

LA INVENCIÓN DE UN ESTILO. EL POEMA INICIAL DE LOS *BASIA* DE J. SEGUNDO Y DOS ELEGÍAS DE JUVENTUD DE D. HEINSIVS¹

MARCOS RUIZ SÁNCHEZ
Universidad de Murcia

SUMMARY

The present paper proposes to study the metaliterary implications of a series of literary fictions in neo-Latin poetry. Special attention is given to the introductory poem in J. Secundus' Basia and to the youthful elegies by D. Heinsius. Themes such as the birth of the kiss, which is present in these compositions either directly or allusively, are characteristic in the poetics of that time of suavitas and venustas. Examining these compositions from such a perspective reveals the way in which the poet has moulded his own persona and the parallelism between the conception of style and the thematic configuration of literary motifs.

1. En el presente trabajo nos proponemos poner de manifiesto las implicaciones metaliterarias de una serie de ficciones de la poesía neolatina. Analizaremos en este sentido el poema introductorio de los *Basia* de J. Segundo (Jan Everaerts). La ficción tiene en dicho poema un

¹ El presente trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación DGES PB96-1112.

evidente carácter programático. No sólo justifica el autor poéticamente la relación entre la lengua utilizada, el latín, y el tema, sino que Venus encarna el estilo de la obra. La temática del beso exige un estilo adecuado, el de la *suavitas* y la *venustas*. Se trata de conceptos definidos de forma precisa en los tratados teóricos de la época, con implicaciones tanto temáticas como formales. En la práctica poética no se trata tan sólo de la adecuación del estilo a la temática, sino de un auténtico paralelismo entre la configuración que adoptan los temas y la concepción del estilo. La obra de Segundo contribuyó a formar una auténtica rama temática dentro de la poesía posterior, el de los poemas en torno al beso, y sirvió también para definir un estilo, que los tratadistas posteriores relacionan con la poesía de Catulo y con los epigramas de la *Antología griega*. El estudio de algunos pasajes paralelos de la poesía posterior nos permitirá confirmar dichas observaciones sobre el poema inicial de los *Basia*. Nos centraremos especialmente en el estudio de dos elegías de temática amorosa de D. Heinsius.

El beso y la rosa constituyen elementos temáticos característicos de la *suavitas* y de la *venustas*. Precisamente uno de los términos para denominar el beso en latín, *suavium*, era relacionado tradicionalmente con el adjetivo *suavis*. La concepción de tales ideas en la teoría literaria de la época (que remonta en último extremo a la teoría de las *ideas* estilísticas de Hermógenes) implica no sólo componentes formales, sino temáticos. La *suavitas* se caracteriza por su capacidad de atraer al lector e implica la apelación a los sentidos. Sensualidad, erotismo, colorido llamativo, mitología de los aromas, sensaciones agradables que afectan a todos los sentidos, forman parte del universo de la *suavitas*².

Existe un claro paralelismo entre muchos de los motivos del manierismo conceptual desarrollado en los *Basia* y la concepción de las ideas que nos ocupan. Las definiciones de la *suavitas* recuerdan el mito de Orfeo, que en la poesía neolatina actúa con frecuencia como expresión de dichas virtudes. Así, el efecto del estilo corresponde, por ejemplo, al tema del alma fugitiva, que se escapa involuntariamente a través del beso. Un motivo igualmente significativo es, por ejemplo, el de la abeja

² Scaligero distingue entre *suavitas* y *venustas*: *Est igitur suavis oratio, quae allicit auditorem ad legendum vel invitum (...). Venustas igitur est decor ipsius compositionis (...). Suavitas autem Venustatis species delicata. Tota Aeneis venusta est: suavis non tota. Venustati adversatur turpitudine: Suavitati Asperitas. Differt autem a mollitia: quod molle carmen etiam parum venustum esse potest. Poëtices libri septem*, Lyon, 1561 (Stuttgart, 1987), p. 186.

que recoge miel en los labios de la amada. Este tópico se aplica también en la tradición literaria a los poetas. Es uno de los prodigios asociados al nacimiento en la biografía arquetípica de los poetas y lo caracteriza como un ser privilegiado. En la literatura de la época este motivo expresa la *dulzura* en el hablar.

2.1. LA ROSA Y EL BESO. EL POEMA INICIAL DE LOS *BASIA*.

El primer poema de los *Basia* de Juan Segundo tiene por tema el nacimiento del beso. El autor crea una ficción mitológica, que sirve de introducción apropiada a un poemario formado por composiciones que varían hasta la saciedad los motivos en torno al beso heredados de la tradición poética grecolatina, especialmente de Catulo y de los epigramas griegos³:

Cum Venus Ascanium super alta Cythera tulisset
 Sopitum teneris imposuit violis
 Albarum nimbos circumfuditque rosarum
 Et totum liquido sparsit odore locum.
 Mox veteres animo revocavit Adonidis ignes,
 Notus et irrepsit ima per ossa calor.
 O quoties voluit circumdare colla nepotis!
 O quoties dixit: «Talis Adonis erat»!
 Sed placidam pueri metuens turbare quietem
 Fixit vicinis basia mille rosis.
 Ecce calent illae, cupidaeque per ora Diones
 Aura susurranti flamine lenta subit.
 Quotque rosas tetigit, tot basia nata repente
 Gaudia reddebant multiplicata deae.
 At Cytherea, natans niveis per nubila cycnis,
 Ingentis terrae coepit obire globum,
 Triptolemique modo fecundis oscula glebis
 Sparsit, et ignotos ter dedit ore sonos.
 Inde seges felix nata est mortalibus aegris,
 Inde medela meis unica nata malis.

³ Los textos citados de Juan Segundo remiten a Juan SEGUNDO, *Basia, et alia quaedam*, Barcelona, 1979. Hemos consultado también *Michael Tarch. Marullus, Hieron. Angerianus, et Ioan. Secundus, Poetae elegantissimi*, Spirae Nemetum, 1595, y *Ioannis Hagiensis Iuvenilia*, Lugduni Batavorum 1757.

Salvete aeternum, miserae moderamina flammae,
 Umida de gelidis basia nata rosis!
 En ego sum, vestri quo vate canentur honores,
 Nota Medusaei tum iuga montis erunt,
 Et memor Aeneadum, stirpisque disertus amatae,
 Mollia Romulidum verba loquetur Amor.

La ficción está desarrollada de una forma que recuerda el motivo poético del nacimiento de la rosa. La rosa está íntimamente ligada a Venus; nace, según unos, al mismo tiempo que Venus o, según otros autores, de la sangre de Venus o de la de su amante Adonis. El motivo mitológico del cambio de color de la rosa, antes blanca y después roja por haber caído sobre ella la sangre de Afrodita, que se hiera al pisar con los pies desnudos las espinas, será desarrollado con frecuencia por los poetas latinos y neolatinos. El color rojo provocado por la sangre vertida se convertirá, por ejemplo, en el rubor de la rosa, arrepentida de haber herido a la diosa⁴. En un poema de Pontano, por el contrario, la rosa nace por el contagio del rubor de la diosa⁵, al igual

⁴ El motivo se encuentra ya apuntado en un poema de Draconcio (*A.L.* 874, *De origine rosarum*). El tema aparece en la poesía neolatina, por ejemplo, en este epigrama sobre el nacimiento de la rosa de Fausto SABEO, *Epigrammatum Fausti Sabaei Brixiani, libri quinque*, Romae, 1556, p. 4:

Carpit odoratis spatians dum Cypria ab hortis
 Roscidulas primo sub oriente rosas,
 Sancta cruentarunt vepres sua bracchia acuti,
 Palluit inspecto sanguine pulcra Venus.
 Erubuere deam flores laeuisse cruenti,
 Constat adhuc facti poenituisse rosas.

⁵ *Eridanus*, 39, *De Venere et rosis* (en *Poeti latini del Quattrocento*, F. Arnaldi, L. Gualdo Rosa y L. Monti Sabia (eds.), Milano-Napoli, 1964, p. 724:

Pectebat Cytherea comas madidumque capillum
 siccabat: Charites carmina lecta canunt,
 Ad cantum satyri properant, ad carmina nymphae,
 carmina de tacitis saepibus hausta bibunt.
 Hinc aliquis petulans ausus prodire Dionen
 Intuitur, docta dum linit ora manu:
 erubuit pudibunda ruborque per ora cucurrit,
 Occupat et teneras purpura grata genas,
 Mox interque rosas interque roseta refugit,
 Delitet et molles spirat ab ore crocos.
 Dum spirat funditque crocos, dum purpura fulget,

que en el poema de Everaerts el beso nace por el efecto del fuego amoroso sobre las rosas; las dos situaciones son inversas, algo que estaba cifrado en el simbolismo erótico de la rosa, pero comparten el rasgo del efecto del aura divina sobre la naturaleza. Significativamente, las rosas en cuestión son blancas y se calientan por efecto de los besos, lo que recuerda el tema de la metamorfosis de la rosa.

La ficción que encabeza los *Basia* de Segundo tiene carácter plenamente figurativo. La narración es el equivalente de un *concepto*. Lo más llamativo del poema es la asimilación del beso con una planta que se reproduce, figuración que refuerza la relación simbólica beso-rosa. La figuración es posible a través de la polisemia del término *aura*, que remite metafóricamente al aliento de los enamorados en el beso y al motivo literario del alma que en el beso pasa de uno a otro, y literalmente al mundo de la naturaleza. El viento primaveral que fecunda las flores es un cliché de la poesía latina, heredado por los poetas neolatinos. El tema del beso se inserta así metafóricamente en la temática de los ciclos estacionales, que a su vez se relacionan simbólicamente con la diosa (Venus preside el mes de abril, que le está consagrado, la llegada de la primavera, el resurgimiento de la naturaleza y la renovación de los impulsos amorosos).

Para entender la relación aquí establecida entre la rosa y el beso es necesario probablemente tener en cuenta la práctica de la alegoría física, común en esta época a la hora de interpretar los mitos. La antigüedad ofrecía dos interpretaciones del mito de Venus y Adonis que corresponden a este tipo de alegoría. Adonis se convierte en el sol o en la encarnación del trigo. Así, Macrobio (*Saturn.* I,21,1-6) ofrece una interpretación alegórica del mito de Adonis, retomada por Boccaccio en la *Genealogía de los dioses paganos*⁶, por Natale Conti en su *Mitología*⁷ y

Concipit afflatus daedala terra deae;
Hinc et purpureum flores traxere colorem,
quaeque prius candor, purpura facta rosa est.
Has legite, his tenerae crines ornate puellae,
Paestano niteat lucida rore coma,
Vere rosas, aestate rosas diffundite divae,
Spirent templa rosas, ipsae et olete rosas.

Un motivo parecido existía en la literatura clásica, pero a propósito de otra planta relacionada con Venus, el mirto, tal y como podemos verlo en Ovidio, *Fasti*, IV, 139-144.

⁶ Trad. esp. de M^a. C. Álvarez y R. M^a. Iglesias, Madrid, 1983, pp. 158-160.

⁷ V,16. Trad. esp. de M^a. C. Álvarez y R. M^a. Iglesias, Murcia, 1988, pp. 383-384.

por J. Pérez de Moya en su *Philosophía secreta*⁸. En esta lectura alegórica del mito, la pareja Venus-Adonis se convierte en símbolo de los ciclos estacionales. Venus es la parte de la tierra en que vivimos, frente al universo inferior representado por Prosérpina; el jabalí, que gusta de las tierras cenagosas, representa al invierno. El cambio del rojo al blanco se justificaría porque en la primavera «los corazones se encienden en el deseo amoroso», mientras el blanco correspondería al color del invierno⁹. Precisamente las rosas que en el poema de Segundo reciben los besos de la diosa son blancas¹⁰.

La descripción del efecto de los besos de Venus sobre las flores, el vuelo a través de la nubes y la siembra de los besos evocan evidentemente las descripciones científicas de la época sobre los fenómenos de la naturaleza como el rocío, la lluvia, etc., lo que pone de manifiesto una vez más la presencia en el trasfondo de la interpretación alegórica. Los húmedos besos nacen de las frescas rosas (*Vmida de gelidis basia nata rosis!*). El fuego de la pasión de Venus calienta las rosas que desprenden vapor, de modo que las flores devuelven el beso de la diosa; el vapor asciende hasta las nubes y vuelve a caer de nuevo sobre la tierra. Del mismo modo, en las descripciones científicas, los vapores húmedos de la tierra no pueden, en ausencia del sol elevarse y, alterados por la frialdad del aire y de la luna, se convierten en una fina agua que al caer en el tiempo del verano se transforma en rocío y condensados en invierno forman la escarcha. El tema responde, por otra parte, a motivos que forman parte de la constelación temática del beso, como es el contraste entre el fuego y el agua y el de la fusión de almas en el beso¹¹. La asimilación rosa-beso, unida al tema del rocío, se encuentra igualmente en otros poemas de los *Basia*¹².

⁸ 3,6 (Carlos Clavería [ed.], Madrid, 1995, p. 387-388).

⁹ P. DE MOYA, *op. cit.*, p. 387.

¹⁰ Un resumen de las distintas interpretaciones antiguas y modernas sobre el mito de Adonis ofrece H. TUZET, *Mort et résurrection d'Adonis. Étude de l'évolution d'un mythe*, 1987, pp. 45-81.

¹¹ Cf. sobre el tema del beso en la literatura antigua F. DUPONT, *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au libre latin*, Paris, 1994, pp. 150-194.

¹² Así ocurre en el poema XVII:

Qualem purpureo diffundit mane colorem
 Quae rosa nocturnis roribus inmaduit:
 Matutina rubent dominae sic oscula nostrae,
 Basiolis longa nocte rigata meis,

La escena con que se inicia el texto, Venus recostando a Ascanio sobre un lecho de flores, remite evidentemente a la *Eneida*. El eco temático resulta significativo si se tiene en cuenta que en el famosísimo episodio de la obra virgiliana Ascanio es substituido por Cupido, que provoca bajo la apariencia del hijo de Eneas el amor de Dido. La situación es paralela a la imaginada por Everaerts. La contemplación de Ascanio engendra en Venus el recuerdo de su amante, Adonis. A la contemplación maternal sigue, pues, la contemplación erótica, tema propio de la poesía amorosa, como puede verse en Propercio I,3, poema del que el verso 9 de Segundo constituye un claro eco verbal. Ambos personajes, Ascanio y Adonis, están, por otra parte, relacionados con las flores. El adolescente dormido entre las flores se identifica simbólicamente con ellas. Adonis evoca una vez el tema mítico de la metamorfosis y del nacimiento prodigioso de las flores, pues constituye uno de aquellos héroes míticos cuya sangre derramada da lugar en el momento de su muerte a distintas flores. El poema se sitúa así intencionadamente en el universo referencial de la *Eneida*, la obra que traza

Quae circum facies niveo candore coronat,
 Virginis ut violam cun tenet alba manus.
 Tale novum seris cerasum sub floribus ardet,
 Aestatemque et ver cum simul arbor habet.
 Me miserum, quare cum flagrantissima iungis
 Oscula, de thalamo cogor abire tuo?
 O saltem, labris serva hunc formosa ruborem,
 Dum tibi me referet noctis opaca quies.
 Si tamen interea cuiusquam basia carpent,
 Illa meis fiant pallidiora genis.

El tópico de la queja del enamorado por tener que retirarse con la llegada del día se une aquí al tema del beso. El beso se compara en este caso con el rocío de la noche. El rocío y la fragancia de la flor en la mañana es un tema ligado tradicionalmente al *carpe diem*. *Carpere* se dice igualmente de los besos y de las flores y frutos. El tema se une aquí al contraste tradicional en la descripción de la belleza femenina entre el blanco y el rojo. Al simbolismo del día se une el simbolismo estacional con la mención de las cerezas tempranas. El rojo de los labios contrasta con la palidez del enamorado (cuyo ciclo vital es inverso al de la naturaleza), que evoca, por otra parte, la tradicional comparación de la amada con el sol y con la aurora. La comparación de los besos con los fenómenos atmosféricos se encuentra también en el poema VI de los *Basia*, una variación más del *adīnaton* del poema VII de Catulo. La insistencia en la lluvia y en los fenómenos de la naturaleza se debe, por otra parte, al carácter de transición que tienen en este caso tales imágenes, que sirven de término de comparación explícito para el número de los besos, pero anticipan la comparación final con las lágrimas (vv. 9-26).

el lazo de unión de Roma con las leyendas de la mitología. Esta ficción permite al poeta establecer una conexión entre el contenido y la forma del poema, pues éste está escrito en latín, la lengua de los enéadas. Por otra parte, la dualidad Ascanio-Cupido del episodio citado de la *Eneida* se reproduce formalmente en el texto, que se inicia con la figura de Ascanio para concluir con la figura del dios Amor, hijo también de Venus: *Et memor Aeneadum stirpisque disertus amatae / Mollia Romulidum verba loquetur Amor*. De este modo, la ficción introductoria (el nacimiento del beso) queda conectada con el contenido (temática erótica) y con la forma de la colección (poesía escrita en latín siguiendo los modelos de la literatura clásica)¹³.

2.2. MOTIVOS PARALELOS. EL TEMA DE LA SIEMBRA DEL BESO.

El beso nace en el poema de Everaerts de la unión del aliento de Venus y el perfume de la rosa¹⁴. La asimilación simbólica rosa-beso

¹³ Nótese en el verso final la transformación del cliché *Carta [fama] loquatur [loquetur] anus* (Catulo, LXVIII,46 y LXVIIIb,4) en la expresión *verba loquetur Amor*.

¹⁴ El efecto de los besos de Venus sobre las flores en el poema de J. Segundo recuerda también la transformación a que dan lugar las lágrimas de Cupido en un poema de F. SABEO, *De Cupidine* (op. cit., p. 611):

Arbori Amor vinctus telis spoliatus, et arcu
 Plorabat Triviae Dendriadumque dolos.
 Quasque bibebat humus lachrymas, mutabat olentes
 In violas subito, purpureasque rosas.
 Dum luctatur Amor, perfregit vincula, abique,
 Quum captum ut ludat, una reversa Dryas.
 Nec puerum inveniens, flores ex luctibus ortos
 Colligat, halantes collocat inque sinu.
 Me miseram et subit exclamat, lacerantur et ardent,
 Corda, manusque gemens atque vocabat opem.
 Quis te impune unquam laedat puer improbe? pro te
 Namque rosae exurunt, et feriunt violae.

En este caso son las lágrimas de Cupido las que se transforman en rosas y violetas. La relación entre las lágrimas y las rosas en la ficción conceptual recuerda el mito del nacimiento de la anémona, que surge de la sangre de Adonis sobre la que Venus derrama sus lágrimas. El pretexto argumental corresponde al motivo tradicional en la poesía amorosa del contraste entre frío y calor. A este motivo remiten el tema de las lágrimas y la imagen de las rosas ardientes, la conclusión sobre el poder transformador del amor, que recuerda el motivo, frecuente en este tipo de epigramas, del poder del dios para hacer que el agua queme, y, finalmente, la comparación de mayor a menor.

resulta natural dado que la imaginería de los aromas forma parte de la temática tradicional del beso, que los poetas renacentistas heredan de los autores de la *Antología palatina* y que la obra de J. Segundo contribuirá a difundir¹⁵. El término *Flor* se aplica, por otra parte, al vino, al perfume y al aliento y se habla, por tanto, de la «flor del vino», o de la «flor del perfume», algo que los poetas aprovechan para el concepto poético¹⁶.

El tema de la siembra de los besos se encuentra en dos poemas de J. C. Scaligero¹⁷:

- *Basia seminat*:

Indulgent mea torquatis nec septa columbis:
Nec metuit tenero de grege praeda lupum.
Aurea nobilium rerum regina Voluptas.

¹⁵ Cf. sobre el tema del beso en la literatura grecolatina F. DUPONT, *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*, Paris, 1994, pp. 123-194.

¹⁶ Así, por ejemplo, en este poema de J. B. AMALTEO, *Ad Ianthem (Trium fratrum Amaltheorum Hierronimi, Io. Baptistae, Cornelii Carmina, Venetiis, 1627, pp. 140-141)*:

Narcissumque, rosamque tibi decerpsit, Ianthe,
Purpureis Corydon sarta ferens calathis.
Ad sepem tu sola veni surgentibus astris,
Dum numerat saturas anxia mater oves.
Si tibi nil ultra quaerit, saltem oscula iunget,
Florem animae ut dulci pastor ab ore legat.

¹⁷ Ambos poemas se encuentran en *Iuli Caesaris Scaligeri viri clarissimi Poemata in duas partes divisa*, 1591, s.l. I, p. 127. Eros labrador es un motivo 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. Una ficción similar a la de Scaligero, pero a lo divino, se encuentra en el epigrama 4 del jesuita polaco Mathias Casimir Sarbiewski, en el que Amor desempeña también 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 glosa el motivo del jardín de amor (*Matthiae Casimiri Sarbievii S.I. Lyricorum lib. IV. Epodon lib. unus, alterque Epigrammatum, Venetiis, 1668, p. 218, y Epigrammatum liber unus, pp. 3-4, en Matthiae Casimiri Sarbievii S.J. carmina, Parisiis, 1759*):

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

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 iuencis?
 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 prodis inanes:
 Diva feres opera praemia digna tua.
 Matura roseos crispans semente maniplos
 Interea nodis callida necte tribus.
 Post, ubi Lemniacae capient te taedia flammae:
 Solicitudum nostro munere falle Deum.

3.1. HEINSIVS Y LA *FABVLA* SOBRE EL NACIMIENTO DEL ROCÍO.

Una ficción similar a la del nacimiento del beso en el poema introductorio de los *Basia* de Segundo se da en la elegía segunda de las *Elegiarum iuveniliū reliquiae* de D. Heinsius (1580-1655), titulada *Fabula Roris*¹⁸. Es esta colección de poemas, según el propio Heinsius, obra de adolescencia. Fue este autor famoso por su precocidad en la composición de versos latinos y fue en su adolescencia alumno y admirador de J. Scaligero y de J. Dousa en la Universidad de Leyden. El poema, una ficción mitológica sobre el origen del rocío, enmarca el relato dentro de un contexto personal. Los dos primeros versos aclaran que el poeta está haciendo tiempo mientras espera a la amada (vv. 1-2):

Gutta levis summas humecta leniter herbas,
 Blanda comes veris: dum mea vita venit.

¹⁸ *Danielis Heinsii Poemata emendata locis infinitis et aucta*, editio quarta, Lugduni Batavorum, 1613, pp. 506-509.

El dístico final alude igualmente a la génesis del poema, explicando la elección del tema. El autor conecta etimológicamente el nombre del rocío con el de su amada (vv. 99-100):

Digna, Venus, nostra res haec mihi visa Camoena est:
Nomina nam Rossae ros dedit ille meae.

Tras resumir el tema del poema (vv. 5-6, *Te roseo quondam lachrimam stillavit ab ore, / tu virides herbas ruraque, Diva Venus*) el poeta confiesa abiertamente el carácter ficticio del relato (vv. 7-10):

Fabula narratur toto lepidissima coelo:
Hactenus in terris non tamen illa fuit.
Expeditam Superi: Venus aurea ridet, et inquit:
«Dii faveant coeptis, blande poëta, tuis».

El término *Fabula*, que aparece en el título y en el verso 7, muestra la naturaleza de la narración. Se trata de un mito ficticio que viola las leyes de la verosimilitud, un juego alegórico, un texto que debe ser leído como una ficción evidente y, por tanto, exige una lectura figurada. Alusión a ello es la alegre confesión de que el relato no era conocido hasta ahora. Juegos similares se repiten a lo largo de todo el texto. Por ejemplo, una alusión a la novedad del relato se puede quizá ocultar tras la afirmación a propósito del jardín de Venus de que los mentirosos griegos nunca penetraron en aquellas tierras: *Improba non illam penetravit Graecia sedem, / terraque mendaces non tulit illa viros*.

El autor pone el texto bajo el patronazgo de Venus que substituye a Apolo y las Musas. En la elegía III, que forma pareja con la II, titulada igualmente *Fabula siderum*, el escritor afirma: *Nil mihi cum Phoebos: Venerem nam prodidit ille, / iuncta suo Marti cum Dea nostra fuit* (III, 13-14). Del mismo modo, tras describir el jardín de Venus, nuestro autor justifica sus afirmaciones apelando a nuestra complicidad y afirmando haber pertenecido él mismo a la casa de Venus, lo que le permite hablar con conocimiento de causa: *Quaeque loquor vidi (subeunt namque omnia vates) / parsque domus blandae Cypridis ipse sui*. Evidentemente, tales afirmaciones no se refieren sólo al contenido y al género (elegía amorosa, metamorfosis relacionada con Venus y el amor), sino que aluden también probablemente al tono elegido.

Como en el caso del poema de Juan Segundo sobre el origen del beso, la ficción sobre el origen del rocío de Heinsius se inspira en la

mitología del nacimiento de la rosa, relación facilitada por la asociación etimologizante entre *Ros* y *Rosa*. Esta conexión está apuntada por el propio autor mediante la ambientación en Siria y la alusión al llanto por Adonis de la diosa. Si la metamorfosis de la rosa es provocada por la tristeza de Venus a causa de la muerte de su amante, el llanto por la suerte de su hija origina el nacimiento del rocío (vv. 21-24):

Hic satis extinctum postquam miserata maritum est,
 Ingemuit natae tristia fata suae.
 Pulchra Venus charae gemuit discrimina natae,
 Et vidua hoc ipso tempore Diva fuit.

La transformación se produce con ocasión de la disputa de Baco y Neptuno por el amor de una hija de Venus y Adonis, Amimone (vv. 25-38):

Liber Amymonen simul et Neptunus amarunt,
 Progenies nostrae nam fuit illa Deae.
 Dulcis Amymonen Venus, et (quis nescit?) Adonis,
 Edidit ad ripas Byblidis unda tuas.
 Aspicit hanc furvis, Semeles, dum tendit ab Indis,
 Natus, et ut vidit lumina, victus amat.
 «Estque Venus», dixit, «Veneris vel filia certe est»,
 Et Satyros iussit lentius ire suos.
 Vidit et hanc vastas qui cuspide temperat undas,
 Et simul in mediis nescius arsit aquis.
 Instat amans illi Deus hinc, Deus imminet illhinc,
 Et veniunt faciles ad sua bella manus.
 Haeret in ambiguo Venus, et, quia poscit uterque,
 Quae poscunt ambo praemia, neuter habet.

El mito se fundamenta en personajes de la mitología griega. De nuevo el autor continúa el juego humorístico con respecto a la fuente de sus conocimientos. *Quis nescit?* pregunta con respecto al linaje de Amimone. Apparentemente se trata de una pregunta retórica, cuya respuesta debería ser negativa. En realidad, existe una Amimone en la mitología griega, pero sus padres no son Venus y Adonis.

Heinsius, apasionado estudioso del griego, ha adaptado un mito tradicional para crear una ficción literaria. En la mitología Amimone es una de las Danaides, la única, junto a Hipermestra, de la que cono-

ceмос el nombre. El mito de las Danaides se sitúa en el contexto de una contienda entre dioses: la que opone a Posidón y Hera. Posidón y Hera rivalizan por el dominio de la Argólida en una disputa similar a la que enfrentara al mismo dios con Atenea por el dominio del Ática. Tras la victoria de Hera, Posidón hace que se sequen todas las aguas del país. Al desembarcar Dánao y sus hijas, Amimone es enviada a buscar agua. Siendo, como sus hermanas, de naturaleza guerrera, similar a las amazonas, la joven se lanza en persecución de una cierva, pero su venablo falla el golpe y hiere a un sátiro, que trata de violarla. Ella pide ayuda. Posidón acude en su ayuda y arroja su tridente contra la bestia. Después de poner en fuga al sátiro, el dios ofrece matrimonio a la joven y, como regalo de bodas, permitirá que las aguas vuelvan a la región¹⁹.

Esta historia es la que ha inspirado a Heinsius. Sin embargo, la condición de los personajes ha sido parcialmente modificada. Amimone es aquí la hija de Venus y Adonis, mientras que el sátiro ha sido substituido por el propio Baco, de cuyo séquito forman parte los sátiros. De hecho, cuando Baco divisa a la joven, son los sátiros los únicos miembros del cortejo mencionados (*Et Satyros iussit lentius ire suos*). Sólo Neptuno permanece inalterado. La solución del conflicto queda en el poema sin resolver, pues no es poéticamente necesaria, ya que el don del dios de las aguas en la mitología es substituido en el poema por la metamorfosis de las lágrimas de Venus, que origina el rocío²⁰.

La vinculación de la ficción de Heinsius con el mito de Amimone ha sido sugerida sin duda por el carácter hidróforo de la Danaide. La relación con Venus permite al poeta hacer de éste un mito de implica-

¹⁹ Cf. Pausanias, 2,25,4, y Str. 8,6,8. Cf. sobre el significado de este mito M. DETIENNE, *La escritura de Orfeo*, Barcelona, 1990, pp. 32-54.

²⁰ Una ficción similar se encuentra en la elegía XI, en un pasaje donde de nuevo se describe el jardín de Afrodita. Las lágrimas de la diosa por la muerte de Adonis se convierten en el agua que rodea el lugar (XI, 47-54, *op. cit.*, pp. 529-530):

Cypridis aeternae nemus est, ubi nulla ferarum
Nec nisi quae Veneri sacra vagatur avis.

Assyrios Divae thalamos et Adonidis hortos,
Si memini, pulchram Graecia dicit humum.

In medio sylvae, domus e violisque rosisque
Surgit, et hanc circum pura susurrat aqua:

E lachrymis fluit illa Deae, quas fudit in herbis,
Cum rigido laesus dente maritus erat.

ciones eróticas, conectando además el relato con el marco personal (la espera del enamorado y el rocío que cae sobre él), que forma parte de las situaciones tópicas de la elegía erótica latina. Por otra parte, el mito original tenía también implicaciones en este ámbito, pues además de explicar etiológicamente la naturaleza de las aguas de la Argólida y los ritos relacionados con ellas, gira en torno al tema del matrimonio. El cambio del sátiro por Baco, natural por la relación existente en la mitología entre estos seres y el dios, clarifica el enfrentamiento entre ambos personajes, concebidos alegóricamente como encarnación del vino y del agua. La substitución aleja además totalmente el peligro de la interpretación de la historia según las líneas de la alegoría histórica, en favor de una lectura alegórica y figurada²¹. Así, aunque se trate de una invención original el relato presupone las interpretaciones evemerista y alegórica de la mitología.

La transformación en sí recuerda el motivo tradicional de las lágrimas como perlas o el de las lágrimas que hacen nacer flores; se trata de un motivo folclórico y poético bien conocido, inverso al de la risa que produce los mismos efectos. Venus llora por la suerte de su hija (vv. 51-56):

Byblidis hic purus violas perlabitur imber,
 Perque rosas tenui flumine rivus abit.
 Tresque Deam luces totidemque ex ordine noctes
 Fama fuit lachrimas continuasse suas.
 Perque domum passim, per et aurea limina, guttae
 Et tenerae thalamos emicuere Deae.

Interviene entonces Cupido quien siembra las lágrimas de la diosa, de las que nacen violetas y rosas (vv. 57-62):

Forte puer iuxta mediis erravit in herbis,
 Depositaque levi cuspide lusit Amor.
 Utque Deam vidit, lachrimas exceptit, et illas
 In viridem ludens spargere coepit humum.
 Quaque serit, sensim violae nascuntur ab illis,
 Et roseus florum germine ridet ager.

²¹ Una interpretación del mito como alegoría histórica ofrece, por ejemplo, Bocaccio, *Genealogía de los dioses paganos*, trad. de M^a. C. Álvarez y R. M^a. Iglesias, Madrid, 1983, p. 618.

Cupido convoca a los otros miembros del cortejo de Venus. Lllaman a Céfiro y finalmente todos los dioses se reúnen para observar el prodigio (vv. 65-84):

Obstupuit, puerosque puer vocat: ilicet omnes
 Conveniunt turmae, maxima Diva, tuae.
 Conveniunt, Zephyrumque vocant (res digna relatu est)
 Nam Veneris pulchras incolit ille domos.
 Protinus humentes excussit nectare pennas,
 Et volat, et divos sacraque rura petit.
 Adventante Deo tremulae risere myricae,
 Explicuit virides regia tota fores.
 Aspicit exultim volucres hic ludere fratres,
 Multaque mirantes aspicit ire Deos.
 Causa tamen latuit: tenues per gramina guttas,
 Et subito flores surgere monstrat Amor,
 Monstrat Amor, lachrimasque Deae serit: aspicit ille
 Blandaque cum violis lilia mixta vidit.
 Quaque videt puros puerum sparsisse liquores,
 Hic videt et flores emicuisse novos.
 Haesit, et obtutu stupuit Deus ipse, fidemque
 Credibile est oculis non habuisse suis.
 Chlorida gaudentem trahit in spectacula; Nymphas
 Illa suas: ipsos re movet illa Deos.
 Astra ferunt illis Superum caruisse diebus
 Coetibus, et cives non habuisse suos.

Heinsius ha representado la llegada de Céfiro según las tradicionales epifanías de la poesía grecolatina: tiemblan los arbustos, las puertas se abren espontáneamente (*Adventante Deo tremulae risere myricae, / explicuit virides regia tota fores*). Sin embargo, el motivo resulta natural por tratarse de un dios del viento. Para un perfecto conocedor, como era Heinsius, de la poesía de Teócrito y de Virgilio la mención de los tamariscos tiene probablemente implicaciones metaliterarias, pues en Virgilio sirve para oponer la poesía menor a la elevada²².

La siembra se generaliza y Céfiro esparce el rocío por los campos (vv. 89-96):

²² Cf. especialmente Ecl. IV,2. Cf. también VI,10, VIII,54, X,13.

Colligit undantes Zephyrus per pascua rores,
 Imbribus his pennas inficit ille suas.
 Hinc Deus arentes quoties volat, inficit agros:
 Et lachrimis laetam nunc quoque reddit humum.
 Dulcis humus ridet lachrimis (quis credat?) et optat
 Sic Venerem lachrimas fundere saepe suas.
 Causa patet. blandas Cythereia movit habenas,
 Et sonitum niveas edere iussit aves.

Heinsius juega con la trillada metáfora poética de la risa de los campos. El dolor de la diosa da lugar a la alegría. Ya anteriormente el escritor se había demorado describiendo el jardín de la diosa, de forma que la metamorfosis y el cambio del dolor al placer corresponden a la naturaleza de la diosa (vv. 11-18):

Est procul extremas Syriae felicitis ad oras
 Ad Libani primos terra beata pedes.
 Improba non illam penetravit Graecia sedem,
 Terraque mendaces non tulit illa viros.
 Simplicitas habitat: niveus candorque iocusque:
 Molle solum: pastus nectare ridet ager.
 Verque suum sibi terra facit: Sol ipsa Dione est.
 Quaque venit, Divae sub pede vernat humus.

Del mismo modo que el dolor de Afrodita y su sangre engendran la rosa, las lágrimas de la diosa dan lugar al rocío. Draconcio había observado una contradicción parecida a propósito del cambio de color de la rosa (*A.L.* 874, *De origine rosarum*, vv. 11-14):

Sanguineis Cytherea genis, sic crimina punis,
 Mordacem ut spinam flammea gemma tegat?
 Sic decuit doluisse deam, sic numen amorum,
 Vindicet ut blandis vulnera muneribus.

La diosa del amor, concebida como encarnación de la alegría, transforma el dolor en gozo²³. La formulación de la paradoja en Heinsius

²³ En la elegía VI en el contexto del tópico de la *militia amoris* afirma el poeta, tras imaginar una disputa entre Venus y Marte, previa a su enamoramiento (*op. cit.*, vv. 71-72):

Quam bene neglectos Cythereia vindicat ignes!
 Ut doleant, hostes cogit amare suos.

recuerda también las afirmaciones de sentido opuesto que encontramos en los poemas que explotan motivos opuestos, como el del carácter agridulce del amor.

El poema de Heinsius tiene evidentes puntos de contacto con el poema programático de los *Basia* de Segundo:

- El argumento constituye una ficción, inventada por el escritor pero de ambientación mitológica.
- Los dos textos presuponen como modelo las ficciones poéticas sobre el nacimiento de la rosa.
- En los dos se hace referencia al mito de Adonis.
- Ambos coinciden en el motivo del jardín de amor.
- En un poema el ardor amoroso hace que las flores engendren besos; en el otro las lágrimas al ser sembradas hacen nacer las flores.
- El motivo de la siembra y el paralelismo con los fenómenos atmosféricos se encuentra en ambos poemas.

3.2. LA *FABVLA SIDERVVM* DE HEINSIVS.

Como ya hemos señalado la elegía II forma pareja con la III, titulada *Fabula Siderum*, cuya extensión es, sin embargo, exactamente la mitad de la anterior (50 versos frente a 100)²⁴. Esta nueva elegía tiene como pretexto argumental el origen de las estrellas, nuevamente mediante una ficción poética inventada por el propio autor.

Como en el caso de la elegía anterior, el texto narrativo queda dentro de un marco personal. El amante invoca a las estrellas mientras se dirige a la cita con su amada (vv. 1-6):

Aetheris e summo qui tollitis aequare vultus,
 Dii vigiles noctis, noctis alumna cohors,
 Currere quos toto iusserunt numina coelo
 In statione sua, sed magis ipsa Venus,
 Ad dominam pergo, dum nox indulget amori,
 Dum nox atra suos flectere pergit equos.

Como justificación del favor que pide afirma el poeta que también los dioses nocturnos sufrieron similares cuitas (vv. 7-12):

²⁴ *Op. cit.*, pp. 510-1.

Vos quoque turba levis, vos talia gaudia quondam,
 Et similes curae detinuere meis.
 Vos quoque lusit Amor, faciles advertite vultus,
 Dum roseas coeli curritis ante fores.
 Cynthia permittit, nec inexorabilis illa est,
 Endymion duram non sinit esse deam.

Se trata de una situación tópica, reiterada con frecuencia en la elegía amorosa y el epigrama neolatinos. El amante se dirige de noche a la cita con su amada e invoca a la luna o a las estrellas pidiéndoles su ayuda, bien para que se oculten y protejan el secreto de sus amores, bien para que iluminen y faciliten su camino. Tópicos son también la imagen de la luna surgiendo sobre el mar, la afirmación de que los seres nocturnos han sufrido idénticas cuitas amorosas y el motivo de los amoríos de la luna con Endimión. Baste citar los siguientes ejemplos²⁵:

- A. Navagero, *Lusus*, 22,1-6²⁶:

Nox bona, quae tacitis terras amplexa tenebris
 Dulcia iucundae furta tegis Veneris.
 Dum propero in carae amplexus, et mollia Hyellae
 Oscula: tu nostrae sis comes una viae.
 Neve aliquis nostros possit deprendere amores:
 Aera coge atras densius in nebulas.

- M. A. Flaminio²⁷:

Luna decus caeli, astrorum regina bicornis,
 Quae medio raptim laberis alta polo.
 Ad dominam propero. qua nec formosior unquam
 Pavit, nec pascet ulla puella gregem.
 Tu mea ne quisquam valeat deprendere furta,
 Conde precor lucem candida diva tuam.
 Sic tibi proprio splendescere lumine, sic par,
 Et magni radiis aemula Solis eas.

²⁵ Cf. para otros ejemplos *Veneres Blyemburgicae, sive Amorum Hortus*, Dordraci, 1600, pp. 850-857.

²⁶ *Lusus*, A. E. Wilson, ed., Nieuwkoop, 1973, p. 42.

²⁷ *Carmina quinque illustrium poetarum*, Florentiae, 1549, pp. 239-240. Cf. *Veneres Blyemburgicae, op. cit.*, p. 853.

- B. Rota, *Ad Nitedulam* (vv. 1-8)²⁸:

Quae vaga flammifero per devia rura volatu,
 Das mihi nocturnos temnere posse metus,
 Aemula noctivagae stellata Nitedula Lunae,
 Ad dominam caecas nunc rogo pande vias.
 Te quoque (ni fallor) quondam ferus ardor agebat;
 Dum fueras cupidis primus amor Satyris.
 Atque Lycum ardebas vesano perdita amore;
 Nec poteris magnis flectere muneribus.

- F. Sabeo, *Ad noctem*²⁹:

Dulcis, et alta quies, frontem quae tollis opacam
 E Phegethonteis praecipitata vadis.
 Nox optata veni, nigrantes indue et alas,
 Tutius ut nostrum perficiatur iter.
 Scis Dea quo propero, nam furti sola fuisti
 Conscia, et arcanae Duxque comesque viae.
 Sic tu nectareo satureris rore, Tonasque
 Tergeminam faciat te sibi, et esse mihi.

- I. Capilupo, *Ad Lunam*³⁰:

Hac utinam dum nocte nites pulcherrima caelo,
 Circumstent roseas nubila nigra genas.
 Parce precor: densam nam me iuvat ire per umbram,
 Dum tacitus Pholoes tecta beata peto.
 Te quoque nigranti quondam caligine septam,
 Delitias furtim iuivit adire tuas.

- J. Verzosa, *Charina*, 52, *Descriptio noctis qua Carinam tendebat solus*³¹:

Quae panno velata nigro nox alma, quietem
 Irriguam humanis sensibus ingeneras.
 Et vos obscurae tranquilla silentia noctis,

²⁸ Antonii Terminii Contursini Lucani. Iunii Albini Terminii Senioris, Molsae, Bernardini Rotae, Equitis Neapolitani, et aliorum illustrium poetarum Carmina, Venetiis, 1554, p. 39-40.

²⁹ Epigrammatum Fausti Sabaei Brixiani, libri quinque, Romae, 1556, p. 127.

³⁰ Hippolyti Capilupi Carmina, Antuerpiae, 1574, p. 102, Blyemburg, *op. cit.*, p. 851.

³¹ Charina, sive amores, en Clariorum Aragonensium monumenta, I. de Asso del Río, ed., Amstelaedami, 1786, p. 50.

Nunquam et deficiens aethereis harmonia.
 Vt mea divino mulcetur corda susurro,
 Corda pharetratus quae mihi versat amori.
 At tu grata viris, et non ingrata puellis,
 Caligo: o Phoebi lampade chara magis.
 Crassior incumbas: tractus coxendice laeva
 Sternet inoffensum Martius ensis iter.
 Namque ubi Gradivi Venus aurea cessit amor,
 Cessit privigno vitricus arma suo.

La referencia a Apolo, que ya hemos mencionado anteriormente (*Nil mihi cum Phoebus: Venerem nam prodidit ille, / iuncta suo Marti cum Dea nostra fuit*), cumple varias funciones en este contexto. Por una parte, es convencional que el enamorado exprese su preferencia por la noche frente al sol, pues es el momento apropiado para las citas. También la referencia a la delación de Apolo que desvela los amores de Marte y Venus resulta propia del motivo de la noche cómplice. Por otra parte, tiene, como hemos visto, implicaciones programáticas.

La insistencia en el movimiento de las estrellas hace de éstas el equivalente poético del enamorado. El poeta pide su complicidad, pues se trata de algo apropiado para ellas (vv. 15-18):

Basia quae figam lepidi cognoscite Divi,
 Aurea gens: vultus res decet illa tuos.
 Vos quoque sic quondam genuit pater aetheris alti,
 Perque suam iussit Iupiter ire domum.

Los versos 17-18 constituyen el resumen de la narración que sigue. El poeta realiza ahora un relato etiológico sobre las estrellas. En los tiempos de la Edad de Oro nadie conocía el beso. Pero, siendo niño Júpiter, llamaron ya la atención del dios las mujeres y poco a poco fue creciendo su deseo por ellas, hasta el punto de no poder llevar la cuenta de sus besos³². Así, para poder contarlos, fue marcando una señal en el cielo por cada beso y de este modo nacieron las estrellas (vv. 33-50):

³² Cf. sobre Júpiter, como símbolo de masculinidad exacerbada, doble de los deseos del propio poeta la elegía VII, donde se ofrece como escudero del dios y nuevamente reaparece el tema del beso. El motivo proviene del poema LXVIII (v. 140) de Catulo y tiene amplio desarrollo en los poemas de Juan Segundo.

Forsitan hic blandam conspexerat ire puellam;
 Risit, et haec animo res ait apta meo est.
 Quidque foret, patrem trepida vix voce rogavit.
 Ille, «Cave», dixit, «tangere, larva fuit».
 «Dulcius hac larva nihil est, pater», inquit, «et illi
 Si liceat comitem me dare, salvus ero».
 Scilicet hinc blandas tacite spectare puellas
 Coepit, et has larvas nunc quoque semper amat.
 Mox sequitur, subeunsiue legit vestigia furtim,
 Et poscit faciles oscula plura Deas.
 Quoque magis placuit, placuit magis illa voluptas,
 Guadiaque haec finem non habuere suum.
 Bisque Deus voluit numerum praescribere certum:
 Bis voluit frustra, nec potuisse ferunt.
 Ergo abiit, totidemque notas quot basia, coelo
 Fixit: et has circum currere iussit humum.
 Sidera quae tandem seri dixere nepotes.
 Hinc sibi non duram mens mea spondet opem.

La anécdota sobre la ignorancia del dios niño y la respuesta figura-
 da tiene sin duda su fuente en un cuento popular (Aarne-Thompson),
 que el autor pudo conocer por un relato del *Decamerón* de Bocaccio,
 que se encuentra en la introducción de la jornada IV. En Bocaccio un
 padre eremita ha mantenido a su hijo en la ignorancia de todos los
 asuntos mundanos. Un día el joven, ya de dieciocho años, acompaña a
 su padre en su visita a la ciudad. Tropiezan con un cortejo de mujeres
 jóvenes que vienen de una boda y el muchacho interroga a su padre
 sobre ellas. El padre le dice que no mire, pues se trata de una cosa
 mala. Pero, insistiendo el hijo en sus preguntas acerca de la naturaleza
 de aquellos seres, acaba por decirle que se trata de gansas. Entonces el
 joven en el acto le replica: *Padre, os ruego que hagáis que yo tenga una de*
esas gansas. Cuando el padre se niega porque tales aves comen mucho,
 el hijo le responde que ya le dará el algo para que picoteen.

La historia es adaptada igualmente en una sátira menipea anónima
 de comienzos del siglo XVII, *Amator ineptus*, cuyo protagonista-narra-
 dor lleva el significativo nombre de *Amatus Fornacius*. La madre del
 protagonista cuenta una historia similar a la de Bocaccio:

Matrem hoc pertritum nobis ad focum narrantem quotiens
 miratus sum, quod tale erat: secretum ab omni consortio homi-
 num pater puerum cum diu enutrivisset, ubi ad eam venisset

aetatem, cui ex aëre sagacissimo odore (sic illa ludebat) percipere datum est an in vicinia puellae sint, in urbem forumque deducit. Miratur ac pavet puer nitentes vittas ac spatiosa vestimenta. Et me hercule longe a virili diversus habitus, quem ni stupet insolitus, ne lapis est. Sedula curiositate exquirat quid monstri esse, quod facile simplici puero persuasum, qui ea forma nunquam sensus imbuerat. Ast secretiori aestu viscera iam calebant. Pavor vento citius abierat. Mirari quidem adhuc at concupiscere protinus. Patrem levi manu pulsare ut sibi talem anserem comparet. Docebat eo quam alte is sensus a natura insitus esset.

Tanto Heinsius como el anónimo narrador del *Amator ineptus* atenúan la implicación obscena de la historia en Bocaccio, que a través de los equívocos implícitos en las metáforas utilizadas alude indirectamente a la naturaleza de la unión entre hombre y mujer. Las imágenes utilizadas tienen una doble justificación. Por una parte, se entienden como enunciados literales, justificados por la mentira del padre y por la ingenuidad del hijo (*simplicitas*, según el narrador del *Amator ineptus*), mientras que, por otra, pueden entenderse como metáforas que describen las relaciones entre los sexos. Significativamente, las muchachas vienen de una boda, lo que inicia el tema subyacente de la unión entre hombre y mujer, y están ataviadas adecuadamente para la ocasión. La diferencia del vestido da ocasión para la pregunta sobre la naturaleza de tales seres, al tiempo que refleja simbólicamente la naturaleza femenina. La metáfora del ganso refleja el punto de vista misógino del padre. Pero la contestación ingenua del muchacho retuerce el significado de la metáfora, dándole una implicación obscena. El *Amator ineptus* desarrollará la metáfora extendiéndola también al joven curioso, que se convierte metafóricamente en un perro que olfatea desde lejos la presencia femenina. Por otra parte, la metáfora se adelanta en este caso a la pregunta del joven, que pregunta qué clase de monstruo es aquél, qué fiera o ave.

El relato de Heinsius supone dos diferencias importantes con respecto al de Bocaccio, la edad del joven, que es aquí un niño, y la metáfora utilizada. En el poema la mujer es una *larva*, un alma en pena, un fantasma, pero también una apariencia, una ilusión. Esto último está sugerido ya por Bocaccio, que insiste en la apariencia de las mujeres, que las hace semejantes a aves de lindo plumaje. Heinsius unifica así las dos respuestas en el relato del narrador italiano. Allí el padre afirma primero de forma vaga que se trata de algo malo, y sólo más tarde,

apremiado por la curiosidad del hijo, que se trata de gansos. El padre de Heinsius afirma desde el comienzo que se trata de una *larva*. En ambos casos el protagonista no se arredra ante la advertencia. Las dos replicas del hijo se encuentran igualmente en Bocaccio. El hijo afirma primero que no entiende cómo algo tan bello pueda ser malo y después le solicita que le compre uno de aquellos gansos. En Heinsius el niño afirma de modo similar: «*Dulcius hac larva nihil est pater*», *inquit*, «*et illi / si liceat comitem me dare, salvus ero*».

Heinsius convierte al previsor interlocutor de Júpiter en su padre, algo bastante inadecuado desde el punto de vista mitológico; pero que está, por otra parte, en relación con el motivo de la edad de oro presente en el poema.

Es probable que Heinsius haya recordado además un texto del poeta bucólico Bion (*Fragm.* XIII). Un adolescente que está cazando aves con liga descubre posado en la rama de un árbol a Eros. Creyendo que se trata de un ave intenta cazarlo, pero el dios se escapa. El muchacho va a quejarse a un viejo labrador que le hace de maestro y éste le desengaña advirtiéndole que no trate de cazar a semejante pájaro, pues es dañino. Cuando sea adulto, el ser que ahora huye acudirá junto a él por propia iniciativa. Una variante de esta historia se encuentra en la novela de Longo, *Dafnis y Cloe* (II, 3-6). En este caso, por el contrario, es un anciano, Filetas, el que descubre a un niño jugando con los frutos de su jardín y trata de apoderarse de él. El niño escapa y no hace caso de los intentos del anciano por atraerlo. Entonces el joven riendo le revela su identidad. Fue el quien presidió los amores de Filetas con Amarilis, pero ahora es a Dafnis y Cloe a quienes trata de unir. También es él el causante de la lozanía de los frutos del huerto del anciano, pues se riega con el agua en que se baña. En los dos textos un personaje divisa a un extraño ser cuya naturaleza no comprende en un principio y que resulta ser el propio Eros; trata de atraparlo y fracasa. En ambos casos hay un aviso, si bien de naturaleza inversa. Las advertencias del anciano en Bion corresponden a las de Eros en Longo. En *Dafnis y Cloe* el propio Filetas hace el papel de anciano maestro. Pero el anciano de Bion avisa al niño de los peligros del objeto de sus anhelos y de que aún no tiene la edad necesaria para semejante caza; inversamente Filetas, también él un anciano, al contarles la historia a Dafnis y Cloe les avisa de que han llegado a la edad apropiada para el amor; por otra parte, Eros es aquí fuente de placer y presenta un aspecto mucho más atractivo que el del poema de Bion. De esta forma, el sentido de ambos textos es opuesto. En

los dos casos el contexto es simbólico; lo es en Bion la caza del joven, que trata de atrapar a las aves con liga y también el huerto del anciano, jardín de amor, regado con las aguas procedentes del dios, que es el causante de la belleza de sus frutos en la novela de Longo. La placidez idílica de la vida del anciano es obra del amor correspondido que Eros le concedió en su juventud, pero sus frutos han pasado ya para él.

En la elegía de Heinsius Júpiter niño se encuentra cazando cuando divisa a la mujer; cazando precisamente con lazos y liga, como el muchacho del texto de Bion; la última de las actividades cinegéticas del dios es precisamente idéntica a la del adolescente del texto griego (29-32):

Iupiter antiqua ludebat parvus in aula,
 Nondum illi notum fulmen et aegis erat.
 Sed modo tendebat lepori, modo retia cervo,
 Vel volucrum visco decipiebat avem.

Eros corresponde en el poema de Heinsius a la mujer, que sigue en esto, como hemos visto, la historia de Bocaccio. Como en el poeta griego también en este caso hay un anciano que aconseja al niño alejarse del objeto de sus deseos. En Bion el viejo labrador afirma que se trata de una fiera peligrosa. En la elegía de Heinsius en cambio afirma que se trata de una *larva*, un fantasma. El niño replica que nada hay más dulce que tal fantasma. De este modo el sentido de la anécdota ha cambiado. En Heinsius se trata del placer como espejismo. El deseo no puede satisfacerse; los besos no podrán tener fin y su número será incontable. En cambio, el tema de los textos griegos citados es la relación entre el amor y el tiempo, lo que está implicado también por el contraste entre los personajes, adolescentes, que no han alcanzado la edad amorosa o que están aún en los preludios, y ancianos, que ya la han sobrepasado. En la novela de Longo Eros afirma precisamente que es más antiguo que Cronos y que el mismo tiempo. Es una presa demasiado veloz para cualquiera que trate de alcanzarla, aunque sea un halcón o un águila. De este modo, Eros adquiere los rasgos arquetípicos atribuidos por la iconografía a la personificación del propio tiempo. El tema resulta sin duda atractivo para un poeta adolescente, como afirma ser Heinsius, que tematiza precisamente esa supuesta ingenuidad. Una huella de esta temática se conserva tal vez en la elegía del escritor neolatino. Como en la elegía anterior, Heinsius justifica lúdicamente sus conocimientos sobre la historia. Ha sido el mismo

Eros el que le ha informado, reforzando así la conexión entre el relato y el marco personal, equívoco humorístico similar a los que ya hemos señalado a propósito del texto anterior. El poeta afirma que Eros es el más antiguo de los seres (vv. 19-22):

Quaeque cano, quondam mihi rettulit illa Cupido,
Iussit et in fastos vera referre suos.
Omnia novit Amor, magnoque aequaevis Olympo est,
Et senior cunctis est puer ille viris.

La relación entre las estrellas y el número de los besos viene a ser la trasposición narrativa de uno de los motivos del poema VII de Catulo, uno de los poemas de este autor dedicados al tema de los *basia*³³:

Quaeris, quot mihi basiationes
Tuae, Lesbia, sint satis superque.
Quam magnus numerus Libyssae harenae
Lasarpiciferis iacet Cyrenis
Oraclum Iovis inter aestuosi
Et Batti veteris sacrum sepulcrum;
Aut quam sidera multa, cum tacet nox,
Furtivos hominum vident amores:
Tam te basia multa basiare
Vesano satis et super Catullo est,
Quae nec pernumerare curiosi
Possint nec mala fascinare lingua.

Júpiter, que como dios niño desempeña el papel protagonista en la elegía de Heinsius, es aludido en la primera de las comparaciones³⁴. En

³³ Cf. con respecto al poema VII de Catulo M. RUIZ SÁNCHEZ, *Confectum carmine. En torno a la poesía de Catulo*, I, Murcia, 1996, pp. 147-150.

³⁴ La mención del oráculo de Júpiter resulta probablemente significativa en el conjunto del texto. El poeta, comparable al dios en su pasión amorosa, adopta, para responder a la pregunta de Lesbia, un tono oracular, lo que explica el carácter especialmente buscado de la primera comparación. El número de las arenas del desierto y las estrellas del mar es para un mortal imposible de conocer, pues tal sabiduría está reservada a los dioses. F. CAIRNS «Catullus' Basia Poems (5, 7, 48)», *Mnemosyne*, 26, 1973, pp. 15-22. (p. 19) señala el carácter oracular del estilo del poema. Cf. E. A. SCHMIDT, «Zwei Liebesgedichte Catulls (C. 7 und 51)», *WS*, 7, pp. 91-104. (pp. 91-99) y J. K. NEWMAN, *Roman Catullus and the Modification of the Alexandrian Sensibility*, Weidmann, Hildesheim, 1990, p. 156.

la segunda comparación Catulo ha combinado dos motivos tradicionales, el *adínaton* para ilustrar un número incontable y las estrellas como cómplices del enamorado³⁵. Existe una clara conexión entre la comparación y el tema del poema en su conjunto, pues el amor de Lesbia y Catulo es semejante a los *furtivos amores* que contemplan en la noche las estrellas, testigos mudos del amor. La primera comparación evoca el sufrimiento, el deseo insaciable del amor; la segunda, en cambio, el disfrute y la plenitud del logro³⁶. Dos fases del amor de Catulo y Lesbia son así rememoradas indirectamente, a nuestro entender, en los versos 3-6 y 7-8. A la amplia perspectiva temporal que abre la evocación del pasado mítico de la primera se opone, por otra parte, la limitación en el tiempo que supone la noche, momento privilegiado para el amor. En esta segunda comparación se insinúa el tema de la hostilidad social que aparecería en los versos 2-3 del poema V. El de Catulo y Lesbia es un amor furtivo, adúltero³⁷. El motivo de las estrellas que, como testigos silenciosos, contemplan y callan es aun más significativo si tenemos en cuenta el temor final a los *curiosi*, testigos no deseados que con su lengua dañina perjudican los secretos de los amantes. *Curiosi* y estrellas son, pues, polos opuestos y el poema retoma así el tema de la hostilidad social, insinuado en la segunda de las comparaciones.

El poema VII de Catulo presenta, por consiguiente, numerosos puntos de contacto con la elegía de Heinsius que nos ocupa: el tema de las estrellas como cómplices de amor, la necesidad del secreto, las estrellas como término de comparación de los besos, la imposibilidad de contar su número, al igual que el de las estrellas, la insaciabilidad del amor y la presencia (indirecta en Catulo, central en Heinsius) de Júpiter, como sublimación del deseo y doble de la masculinidad del poeta. De esta forma, el poema del autor neolatino viene a ser la trans-

³⁵ Cf. C. P. SEGAL, «More Alexandrianism in Catullus VII», *Mnemosyne*, 27, 1974, pp. 139-143.

³⁶ W. M. A. GRIMALDI, «The Lesbia Love Lyrics», *CPh*, 60, 1965, pp. 87-95. (p. 92), de acuerdo con su interpretación pesimista del poema, ve en las arenas del desierto el símbolo de la esterilidad del amor de Catulo. Cf. para las imágenes de calor que sirven en la poesía de Catulo para evocar el sufrimiento del deseo anterior al disfrute pleno del amor LXVIII,51-66 y C,7.

³⁷ De esta forma, en el *vesano* del 10 vienen a confluir los distintos motivos presentes en el poema. *Vesano* remite, por una parte, a la idea del amor como enfermedad que sólo puede ser curada por los besos de Lesbia. Pero el término puede indicar igualmente la inspiración oracular de la que Catulo, enamorado como Júpiter, se siente poseído.

formación narrativa y mitológica del poema catuliano. En cambio, la relación entre la elegía y sus precedentes dentro de la literatura idílica y del cuento, es más profunda, si bien Heinsius ha incrementado el aspecto mitológico del relato.

El rasgo de ingenio fundamental del texto, hacer de las estrellas las señales colocadas en el cielo por un dios niño, es una idea que transciende el erotismo personal en un erotismo cósmico, dentro de una visión autocomplaciente, a la vez cómica y poética, en la que la juventud se descubre reflejada en el universo; postura intencionadamente narcisista y jovial frente al tema, que supone su reverso, del placer como espejismo.

La relación de la elegía con el poema VII de Catulo puede hacernos sospechar, por otra parte, que también este rasgo de ingenio tiene un precedente en el poeta de Verona. En efecto, en el poema V Catulo se dedica precisamente a contar los besos para terminar embrollando finalmente la cuenta³⁸. Es lo que hace precisamente, si bien a nivel mitológico, Júpiter niño en Heinsius.

Los paralelismos entre las elegías II y III de Heinsius son ahora evidentes:

- Se trata de dos ficciones mitológicas, falsamente etiológicas, que tienen como pretexto argumental el origen de fenómenos de la naturaleza, el rocío en un caso, las estrellas en el otro.
- Dichas ficciones narrativas se encuentran en los dos poemas dentro de un marco personal.
- La situación es convencional dentro de la elegía erótica; en la primera elegía el poeta aguarda la cita, en la segunda se dirige a ella. La ambientación es nocturna en los dos textos.

³⁸ H. L. LEVY, «Catullus, 5,7-11 and the Abacus», *AJPh*, 62, 1941, pp. 222-224, afirma que Catulo se imagina a sí mismo contando los besos mediante un ábaco. La tesis de Levy ha sido adoptada también por J. H. TURNER, «Roman Elementary Mathematics: The Operations», *CJ*, 47, 1951, pp. 63-74 y 106-108 (p. 74), N. T. PRATT, «The Numerical Catullus 5», *CPh*, 51, 1956, pp. 99-100, y H. A. KHAN, «Catullus 99 and the Other Kiss-Poems», *Latomus*, 26, 1967, pp. 609-618. Según R. PACK, «Catullus' carm. 5. Abacus or Finger-Counting», *AJPh*, 77, 1956, pp. 47-51, el cómputo de los besos se realizaría, en cambio, con los dedos. Cf. Marcial, VI,70, estudiado por J. H. TURNER (art. cit., p. 74). Por su parte, G. PENNISI (*Poeti e intellettuali nella Roma antica e tardo-antica: Catullo, Fulgencio*, Reggio di Calabria, 1979, pp. 83-100) invoca al respecto la función mágico-simbólica de los números en la antigüedad.

- El poder del amor permite en ambos casos conectar el marco personal con la narración. Las figuras de Venus y Cupido aluden no sólo al tema sino a la forma. El poeta justifica en ambos poemas sus conocimientos (o lo que es lo mismo, su invención) por su familiaridad con los dioses del amor: es decir, por estar él mismo enamorado.
- La etiología hace referencia a las consecuencias de las actividad lúdica y creadora de un dios niño: Cupido en la elegía II y Júpiter en la III. Al dolor de Venus en la elegía II se oponen los gozos de Júpiter en la III.
- El argumento guarda relación con la temática tradicional de los besos. En la elegía II la metamorfosis de las lágrimas recuerda el poema I de los *Basia* de J. Segundo; en la III el texto retoma ciertos elementos de los poemas V y VII de Catulo y el prodigio se relaciona directamente con los besos.
- En ambos poemas detrás del contexto elegíaco pueden descubrirse motivos pertenecientes a la temática idílica.

4. LA CONFIGURACIÓN DE LA PERSONA DEL POETA EN LAS DOS ELEGÍAS: SIMPLICITAS Y SUAVITAS.

Resulta interesante el modo en que Heinsius ha configurado su propia *persona* en estos primeros poemas³⁹. El poema se ajusta enteramente a la concepción de la *suavitas* que encontramos en los teóricos humanistas. En ambos poemas aparece, por otra parte, el término clave *simplicitas* (II, 13-15, y III, 23-28):

Improba non illam penetravit Graecia sedem,
 Terraque mendaces non tulit illa viros.
Simplicitas habitat.

Ante reluctantem Saturni legibus orbem,
 Cum placidus nondum sub Iove mundus erat;
Candida Simplicitas regnis habitabat in illis,
 Dignaque tam miti tempore Diva fuit,
 Ipsaque vix notum fuerant tum basia nomen,
 Ipsaque vix notum foemina nomen erat.

³⁹ Cf. para el concepto de *persona*, R. C. ELLIOT, *The Literary Persona*, Chicago & London, 1982.

Para comprender las implicaciones del tema de la edad de oro en este último pasaje basta compararlo con un texto paralelo que se encuentra en la elegía VIII de las *Elegiae iuveniles*, en un poema sobre la belleza femenina de claras implicaciones programáticas, pues el ideal de belleza esconde aquí un caso apenas encubierto de poética implícita, en defensa de la poesía menor, y los términos descriptivos del físico tienen un equivalente dentro del lenguaje especializado de la poética (*op. cit.*, *Eleg.* VIII,21-32):

Adde quod antiqui fuerant e rupibus orti,
 Et generis princeps ultima, sylva fuit.
 Sylva (quis hoc nescit?) veteres genuisse parentes
 Dicitur. haec mundo semina prima dedit.
 Non iuvenis blandos animo versabat amores:
 Vix etiam notum foemina nomen erat.
 Horrida nascentem fundebant robora turbam,
 Ipsaque vix natos excipiebat humus.
 Rustica Saturno sub praeside desiit aetas,
 Iupiter exceptit, qui nova iura tulit.
 Coepimus a pulchris aliquid sperare puellis,
 Et placidas mentes iunxit amica Venus.

La frase *Vix etiam notum foemina nomen erat* es una variación del verso 28 del texto que nos ocupa. Júpiter hace aquí un papel parecido al de la elegía III. En ambos casos, el motivo de la edad de oro se utiliza de forma distinta a la habitual en la poesía elegíaca, donde generalmente aparece como el tiempo ideal del amor libre, frente a la corrupción amorosa del presente del poeta⁴⁰.

La *simplicitas* es en las poéticas de la época una de las subdivisiones del *ethos*, una de las siete formas del estilo de Hermógenes, cuya obra

⁴⁰ Este uso del tema de la edad de oro resulta, sin embargo, interesante para comprender las implicaciones metaliterarias de este tema favorito de los poetas elegíacos. Baste comparar el contraste entre dureza y blandura y el motivo de los hombres nacidos de los árboles con el siguiente poema de A. CAMPANO (*Ad Tirianum, Delitiae CC. Italarum poetarum, huius superiorisque aevi illustrium*, 1608, I, pp. 563-564):

Candide lascivum carpis Tiriane libellum
 Forsitan impuros cum ferat ille sales.
 Si tibi nulla Venus, nec Amor, nec blanda Voluptas,
 Nec dulcis soboles, coniugiumque placet:
 In vacuaque domo nulli peritura moraris,

influirá tanto en el Renacimiento. Precisamente la *suavitas* es en Hermógenes una subdivisión de la *simplicitas*. Tanto Hermógenes como sus comentaristas y adaptadores del Renacimiento relacionan significativamente el *ethos* con el decoro de los personajes dramáticos⁴¹. Distinguen, sin embargo, entre dos tipos de *ethos*, uno apropiado a la literatura y otro que concierne a la persona del orador. Es de este último del que se ocupan Hermógenes y sus seguidores humanistas⁴². Pero es evidente, por los ejemplos que el propio autor emplea, que los distintos tipos de *ethos* considerados tienen mucho que ver también con la literatura. Resulta, pues, interesante tenerlos en cuenta a la hora de establecer de qué modo ha configurado Heinsius su propia imagen en estos dos poemas.

Los pensamientos propios de la simplicidad son los que corresponden a caracteres naturales y los que tienen cierto tono infantil: es decir, aquellos que serían propios de niños, o de adultos parecidos a estos, como mujeres y rústicos⁴³. Como ejemplos, cita Hermógenes la poesía

Desertoque iaces anxius usque Thoro,
 At mihi iucundos tribuit Venus aurea mores,
 Nec puto me quercus, nec genuisse feras,
 Nec solidas valeo naturae vincere leges,
 Convenit ingenio mollior aura meo.
 Terra feros nutrit Libyca regione leones,
 Et nemore Assyrio luridus anguis hiat.
 Gargarus at segetes gignit Campania cedros,
 Dant Arabes casiam, fertilis Hybla thymo est.
 Sic non una omnes genuit natura severos,
 Huic canis, huic curva falce placebit avis.
 Ille reflectit equos; amat altas ille carinas,
 Hic laqueos tendit piscibus, ille feris.
 Caesaris hic miles, magni hic mercator acervi,
 Cynthia grata tibi est, est mihi grata Venus.

⁴¹ Cf., por ejemplo, B. PARTHENIO, *Della imitazione poetica*, Vinegia, 1560 (München, 1969), pp. 226-227: «Come se ad uno piacesse di introdurre un ricco, un'auaro, un'ina-morato, un soldato, un'infelice, & qual si uoglia sorte di persona, come nelle comedie, et nelle Tragedie ueggiamo. lequali per hauer questa parte conueneuolmente, & secondo la dignità di ciascuna accommodata, appaino esser uere. Ilche si osserua nella Epopea, come sappiamo essere stato fatto da Homero, et da Virgilio, con questo, facendoso bene, si dimostra l'affetto dell'animo della persona».

⁴² Cf. A. M. PATTERSON, *Hermogenes and the Renaissance. Seven Ideas of Stile*, Princeton, New Jersey, 1970 (especialmente pp. 44-68).

⁴³ La poesía bucólica está presente en otras ocasiones en las *Elegiae iuueniles*. Entre los poetas citados en la elegía V figuran Teócrito y Mosco. A propósito de este último

bucólica de Teócrito y los poemas de Anacreonte. Minturno dice explícitamente que la simplicidad es apropiada para la comedia y la poesía bucólica⁴⁴. Un recurso tradicional de la poesía bucólica y de la poesía erótica menor, como es el de la *priamel* y otros tipos de paralelismo similares, sería también característico de este tipo de estilo. En las elegías juveniles de Heinsius la edad del poeta, su condición adolescente, forma parte esencial de la manipulación de su propia *persona*. Por otra parte, resultan interesantes desde este punto de vista (según el fenómeno del paralelismo, que ya hemos tenido ocasión de señalar anteriormente, entre los temas tópicos y los estilos) algunos motivos temáticos de la elegía III: Júpiter niño y el tema de la edad de oro. Temas propios de la *simplicitas* son todos aquellos que se refieren a los acontecimientos y los elementos fundamentales de la vida. En este sentido resulta también claramente significativa la utilización, que hemos intentado demostrar, en la elegía III de fuentes pertenecientes al cuento y al género idílico.

Los paralelos de Bion, Longo y Bocaccio se ajustan perfectamente a la definición de la *simplicitas*. Los personajes son adolescentes y ancianos, que se encuentran más acá o más allá de la madurez y de la malicia del amor. La ingenuidad se tematiza. Dafnis y Cloe y el joven de Bocaccio son adolescentes que se inician ingenuamente en los secretos del amor. La metáfora resulta esencial para el motivo.

afirma el autor (V,21-22), utilizando un motivo que encontramos, por ejemplo, en Bion (*Fragm.* 10) (*op. cit.*, p. 515): *Hic lepidos Moschus calamis invitat Amores, / in choreas parvos dum docet ire Deos*. En esta misma elegía promete establecer una competición de besos en torno a la tumba de Dousa (junto con el que menciona a Segundo), tema que corresponde al final del idilio XII de Teócrito, evocación que resulta evidente por la mención de Diocles (*op. cit.*, p. 515-516, vv. 49-58):

Instituam blandos, tumuli certamina, ludos,
 Et similis nobis cura Secundus erit.
 Illius ad tumulum pariter, vir magne, tuumque
 Iunget amatori blanda puella latus.
 Hic qui purpureis melius premit ora labellis,
 Pluraque figit ovans basia, victor erit.
 Scilicet hos novit mea quondam Graecia ludos,
 Blandaue defunctis basia munus erant.
 Sic iuvenum pulchrae cinxere Dioclea turbae,
 Qui docuit pueros basia prima suos.

⁴⁴ Cf. Hermógenes, *Sobre las formas del estilo*, 322-329, y A. SEBASTIANO MINTURNO, *L'arte poetica*, 1564 (München, 1971), p. 438.

Toda metáfora puede siempre percibirse como un enunciado no metafórico y en ese caso se entenderá como un error de percepción o como una afirmación referente a un universo especial (el mundo de la magia, de la religión, etc.). En el motivo que nos ocupa la metáfora (Eros como ave y como bestezuela maligna Bion, Eros como niño en Longo, la mujer como ave o fantasma en Bocaccio y Heinsius) exige del espectador una perspectiva dual, pues puede entenderse (además de en sentido figurado) como un error de percepción o como un engaño (y, por tanto, no tendría carácter figurado). En el texto de Bion la metáfora oscila desde la visión errónea del muchacho a la del anciano, que la retoma, primero de forma irónica y citacional y después con carácter plenamente figurado, como iluminación de la realidad. Algo similar ocurre con la metáfora de la mujer como ave en Bocaccio o como fantasma en la elegía III de Heinsius. Sin embargo, la situación en Bocaccio y en Heinsius es inversa a la de Bion. En Bion el error del muchacho es seguido por la intervención del anciano, que pretende mantener en su equivocación al niño, pero insinúa al mismo tiempo la verdad. En los dos autores modernos la imagen aparece en primer lugar como un intento de engaño (sin sentido metafórico), que encubre una verdad suprimida y metafórica. La intervención del hijo supone, en cambio, que, a pesar de que el joven se deja engañar (sentido no metafórico), intuye la verdad (sentido metafórico). El niño de Bion no está preparado para el amor, el joven de Bocaccio, en cambio, sí lo está. Heinsius modifica a Bocaccio haciendo del protagonista un niño, subrayando de este modo su precocidad. Por lo demás, en los textos bucólicos las metáforas tienen sentido desde el punto de vista del código mitológico. Los ancianos y los adolescentes, personajes de ambas anécdotas, representan los dos extremos de la vida humana y de ese modo representan el tiempo estacional y cíclico, el de la vida humana en sus acontecimientos esenciales, el nacimiento, la juventud, la madurez y el amor, la vejez y la muerte.

Los relatos mitológicos son temática apropiada a la *suavitas*, según Hermógenes. Hace este autor una clasificación de dichos relatos que va de mayor a menor en relación con su capacidad de producir placer, según la mayor o menor verosimilitud de la historia: en primer lugar los relatos de tema mítico (cuando no pertenecen propiamente al terreno religioso), en segundo los que están próximos a los mitos (como los relatos referentes a la guerra de Troya o simila-

res), después los que de algún modo presentan afinidad con lo fabuloso, pero gozan de mayor credibilidad que los mitos (como los de Heródoto). Los teóricos renacentistas incluirán también la novela y los relatos novelescos en general. Propio de la *suavitas* sería, por tanto, lo fabuloso, lo maravilloso y fantástico y también lo novelesco. Es evidente que todas las ficciones mitológicas que hemos citado en estas páginas se ajustan perfectamente a esta definición.

Según Hermógenes, todo cuanto resulta agradable a nuestros sentidos resulta también agradable al ser expresado. Así, según hemos visto ya, tanto la temática de las rosas como la del beso es propia de este estilo. Los pensamientos que tienen que ver con el amor son dulces. También corresponde a este estilo la descripción de la belleza de un lugar, con plantas y ríos (el tópico del *locus amoenus*)⁴⁵. Ya hemos hablado de la descripción del jardín de amor en el primer poema de los *basia* y en la elegía II de Heinsius. También es dulce el tema de la caza, que hemos visto en la elegía III. Lo mismo es válido para la atribución de cualidades humanas a seres privados de ellas, como los inanimados o los animales. Las personificaciones corresponden, por tanto, a este estilo. Baste recordar a este respecto la metáfora la risa de los campos en la elegía II, que en este caso adquiere un nuevo valor en contraste con las lágrimas del rocío. Heinsius revitaliza metáforas convencionales, la de el rocío o la lluvia como llanto o la de la risa de los campos, al convertirlas en ficción. Función similar tenía en Segundo el paralelismo entre los besos y los fenómenos atmosféricos. A esta humanización corresponden también las invocaciones a la naturaleza con que se inician ambos poemas y la personificación de los seres nocturnos, convertidos en doble del enamorado. La danza de los astros, los astros enamorados, los amores de Selene y Endimión pertenecen a este tipo de temática⁴⁶.

⁴⁵ Entre los ejemplos cita el autor Safo, frg. 4 Bergk, y el famoso pasaje de Platón (*Fedro*, 230e), que constituye el ejemplo clásico del tema. Este pasaje es citado precisamente por Heinsius en X, 35-38 (*op. cit.*, p. 527):

Huaserat e blandis pueri ridentis ocellis,
 Hauserat e vultu purpureisque genis,
 Quicquid Aristonides divina cantat in umbra,
 Qua platanus gelidam lymphaque reddit humum.

⁴⁶ El motivo dionisiaco de la danza de los astros se encuentra en Tibulo, II,1,88, en una elegía donde se habla de Cupido, cumpliendo el papel de *puer divinus*, que hace sus primeras armas entre los animales del campo.

El mundo idílico del *locus amoenus* está parcialmente vivo y poblado de seres elementales, de ninfas y otros seres elementales, espíritus del agua y de las flores, dentro de una naturaleza inocente. El jardín del amor es una imagen paradisiaca de la naturaleza inocente, aún no profanada, pero en él juega un demonio tentador, Cupido, equivalente benévolo de la serpiente del jardín cristiano. Este es el papel que hace también el dios en los paralelos griegos de la elegía III. Eros, el demonio alado, queda investido con algunos de los rasgos del tiempo. Más antiguo que el mundo y por tanto al margen del tiempo, representa la dualidad, a la vez dolorosa y consoladora, de un tiempo, por una parte, cíclico y estacional y, por otra, irreversible. En la elegía III de Heinsius el tiempo desempeña un papel fundamental, a través de la figura del padre, sublimación de las figuras paternas de sus modelos, y del tema de la edad de oro. También Júpiter posee en este poema los rasgos de un *puer divinus*, un niño divino y creador con rasgos dionisiacos en torno al cual se proyecta un narcisismo cósmico, universo placentero, obra de un dios benévolo, pero en el que subyace la consciencia de su propia naturaleza de espejismo.