
- Taylor, Barry. 2007. «The Hispanic Reception of Catullus in a European Context». *Euphrosyne: Revista de Filología Clásica* 35: 355–364.