

PRESENCIA DE CATULO EN EL *EPITHALAMIUM* DE JUAN SEGUNDO

JOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ PEREGRINA
Universidad de Granada

La influencia ejercida por el legado poético de Catulo sobre un extensísimo número de poetas, que, desde el Renacimiento más temprano, cifraron las claves de su estilo en la imitación directa de su obra y de algunos de sus comportamientos y actitudes, determinó el surgimiento y posterior consolidación de un nuevo género literario, entre cuyas bien delimitadas fronteras se agruparon buena parte de los poemas amorosos y de amistad que vieron la luz a lo largo de los siglos XV y XVI¹. Carecería de sentido, no obstante, y a pesar de ciertos rasgos comunes, ceder a la fácil tentación de ponderar con igual vehemencia la producción de todos los integrantes de tan heterogénea comunidad literaria, construida sobre el único denominador común de la imitación del de Verona, ya que al hablar de poesía neolatina, en general, y de imitación catuliana, en particular, no hacemos alusión a una escuela o generación de escritores, cuyos límites geográficos puedan ser circunscritos a los de un solo país o región, como tampoco podemos hablar de contemporaneidad cuando metemos en el mismo saco a los poetas más destacados del *quattrocento* italiano y a las figuras más representativas del Renacimiento en los Países Bajos, reuniéndolos a todos bajo la imprecisa rúbrica de escritores neolatinos.

¹ Cf. J. H. GAISSER, *Catullus and His Renaissance Readers*, Oxford, 1993, pp. 193-194.

Pero si es preciso llamar la atención sobre un escritor, que, ateniéndose a las reglas del género, fue capaz de construir su propio universo literario, destacándose no sólo del modelo imitado, sino también de los muchos imitadores de su estilo, entonces no habrá más remedio que traer a colación a un poeta de la talla del hagense Juan Segundo, a quien M. Rat no tiene reparo alguno en calificar como «le plus grand poète latin de son époque et l'un des plus grands poets d'amour de tous les temps»². La admiración que por él sintieron insignes humanistas como Alciato y Escaligero, o destacados integrantes de la *Pléyade* como Ronsard, Baif, du Bellay o Bellaeu, las constantes ediciones de sus obras a lo largo del siglo XVII, las traducciones de las mismas —en primer lugar, al francés, más tarde a otras lenguas vernáculas— y las paráfrasis de sus versos, que se suceden a lo largo del siglo XVIII y se prolongan hasta el XIX, así como los primeros acercamientos, más o menos eruditos, al estudio de su obra, que comienzan a insinuarse en esta misma época, son elocuentes testigos de la enorme proyección alcanzada por Segundo a través de los siglos y de la indudable calidad de sus poemas, más arriba aludida³. En este sentido, hacemos nuestras las palabras de F. A. Wright cuando afirma: «The revival of Latin verse on classical models during the Renaissance produced one genius, and one genius alone, Joannes Secundus. And Joannes in himself is a sufficient answer to those who decry the whole movement as artificial and worthless»⁴.

I. CATULO Y LA POESÍA NEOLATINA DEL RENACIMIENTO

Mientras otros muchos representantes de ese movimiento tan poco preciso, que convenimos en llamar «Humanismo neolatino», cultivaban con mayor o menor fortuna —según la nacionalidad, la orientación laica o religiosa de sus escritos y su mejor o peor adiestramiento en el empleo de la lengua latina— un tipo de poesía ciertamente vacua y afectada en la inmensa mayoría de los casos, Juan Segundo no sólo se destaca, por méritos propios, de los Eobanus Hessus,

² Cf. M. RAT, «Un grand poète latin du XVI siècle, Jean Second», *Mercure de France*, 1939, p. 580.

³ M. Rat —*cf. op. cit.*, pp. 584-588— traza un exhaustivo panorama de la influencia ejercida por Segundo a través de los siglos, pasando escrupulosa revista a cuantas personalidades relevantes pudiesen haber acusado, en uno u otro sentido, las huellas de su influjo en el período comprendido entre los siglos XVI y XIX, y dejando constancia de algunos avatares editoriales de sus obras, así como de las numerosas traducciones de las mismas a diferentes lenguas vernáculas que comenzaron a sucederse a partir del siglo XVIII.

⁴ Cf. F. A. WRIGHT, *The Love Poems of Joannes Secundus*, London, 1930, p. 24.

Melanchton o Jakob Balde del grupo germánico en el que se le suele ubicar, sino que llega, incluso, a hacer sombra a reconocidas figuras de los ambientes poéticos británicos y franceses, como Buchanan y Owen, entre los primeros, o el mismo Joachim du Bellay, entre los segundos. Supremacía sobre unos y otros, que un estudioso contemporáneo de su obra como C. Endres⁵ no duda ni por un momento en atribuir a su singular maestría en el tratamiento de la poesía amorosa. Pues, si bien es cierto que Segundo se movió con desenvoltura por diferentes géneros y temáticas —de los versos mortuorios contenidos en sus *Funera* a los alardes métricos esgrimidos en sus Odas y Epigramas, pasando por la múltiple heterogeneidad de las *Silvae*, la riqueza de sus dos libros de Epístolas en verso o la inmediatez del relato de su única tentativa en prosa, los *Itinera*—, fue, no obstante, su pericia en la expresión de la pasión amorosa, reflejada en sus tres libros de Elegías o en los famosísimos *Basia*, la que hizo de él una presencia incomparable en el panorama de la poesía neolatina del Renacimiento. Y esto es así por una razón muy simple: sólo en su poesía amorosa logra escapar con éxito de la inveterada esclavitud creadora que la imitación de los modelos clásicos, griegos y, sobre todo, latinos, supuso para el resto de los poetas renacentistas que escribieron en latín, e, incluso, para el propio Segundo en gran parte de su obra. No queremos con ello dar a entender que, a partir de un determinado momento o en función de la temática abordada, comenzase a crear de la nada y rompiese todo vínculo con el legado poético de la Antigüedad, pero sí que, en estas composiciones concretas, consiguió aunar, sin detrimento para el resultado final, la huella de sus más claros predecesores clásicos —en especial Catulo y los elegíacos— con su propia voz. Circunstancia más claramente manifiesta, si cabe, en el caso del texto que aquí nos ocupa, el *Epithalamium*, una de las composiciones que se agrupan en torno al nombre genérico de *Silvae* y de cuya innegable perfección habla el ya mencionado F. A. Wright en estos términos: «The *Epithalamium* should be read last, for in the rich banquet of Joannes' verse it is the final delicacy, the most glowing picture that can be imagined of the legitimate joys of conjugal love»⁶.

Como muy acertadamente apunta P. Godman⁷, el recurso de Segundo al cultivo de la poesía erótica no responde, en absoluto, al exclusivo intento de dar salida a privados propósitos de expresión, sino que, muy por el contrario,

⁵ C. ENDRES, *Joannes Secundus: The Latin Love Elegy in the Renaissance*, Connecticut, 1981.

⁶ Cf. *op. cit.*, p. 30.

⁷ P. GODMAN, «Literary Classicism and Latin Erotic Poetry of the Twelfth Century and the Renaissance», *Latin Poetry and the Classical Tradition. Essays in Medieval and Renaissance Literature*, P. Godman - O. Murray (edd.), Oxford, 1990, pp. 149-182.

se inserta plenamente en una tendencia bastante generalizada en el siglo XVI, que pretendía revivir, de algún modo, la libertad, el escándalo y la impertinencia de determinadas tradiciones clásicas, planteando a la vez una cierta oposición a las propias tradiciones escolares de su época. A este respecto, es preciso señalar que la difusión alcanzada durante el período en cuestión por la obra del poeta veronés Catulo jugó, no cabe duda, un papel decisivo en el afianzamiento y posterior expansión de dicha actitud. Difusión de poeta y obra, ante la que ni siquiera pudo permanecer impasivo alguien que, como Segundo, estaba destinado en principio a escapar de su pernicioso influjo; no en vano, su círculo más inmediato se hallaba claramente conectado con el intelectual más prestigioso del momento en la zona, Erasmo, quien, en materia poética, se decantó siempre por la temática religiosa, y nunca vio con buenos ojos el desarrollo de un tipo de poesía que tomaba como modelo los lascivos versos de Catulo. No obstante la censura erasmiana, Segundo entra en contacto con el universo del veronés a través de los poetas italianos de la segunda mitad del siglo XV, y se coloca con sus *Basia* y *Epithalamium* a la cabeza de una corriente que, ya no tan dispuesta a entender la poesía como representación de la verdad, rechaza abiertamente las ideas de algunos teóricos del humanismo, como Vives o el propio Erasmo, más proclives a contemplar la creación poética dentro del ámbito de la filosofía moral.

Como tantas otras cosas, en efecto, el interés por la figura y la obra de Catulo también penetró en el Renacimiento europeo a través de las fronteras italianas; debemos, pues, entender las composiciones amorosas de Segundo como consecuencia lógica de esa influencia. Descubiertos los poemas de Catulo en los albores del siglo XIV —tras haber permanecido ocultos durante gran parte de la Edad Media—, y a pesar de la fría acogida que poetas y estudiosos italianos dispensaron a los mismos en un primer momento, ya que los consideraban de interés secundario frente al legado de Ovidio, Propercio y Tibulo, se desata a mediados del siglo XV en Italia un movimiento de reivindicación y revalorización de la poesía catuliana, que culmina con la publicación a finales de dicha centuria de las primeras ediciones y comentarios de su obra. A la difusión y aceptación progresiva de ésta contribuirían, de manera muy especial, los escritos de algunos poetas que buscaban inspiración para sus propias obras en la de Catulo, y que, haciendo caso omiso de las voces elevadas en su contra, comenzaron a forjar las claves de lo que más tarde se entendería como estilo catuliano en la poesía neolatina. Si bien fueron varios los seguidores de esta tendencia en el siglo XV italiano, es preciso, sin embargo, reconocer a Pontano como desencadenante e impulsor del fenómeno. Pontano y su seguidor más inmediato, Marullo, se destacan, sin lugar a dudas, como los dos auténticos responsables de la difusión alcanzada, tanto

en Italia como más allá de sus fronteras, por ese nuevo estilo poético, directamente inspirado en el mundo temático y estilístico de Catulo, que, presente en otros muchos autores, reconocemos igualmente en la obra de Juan Segundo⁸.

De hecho, Segundo entra en contacto con esta corriente, desatada originariamente en Italia, a raíz de su estancia en la ciudad francesa de Bourges en 1532, en cuya universidad, y gracias a la estrecha relación que nuestro poeta mantuvo con el jurista italiano Alciato, se familiarizó con un modo de entender la poesía, que difícilmente habría llegado a poner en práctica de no haber protagonizado con anterioridad un intercambio intelectual y literario de similares características, pues todo el fenómeno de imitación de Catulo que se registra en Francia durante el siglo XVI pasa, inexorablemente, no sólo por la lectura y estudio de la propia autoridad clásica, sino también por el cotejo de aquélla con la obra de Marullo y, muy en especial, con la de Pontano, autores, dicho sea de paso, a todas luces paganos en la reputada opinión de Erasmo. Francia, o más exactamente, el ambiente poético francés del XVI actuó como hilo conductor entre los antecedentes italianos de la cuestión catuliana y la posterior plasmación de esos nuevos conceptos en la poesía de Segundo. De cualquier forma, el gusto por los temas y el estilo de Catulo hubo de experimentar en territorio francés una etapa previa de adaptación, similar a la que ya se había vivido en Italia durante el siglo XV⁹. Se pasó, pues, de un rechazo inicial a comienzos del XVI, amparado básicamente en razones morales, a una nueva actitud, más tolerante y complaciente con la poesía amorosa, que fue cobrando cuerpo a medida que avanzaba el siglo. De este modo, los prejuicios morales del principio fueron cediendo terreno ante la moralidad más relajada de los nuevos autores implicados, quienes, deseosos de abordar con su poesía aspectos inexplorados hasta el momento, encontraron en Catulo la variedad formal y temática que más se ajustaba a sus propias necesidades, así como el estilo dinámico y personal que más parecía cuadrar con sus pretensiones de cambio.

⁸ Un sintético y esclarecedor recorrido por las diferentes etapas que atravesó la influencia de Catulo en la Italia de los siglos XIV y XV puede encontrarse en W. LUDWIG, «The Origin and Development of the Catullan Style in Neo-Latin Poetry», *Latin Poetry and the Classical Tradition. Essays in Medieval and Renaissance Literature*, P. Godman - O. Murray (edd.), Oxford, 1990, pp. 183-197.

⁹ Un pormenorizado análisis del proceso de adaptación sufrido por el estilo catuliano en la poesía neolatina francesa del XVI —etapas, principales cultivadores y características del mismo— es lo que ofrece M. MORRISON en «Catullus in the Neo-Latin Poetry of France before 1550», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* XVII, 1955, pp. 365-394.

Conviene dejar claro, no obstante, que los poetas neolatinos del Renacimiento europeo rescataron del olvido y propagaron con vehemencia el *corpus* catuliano, seducidos por ciertos aspectos de la obra y determinadas cualidades de su autor, que no se corresponden exactamente con aquello que la crítica del siglo XX considera significativo y relevante en la producción de Catulo. Confundidos los datos biográficos con las actitudes personales que sus versos dejaban entrever, e identificada su conducta liviana con la frescura de su estilo poético, los escritores del XVI se contentaron con valorar en Catulo, por encima de otras virtudes, su urbanidad, su elegancia y el irrefrenable optimismo con que se entregaba a su pasión amorosa, ignorando por completo en la mayoría de los casos —no así en el de Segundo— la vertiente más desesperada y profunda de sus complejas emociones. Como tan certeramente manifiesta M. Morrison, «He is seen as a gay dog, the happy and successful lover of Lesbia, the poet of kisses and joyful licentiousness, the 'naughty' Catullus»¹⁰. Una estimación, en suma, que determinó las claves del gusto neolatino por la imitación de Catulo, y que cifró las pautas estilísticas de ese seguimiento en la elección de unos géneros muy concretos y de una serie de recursos específicos, desprovistos con frecuencia de toda maestría y singularidad en su tratamiento. Condensando en pocas palabras las líneas maestras del estilo catuliano en la poesía neolatina, cabría destacar tres géneros o modalidades poéticas como soportes recurrentes de la imitación renacentista de Catulo, a saber, los poemas de amistad, el género *basium*, y los epitalamios; tres formatos, además, cultivados con especial aprovechamiento por nuestro Segundo, quien alcanzó con sus *Basia* —en donde seguía con éxito los pasos de Pontano— y *Epithalamium* los mayores logros de esta nueva tendencia poética. Logros que, por otra parte, se produjeron gracias a su dominio de la lengua latina y a una creatividad innata con la que supo llenar de vida un molde que, en principio, le era ajeno. Algo que no ocurrió con los demás representantes del nuevo estilo por obstinarse éstos en amontonar, sin demasiada coherencia ni elaboración personal, una prolija serie de efectos pretendidamente catulianos, que, por lo general, sólo dieron como resultado imitaciones paródicas y afectadas del clásico original¹¹.

¹⁰ Cf. *op. cit.*, p. 392.

¹¹ El uso del endecasílabo como soporte métrico de las composiciones, el aspecto conversacional de las mismas, las expresiones coloquiales y populares para subrayar ese aspecto, el empleo de comparativo y superlativo como enfatizadores del discurso, y la introducción, en general, de modos de expresión, tópicos y temas frecuentes en la obra de Catulo fueron, a grandes rasgos, las claves de la imitación renacentista de su estilo.

II. SOBRE EL CONCEPTO DE *IMITATIO*.

II.1. La *imitatio* y sus tipos

Todo lo hasta aquí expuesto en relación con el acercamiento neolatino al mundo poético de Catulo se enmarca, como es lógico, dentro del amor natural por la Antigüedad clásica que está en la base misma del movimiento renacentista, y que, convenientemente explotado en los diferentes campos artísticos, generó algunos de los más interesantes resultados en el campo de la creación poética. Y, cuando hablamos de creación poética renacentista, nos estamos refiriendo no sólo a la producción en latín, sino también a la producción en lengua vulgar, debiendo precisar, incluso, como ya hemos significado en lo tocante a la cuestión catuliana, que en muchos casos la poesía neolatina anduvo falta de verdadera inspiración y se perdió, irremisiblemente, en la imitación de los autores clásicos. Afortunadamente, sin embargo, algunas notables excepciones contribuyeron a dignificar el panorama poético neolatino; y así, junto a los Petrarca, Poliziano, Pontano o Sannazaro, representantes todos del humanismo italiano, Juan Segundo, en el ámbito humanista de los Países Bajos, logró, igualmente, aportar con su obra cosas nuevas y válidas. De cualquier modo, debemos hacer hincapié en la idea de la no separación drástica entre Renacimiento y Edad Media que esa vuelta al mundo antiguo ha querido significar para algunos, ya que, de hecho, el aprendizaje clásico nunca llegó a desaparecer por completo durante el período medieval; por ello es preciso observar, al menos, una cierta continuidad entre ambos momentos históricos, la cual, por otra parte, no ha de impedirnos calibrar con certitud las diferencias reales entre las dos épocas. Diferencias que, obviamente, lo son en función de las distintas valoraciones que tanto Edad Media como Renacimiento hacen del pasado clásico, como consecuencia de los también distintos sistemas ideológicos y económicos que sustentan a una y otra sociedad.

Y tal vez —como apunta el ya mencionado C. Endres¹²— una de las diferencias fundamentales entre los dos períodos estriba en el hecho de la plena conciencia renacentista del salto histórico que separa los siglos XIV, XV y XVI de la Antigüedad greco-latina, frente al sentimiento de prolongación natural de ese mismo mundo que se vivió durante los dilatados siglos de la Edad Media. Una nueva conciencia histórica la renacentista, que articula a través de la noción clásica de *imitatio* el deseo de entroncar y sublimar la propia realidad con un pasado glorioso del que se siente desmarcada por el largo paréntesis medieval. En este sentido, la práctica de la *imitatio* por parte de los poetas

¹² Cf. *op. cit.*, p. 13.

neolatinos del Renacimiento con respecto a sus modelos clásicos es perfectamente análoga en forma y función a aquella otra que, muchos siglos atrás, cultivaron los propios autores latinos con respecto a sus siempre socorridos modelos griegos. El mismo espíritu que alentaba en Roma la imitación sistemática de lo griego —héroes, géneros y metros— como mecanismo infalible de conexión y confusión con una literatura que se admiraba profundamente y de cuya historia se aspiraba a formar parte, ese mismo alimentó, en una época posterior, el deseo renacentista de fundirse con la literatura romana, salvando la distancia de los aparentemente oscuros e improductivos siglos medievales. No se trata, pues, ni en un caso ni en otro, de una imitación reiterativa y plagiaría, según la acepción moderna del término, opuesta y enfrentada a nuestro concepto burgués de originalidad, sino, muy por el contrario, de un modo de rendir respetuoso tributo a un autor, género o estilo que se considera digno de tal reconocimiento. Del igual manera, en fin, que Ennio enlazó lo griego y lo romano introduciendo el hexámetro helénico en la literatura latina, así también Petrarca y los estudiosos italianos del primer Renacimiento desencadenaron el interés por la literatura clásica y establecieron firmes contactos con ella a través de la refrendada práctica de la *imitatio*.

Como es natural, los ideólogos del Renacimiento europeo adaptaron a sus propias necesidades los mecanismos regidores del principio clásico de la *imitatio*, aunque mantuvieron, no obstante, y por encima de sutiles diferencias entre ellos, estrechos lazos de unión con las líneas generales que sustentó dicho principio entre los autores de la Antigüedad romana. Todos coinciden, básicamente, en afirmar la necesidad de un cierto dominio del estilo propio por parte de quien imita, antes de enfrentarse con el texto del autor «a imitar», siendo, asimismo, requisito fundamental que no sólo se entresaquen temas, ideas y recursos estilísticos de un modelo determinado, sino que tales referencias sufran un proceso de transformación y asimilación al estilo y personalidad propios del imitador en cuestión¹³. En consecuencia, estaremos ante una buena imitación cuando la influencia del modelo permanezca hasta tal punto velada, que ésta llegue a convertirse en una especie de subtexto incapaz de apagar la voz personal del poeta en su recreación de una obra o estilo concretos; de este modo, la interacción resultante entre la superficie o nuevo texto, de un lado, y el modelo imitado o subtexto, de otro, provoca la aparición de un tercer elemento en

¹³ Planteamientos de similares características aparecen consignados en los numerosos testimonios, tanto clásicos como renacentistas, recogidos por C. ENDRES y B. K. GOLD en su trabajo «Joannes Secundus and His Roman Models: Shapes of Imitation in Renaissance Poetry», *Renaissance Quarterly* XXXV, 1982, pp. 577-589.

el conjunto, tan interesante de abordar y analizar como los otros dos¹⁴. Signifiquemos ya tan sólo a modo de conclusión, y aun a riesgo de reincidir en lo anteriormente expuesto, las contundentes palabras de G. W. Pigman en relación con lo que se considera ha de ser la quintaesencia de la *imitatio*: «Most theorists of imitation, from Seneca and Quintilian to the Renaissance, insist that the good imitator must transform his model into something new and, if possible, something better»¹⁵.

Y si resulta fundamental tener una idea clara de lo que supone abordar un texto clásico a través de la práctica de la *imitatio*, igualmente imprescindible se manifiesta la no confusión de la misma con el poco recomendable principio de la llamada *contaminatio*, es decir, la simple y desconcertante mezcla de pasajes de diferentes autores en un solo pastiche, que, ya desde la misma época clásica, acarrió el desprestigio a cuantos autores la cultivaron o incurrieron en sospecha de haberla practicado. Convenientemente diferenciados, pues, ambos conceptos, se impone una nueva distinción entre posibles formas de *imitatio* de cara al análisis de los textos implicados; clases de imitación que el anteriormente aludido G. W. Pigman¹⁶ reduce drásticamente a tres: transformativa, disimulativa y erística. Y así, mientras los dos primeros tipos disfrazan o enmascaran el modelo original, hasta el punto de tomar imposible la identificación de alusión alguna por parte del intérprete, la imitación erística o *aemulatio*, en cambio, permite al lector reconocer, sin posibilidad de duda, el texto base de su escritura mediante una serie de alusiones específicas, fácilmente rastreables, siendo, en última instancia, atributo usual de dicha clase de imitación la distancia histórica que normalmente se observa entre el modelo y su epígono. En cualquier caso, y el propio G. W. Pigman¹⁷ lo pone de manifiesto en un trabajo específicamente consagrado al estudio de la imitación neolatina de los clásicos, la dificultad real a la hora de enfrentarse con un texto latino del Renacimiento no estriba tanto en

¹⁴ Cf. C. ENDRES y B. K. GOLD, «Joannes Secundus and His Roman Models: Shapes of Imitation in Renaissance Poetry», p. 579.

¹⁵ Cf. G. W. PIGMAN III, «Neo-Latin Imitation of the Latin Classics», *Latin Poetry and the Classical Tradition. Essays in Medieval and Renaissance Literature*, P. Godman - O. Murray (edd.), Oxford, 1990, p. 199.

¹⁶ Ante la imposibilidad de contrastar directamente el trabajo de G. W. PIGMAN III, «Versions of Imitation in the Renaissance», *Renaissance Quarterly* XXXIII, 1980, pp. 1-32, en donde desarrolla de modo exhaustivo los principios de esta clasificación, hemos tomado los datos referentes a la misma del ya citado artículo de C. ENDRES y B. K. GOLD, «Joannes Secundus and His Roman Models: Shapes of Imitation in Renaissance Poetry», p. 580. Igualmente interesante en este sentido es el también mencionado trabajo de J. H. GAISSER, *Catullus and His Renaissance Readers*, pp. 197-200.

¹⁷ Cf. *op. cit.*, pp. 199-210.

determinar con exactitud el tipo de imitación ejercitada por el autor neolatino en cuestión, como en dilucidar si realmente hubo imitación voluntaria o tan sólo nos encontramos ante un caso de reminiscencia inconsciente de una fuente clásica.

II.2. La práctica imitatoria de Juan Segundo

Por lo que a Segundo se refiere, no obstante, ni una ni otra consideración suponen un auténtico problema, pues, gracias a la esmerada educación humanística que nuestro autor recibió en su infancia y adolescencia, así como a su provechosa estancia en la universidad francesa de Bourges, estamos en condiciones de afirmar, con cierta rotundidad, que justamente su obra es una de las más susceptibles de ser enjuiciadas desde el punto de vista de la extendidísima *imitatio*; y ello es así no sólo en función de sus profundos conocimientos del mundo clásico, sino, básicamente, por la voluntad claramente manifiesta de acercarse a sus autores favoritos mediante la práctica de dicho principio. Pero eso no es todo. Como también veremos al estudiar con más detalle el *Epithalamium*, podemos enmarcar, incluso, su labor de acercamiento y recreación de los modelos clásicos dentro de un grupo concreto: el de la denominada imitación erística. Aunque —dejémoslo claro— no se trata de una simple imitación, sin más, o de un vano ejercicio de retórica, de aquéllos tan frecuentes en la época, sino que, muy por el contrario —y ello incide aún más en el carácter erístico de la imitación practicada por el hagense—, encontramos en Segundo, junto a las alusiones, lugares comunes, líneas y pasajes específicos revisitados, la elaboración personal del modelo recurrido y la plena consciencia del salto histórico que lo separa del mismo, que nos permite entender esta clase de *imitatio* como instrumento de una auténtica labor creativa, fruto de una nueva sensibilidad, afín pero ya distinta a la del mundo romano que se toma como referente.

Se establece, pues, en la poesía de Segundo una oposición dialéctica entre el marco o referente literario, que nuestro autor toma de la Antigüedad, y el discurso vivido, a través de cuya inmediatez canaliza su voz personal. Y, justamente, en el perfecto ensamblaje de esos dos principios, en apariencia contrapuestos, reside la singularidad de su estilo. Allí donde los demás no pasan del simple juego retórico al uso, Segundo logra imponer la tensión de la autenticidad. Tensión y autenticidad, por otra parte, que no sólo lo distinguen de los poetas contemporáneos, sino que le confieren, incluso, un cierto grado de autoridad con respecto a los propios modelos clásicos que imita. A diferencia, en efecto, del interés preferentemente retórico de autores como Propertio u Ovidio por la poesía amorosa, Segundo acentúa en el cultivo de este género su aspecto más descaradamente sensual, poniendo todo el énfasis en el calor del

sentimiento amoroso y relegando a un segundo plano el estricto poder retórico que se desprende del cultivo clásico de este tipo de poesía¹⁸. El poeta encuentra, en suma, su propia voz en un diálogo formal con voces del pasado, que, despojado de todo artificio retórico innecesario, él sabe llenar de contenido.

Cabría preguntarse, no obstante, hasta qué punto esta personal elaboración del legado poético de la Antigüedad, manifiesta en la obra de Segundo, obedece a un planteamiento teórico riguroso y a una concienzuda labor de investigación literaria, o es tan sólo consecuencia fortuita del talento innato de su autor, sabiamente aderezado por un eficaz manejo de las fuentes clásicas. A este respecto, C. Endres se permite, con razón, dudar de una labor consciente de especulación filológica por parte de Segundo en su enfrentamiento con los textos emulados, y defiende sin ambages la independencia y espontaneidad creadora del poeta en relación con las posturas más rígidas de los pensadores e ideólogos del Humanismo, cuando afirma: «One may doubt whether a poet like Joannes Secundus gave much thought to literary theory, but fortunately it is not necessary to be a theorist in order to be a poet»¹⁹. Con tal aseveración, además, subraya la frontera existente en el XVI entre la figura del humanista, intelectual y teórico del sistema, de un lado, y la del simple autor literario, creador más libre y menos consciente del entramado ideológico en que se halla inmerso, cual es el caso de Segundo, de otro. Consecuencia de semejante antagonismo habría de ser, pasados los siglos, el desinterés de latinistas y estudiosos de la literatura, en general, por aquella parte de la producción latina del Renacimiento, que, ajena a las espesuras filosóficas y rigores ideológicos del movimiento humanista, parecía carecer de toda trascendencia y atractivo frente a sus correlatos en lengua vulgar. Afortunadamente, este prejuicio comienza a desaparecer, y trabajos como el nuestro sobre el *Epithalamium* de Segundo son prueba manifiesta de ello.

III. EL *EPITHALAMIUM* DE JUAN SEGUNDO

III.1. Ediciones y fuentes

A pesar del reconocimiento, prácticamente unánime, por parte de la crítica del siglo XX —aquel sector de la crítica, al menos, que se ha venido

¹⁸ Cf. C. ENDRES y B. K. GOLD, «Joannes Secundus and His Roman Models: Shapes of Imitation in Renaissance Poetry», p. 586.

¹⁹ Cf. C. ENDRES, «The Poetics of *Imitatio*: Joannes Secundus and His Models in the *Elegiae*», *Acta Conventus Neo-Latini Bononiensis. Proceedings of the Fourth International Congress of Neo-Latin Studies. Bologna 26 August to 1 September 1979*, R. J. Schoeck (ed.), New York, 1985, p. 460.

ocupando del estudio de su obra— de la indudable supremacía de *Basia, Elegiae* y, en concreto, *Epithalamium* sobre el resto de la producción de Segundo, llama la atención, sin embargo, constatar no ya la ausencia de una edición independiente de éste último —como sí fue el caso de *Basia* y *Elegiae*—, sino, de forma un tanto más sorprendente, la no inclusión de tan relevante opúsculo en ediciones que se pretendían completas del *corpus* poético del hagense, así como de sus esporádicas tentativas en prosa²⁰. En principio —eso sí— no ha de resultar extraño que el *Epithalamium* no fuese publicado en vida de su autor, ya que, dado lo prematuro de su muerte, fue reducidísimo el número de obras de Segundo que vieron la luz pública antes de 1536²¹. Con excepción de unas cuantas composiciones puntuales, en efecto, publicadas unas de forma independiente, y aglutinadas otras en impresos encabezados por varios autores, y dejando a un lado la edición de Utrecht de 1541 que prepararon sus propios hermanos Nicolás Grudio y Adrián Mario²², fue preciso esperar durante casi un siglo antes de que fuese publicada la primera edición, más o menos exhaustiva, del total de las obras de Segundo²³; en ésta, fechada en 1631 y montada sobre una anterior realizada por P. Escriverio en 1619²⁴, y en aquellas otras que, con variantes de escasa trascendencia en relación con ella, aparecieron sucesivamente en los años 1641 y 1651, sí se encuentra ya recogido nuestro *Epithalamium*, agrupado, como vimos en su momento, con otras composiciones de carácter diverso bajo la común denominación de *Silvae*²⁵. A diferencia, no obstante, de esos otros poemas con los que comparte su ubicación en las ediciones

²⁰ Una detallada descripción de la trayectoria editorial de la obra de Juan Segundo puede encontrarse en G. JOOS, «De uitgaven der latijnse werken van Janus Secundus (1511-1536)», *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* XVIII, 1939, pp. 5-18.

²¹ A. DEKKER traza en su obra *Janus Secundus (1511-1536). De tekstoverlevering van het tijdens zijn lever gepubliceerde werk*, Nieuwkoop, 1986, un minucioso panorama de las circunstancias que envolvieron la publicación de algunas de las obras de Segundo antes de 1536. Con anterioridad a esta fecha sólo vieron la luz composiciones aisladas, entresacadas, básicamente, de sus *Silvae*, *Elegiae* y *Funera*.

²² *Ioannis Secundi Hagiensis Opera. Nunc primum in lucem edita. Ediderunt Nicolaus Grudius et Hadrianus Marius*. Trajecti Batavorum. Hermannus Borculous exudebat, 1541.

²³ *Iohannis secundi opera. Accuratè recognita ex museo P. Scriverii*. Lugd. Batav. Apud Franc. Hegerum, 1631.

²⁴ *Ioannis Secundi Hagiensis, Poetae elegantissimi, Opera quae reperiri potuerunt omnia. Curante atque edente Petro Scriverio*. Lugduni Batavorum. Typis Jacobi Marci, 1619.

²⁵ El *Epithalamium lascium* aparece entre las restantes *Silvas* con el número V; integran, igualmente, este grupo, entre otras —nueve en total—, *Reginae pecuniae regia*, un extenso poema de carácter irónico en 264 hexámetros, *Orpheus*, una égloga, también en hexámetros, de contenido hasta cierto punto autobiográfico, y *Viator et Echo*, un poema sobre el amor desgraciado, ligeramente inspirado en Calímaco.

de P. Escriverio, así como en la generalmente considerada la edición más rigurosa de las obras de Segundo, la ya decimonónica edición de P. Bosscha²⁶, el *Epithalamium* había encontrado problemas para su publicación a través de los años a raíz del excesivo contenido erótico que sus versos destilaban. Mención expresa de esta circunstancia se hace en la edición más arriba aludida de los hermanos de Segundo, en cuyo comienzo se advierte que ése y no otro fue el motivo principal de su exclusión definitiva del conjunto de obras seleccionadas para dicha publicación. Avatares editoriales al margen, lo realmente significativo de todo este asunto, en cualquier caso, es que no podemos señalar con precisión el momento exacto en que fue compuesto el *Epithalamium*. La inexistencia de una edición inmediata al momento de su escritura y la falta de testimonios directos sobre el proceso de gestación de la pieza no nos permiten conjeturar una fecha aproximada. Todo lo más, hemos de fijar ese momento en algún punto comprendido entre los años 1528 y 1536 —período durante el cual compuso Segundo la práctica totalidad de su obra—, atreviéndonos a aventurar, no sin cierta dosis de certeza, que, dada la maestría y refinamiento del *Epithalamium*, éste debió ser escrito muy posiblemente en el último trecho de la vida de su autor.

Menos problemática que la datación de la obra se presenta, en cambio, la determinación de las fuentes clásicas abordadas por Segundo en la elaboración de la misma, pues, como ya dijimos anteriormente, la propia especificidad de la imitación practicada por el autor hace posible desenmascarar con relativa facilidad los modelos recurridos en su intento de reconstrucción *quasi* arqueológica del género epitalámico grecorromano. En este sentido, es general el consenso a la hora de citar los poemas LXI, LXII y LXIV de Catulo y el *Epithalamium dictum Honorio Augusto et Mariae* de Claudiano como fuentes directas del *Epithalamium lascium* de Juan Segundo. Son, asimismo, rastreables en la pieza ciertas huellas de la obra de Ovidio y Propercio, así como determinados elementos —ya dentro de la órbita de la poesía renacentista— de las composiciones nupciales de Pontano. Con todo, y a pesar de la manifiesta pluralidad de las fuentes manejadas, un rápido cotejo de la composición de Segundo con los poemas aludidos pone súbitamente de relieve la estrecha ligazón global de la primera con el *carmen* LXI de Catulo, muy por encima de las coincidencias parciales que el *Epithalamium* de Segundo contiene en relación con

²⁶ *Ioannis Nicolaii Secundi Hagani Opera Omnia, emendatius et cum notis adhuc ineditis Petri Burmanni Secundi denuo edita cura Petri Bosscha*. Lugduni Batavorum. Apud S. et J. Luchtmans, academiae Typographos, 1821. En esta edición el *Epithalamium* ocupa el octavo lugar en el conjunto de las Silvas.

los restantes modelos, a nuestro juicio, meramente secundarios. Una relativa identidad entre modelo literario, de un lado, y aparente ejercicio retórico de imitación de sus claves expresivas, de otro, que estudiosos como F. A. Wright no dudan en hacer, incluso, extensiva a la propia trayectoria existencial de ambos poetas, al evidenciar en los términos que siguen las curiosas coincidencias vitales que parecían predestinar, en cierto modo, la inclinación de Segundo hacia la obra de Catulo: «Such, in brief, is the history of Joannes' short life, a life not unlike that of Catullus, the Emperor Charles corresponding to Caesar, Pompey and the other statesmen with whom the Roman poet came in contact, the Spanish cathedral office to the embassy at Bithynia, and Neaera, with some slight differences, to Lesbia»²⁷.

III.2. Catulo, Segundo y el género epitalámico

Existe, pues, una correspondencia evidente, más allá del paralelismo meramente anecdótico de sus cortas vidas, entre el *carmen* LXI de Catulo y el *Epithalamium* de Segundo. Un paralelismo, además, que, auspiciado en principio por la propia técnica imitatoria en que se cimenta gran parte de la poesía renacentista, no se queda tan sólo en la emulación despersonalizada del original catuliano, sino que pone, incluso, de manifiesto una auténtica comunidad de inquietudes literarias entre los dos autores implicados. El mismo deseo que empujó a Segundo a bucear en los entresijos de un género como el epitalámico, acunado en la Antigüedad y agotado en sí mismo en cuanto a posibilidades de alteración de su férrea estructura, motivó por su parte, dieciséis siglos atrás, la manipulación catuliana de los elementos originariamente griegos que regían los bien ceñidos contornos de esta modalidad poética. De igual manera, en efecto, que Catulo entronca con la lírica griega mediante el cultivo de un género que había encontrado en Safo uno de sus primeros exponentes literarios y que, difundido a través de los siglos, alcanzó sus más altas cotas de realización durante el período helenístico con las significativas aportaciones de autores como Calímaco o Teócrito, provisto de un espíritu similar de admiración por el pasado, insistimos, se enfrenta Segundo con la poesía nupcial de Catulo en un mismo intento de acercar su presente poético a un momento anterior que se consideraba fundamental en la historia del género. Un mismo espíritu imitador y recreador, por consiguiente, estuvo tanto en la génesis del gusto de Catulo por las formas epitalámicas griegas, como en la

²⁷ Cf. *op. cit.*, p. 26.

posterior adaptación renacentista llevada a cabo por Segundo de la expresión romana, y, más específicamente, catuliana, de los cantos nupciales griegos. Interés por sus respectivos pasados literarios, en cualquier caso, que no fue consecuencia exclusiva de sus personales aficiones poéticas, sino, más bien, fruto de los condicionantes contextuales que, tanto entre los neotéricos como entre los poetas neolatinos, fomentaban la innovación a través, precisamente, de la imitación de sus correspondientes e inmediatos modelos, ya griegos, en el caso de Catulo, ya romanos, en el de Segundo.

Pero es que, una vez sentadas las bases de la similitud de intenciones con que abordaron Catulo y Segundo sus respectivas creaciones, hemos de dejar constancia, sin embargo, de la diferencia de enfoque y tratamiento que, paradójicamente, se deriva de ese mismo planteamiento común. Semejanzas y diferencias, en efecto, corren paralelas por los epitalámicos versos de uno y otro autor, como consecuencia directa de una misma postura ante el proceso de imitación y elaboración de las formas poéticas preexistentes, de las que ambos se nutren y a las que ambos aluden como sólido punto de referencia en sus propias composiciones. Así pues, la clave fundamental en torno a la cual se articulan las variantes estructurales y de contenido que separan, no obstante la identidad rectora, una y otra creación estriba, precisamente, en la voluntad común, presente tanto en los versos de Catulo como en los de Segundo, de recrear un género, aparentemente bien definido, a través de la pertinente adaptación y adecuación de su forma primigenia a las necesidades contextuales impuestas por los diferentes momentos históricos en que uno y otro poema fueron llevados a cabo. Ese espíritu innovador de Catulo y Segundo, en suma, reacio a la copia sistemática y despersonalizada de sus fuentes, al tiempo que atributo imprescindible de un intelecto genuinamente creador, justifica —qué duda cabe— no sólo el alejamiento más o menos acentuado —según se trate de los versos del hagense o del veronés— de los esquemas básicos que regulaban los ancestrales epitalamios de la lírica griega, sino, incluso —y ello nos importa de forma muy especial—, los significativos cambios que el *Epithalamium* de Segundo introduce en los parámetros del género con respecto a su modelo más inmediato, el *carmen* LXI de Catulo.

III.3. El *carmen* LXI y el *Epithalamium lascium*

Hijos de su tiempo y acordes con sus circunstancias específicas, el poema de Catulo y el de Segundo se oponen radicalmente y, hasta cierto punto, se complementan, una vez admitida la comunidad de planteamientos genéricos sobre los que ambos se articulan; la intencionalidad manifiesta, tanto en uno

como en otro, de nacionalizar o actualizar en todos los niveles posibles las pautas de realización del género epitalámico estará, pues, en la base de todas y cada una de las observaciones que, a propósito de elementos compartidos y rasgos diferenciales en los versos del *carmen* LXI y del *Epithalamium*, nosotros podamos efectuar de aquí en adelante.

Cuando unas líneas más arriba señalábamos que, en cierto sentido, las composiciones de Catulo y de Segundo se complementan, o, para expresarlo con mayor propiedad, que el *Epithalamium* de Segundo continúa o completa el canto nupcial de Catulo, pretendíamos poner de relieve, sin más, un hecho que cualquiera puede advertir con tan sólo consagrar una rápida lectura a uno y otro poema: el de Catulo, en efecto, comienza con la preceptiva invocación y encomio del dios Himen —«*Collis o Heliconii / cultor, Vraniae genus, / qui rapis teneram ad uirum / uirginem, o Hymenae Hymen, / Hymen o Hymenae*» (vv. 1-5 y ss.)—, y concluye, una vez realizadas las pertinentes recomendaciones a la pareja, con la exhortación a los novios, ya dispuestos en la cámara nupcial, para que, entregándose al disfrute de los más placenteros goces, procuren sin dilación una pronta descendencia que garantice la continuidad de su estirpe —«*ludite ut lubet, et breui / liberos date. non decet / tam uetus sine liberis / nomen esse, sed indidem / semper ingenerari*» (vv. 211-215 y ss.)—; el de Segundo, en cambio, tiene su inicio en el mismo punto en que se cierra el de Catulo, es decir, en el justo momento en que, celebrada ya la ceremonia nupcial —a la que, dicho sea de paso, no se hace la menor alusión—, los esposos han de entregarse a la grata tarea, puramente carnal, de consumir su matrimonio. «Empleando una técnica anticipatoria», —señala O. Gete— «el poeta, convertido en consejero, se dirige a los novios y les guía con sabias palabras por el camino del amor»²⁸, poniendo igualmente fin a sus sabrosos consejos con la tónica formulación de votos por una larga descendencia para la joven pareja.

Sin lugar a dudas —y no es preciso recurrir a enrevesados argumentos para dejar constancia de ello—, un factor de orden eminentemente contextual justifica esta diferencia de enfoque entre dos composiciones que se pretenden, en principio, igualmente epitalámicas. Catulo, para empezar, no encuentra mejor manera de adaptar a su propia realidad la esencia del género nupcial griego,

²⁸ Cf. O. GETE, *Juan Segundo. Besos y otros poemas. Introducción, cronología, bibliografía, notas y traducción*, Barcelona, 1979, p. 56. Hemos de aclarar en este punto que el texto del *Epithalamium* de Segundo al que nosotros hemos tenido acceso está recogido, precisamente, en esta edición, comprendido entre las páginas 140-149. Como ya advierte la propia O. Gete en su nota final a la introducción —cf. *op. cit.*, p. 75—, el texto de esta edición ha sido establecido sobre la de Escribano de 1651 (B.N. sign. 2/23331); a ella, pues, aludimos cada vez que, de ahora en adelante, hagamos mención de un verso o grupo de versos del poema de Segundo.

que reproduciendo en la misma estructura del poema los distintos niveles que configuran el ritual romano de las bodas. Esa aclimatación, pues, de la forma originaria al nuevo contexto histórico-social para el que, en cierta medida, vuelve a ser diseñada, requiere, en beneficio del resultado final, la introducción en el conjunto de elementos genuinamente romanos; la clarísima alusión a la *deductio* —*tu fero iuueni in manus / floridam ipse puellulam / dedis a gremio suae / matris, o Hymenae Hymen, / Hymen o Hymenae*» (vv. 56-60)—, la irrupción hacia la mitad del poema de la *fescennina iocatio* —*ne diu taceat procax / fescennina iocatio*» (vv. 126-127)—, así como las constantes y alternativas exhortaciones a doncellas y muchachos para que velen por el buen desarrollo de la ceremonia nupcial —*uosque item simul, integrae / uirgines, quibus aduenit / par dies, agite in modum / dicite 'O Hymenae Hymen, / Hymen o Hymenae'*» (vv. 36-40); *tollite, o pueri, faces: / flammeum uideo uenire*» (vv. 121-122)—, no tienen, por consiguiente, otro objeto que el de encajar los versos del *carmen* LXI en una tradición local, que, efectivamente, articulaba el ceremonial de las bodas en torno a una larga serie de ritos, fielmente plasmados en el poema de Catulo. No en vano, como apunta P. Fedeli²⁹, el poema LXI supone en la actualidad una preciosa fuente de información sobre determinadas características de las ceremonias nupciales romanas, que, de no ser gracias a él, quizá nos fuesen aún desconocidas. Aunque fue concebido —al igual que el de Segundo— como ejercicio literario de experimentación con el género, y no parecen existir testimonios fidedignos que avalen la hipótesis de su ejecución real como acompañamiento sonoro de un cortejo nupcial efectivamente conformado³⁰, el hecho de que Catulo dedicase su composición a Manlio Torcuato y a Junia (o Vinia) Aurunculeya, personajes históricamente atestiguados, determina, en cierto modo, el grado de autenticidad con que reflejan sus versos la realidad del rito que pretenden festejar.

Segundo, por su parte, se repliega, efectivamente, a la estructura tripartita del modelo romano que le sirve de guía, pero en modo alguno limita su creatividad a la reproducción plagiaría de la misma. Sin entrar, de hecho, en valoraciones pormenorizadas sobre las partes que integran el todo estructural del *Epi-thalamium*, sí debemos, no obstante, resaltar la coincidencia formal existente entre los tres grandes apartados en que se descompone el poema de Catulo —el himno al dios Himen (vv. 1-75), las recomendaciones varias a los novios (vv.

²⁹ Cf. P. FEDELI, *Catullus' Carmen 61*, Amsterdam, 1983, p. 154.

³⁰ P. Fedeli —*cf. op. cit.*, pp. 5-6— analiza la cuestión del origen del poema y, tras repasar las posturas contrapuestas de algunos críticos, se decanta —no obstante las circunstancias aludidas— por una interpretación del mismo como objeto pura y estrictamente literario. De sus palabras se desprende, igualmente, que ésta es la opinión más difundida en la actualidad.

76-155), y, finalmente, el epitalamio propiamente dicho (vv. 156-235)—, de un lado, y las tres secciones que, con diferente sentido y amplitud, configuran el de Segundo, de otro. Identidad numérica, en cualquier caso, que no implica necesariamente equivalencia exhaustiva en los contenidos; muy por el contrario, Segundo ajusta el valor y las dimensiones de cada una de esas tres partes en función de sus propias necesidades expresivas y de las exigencias estilísticas del momento. Por así decir, toma de Catulo la arquitectura arcaizante de la composición y distribuye a su antojo en el interior los elementos personales de su yo poético. De este modo, reduce a la mínima expresión en el *Epithalamium* algo que el *carmen* LXI tiene auténtica relevancia, y pondera, sin embargo, otros componentes que en el poema de Catulo simplemente se insinúan.

Segundo condensa, en efecto, en una sola estrofa al inicio de su opúsculo la preceptiva alusión del género epitalámico al dios Himen, que, por contrapartida, Catulo desarrolla ampliamente en su poema a lo largo de setenta y cinco versos; el himno clético del veronés y el encomio arquetípico de las bondades del Himeneo quedan constreñidos en manos de Segundo a unos pocos versos, meramente introductorios, en los que, de forma en extremo sintética, hace referencia a la morada del dios y a sus principales ocupaciones: «*Nec qui floridulas Hymen puellas / Raptas e gremio tenace matrum / Inuoluit cupidis uiri lacertis / Rupis incola floriger canorae*» (vv. 12-15). Semejante proceso de reducción sufre a su vez la parte final del *carmen* LXI (vv. 211-230), en la que Catulo aboga por una larga descendencia para los recién casados; sólo en la última estrofa del *Epithalamium* se alude explícitamente a este *tópos*, y, como veremos más adelante, al hacerlo, Segundo introduce una significativa noción que, hasta ese momento, no había formado parte de los atributos habituales del género: «*Sudate ut libet, et diesque longas / Noctesque exigite impotente lusu; / Et breui date liberosque dulces, / Et longo ordine blandulos nepotes, / Qua uobis senii minuta turba / Olim sollicitos leuabit annos, / Arcebit querulos toro dolores, / Languentum tremulos fouebit artus, / Componet tumulo pios parentes*» (vv. 136-144). Simplificadas al máximo, pues, la gran parte inicial del poema de Catulo y la conmovedora formulación de votos con que se cierra el mismo, Segundo se consagra, a lo largo de nueve estrofas centrales —su poema consta de once—, a intensificar y cargar de contenido erótico explícito las advertencias y recomendaciones a los jóvenes esposos preceptivas del género epitalámico, consiguiendo crear, frente a los castos y nobles consejos de Catulo, una sorprendente atmósfera lúdica en la que se exalta la pasión mas puramente sexual con una maestría y descaro ciertamente inesperados en un poeta de características similares a las suyas.

El que fuera, sin duda, el gran abanderado del amor del Renacimiento neolatino despoja de su *Epithalamium* todo lo que en el poema de Catulo puede

distraer del encuentro amoroso de los novios, incluidas, lógicamente, las alusiones específicas que introduce el de Verona a aspectos genuinamente romanos de las ceremonias nupciales, tales como la *deductio*, la *fescennina iocatio* o la procesión de muchachos y doncellas que acompañan a la novia a casa del esposo —v. *supra*—, referencias todas que tienen su sentido en la composición catuliana, pero que carecerían de funcionalidad y eficacia en la recreación renacentista de Segundo. La adaptación del *carmen* LXI que lleva a cabo el hagense pasa, precisamente, por la eliminación de las referencias demasiado directas al contexto histórico-social en que se mueven los protagonistas del poema de Catulo; pero no sólo se eliminan las connotaciones romanas, sino que, curiosamente, se elude asimismo toda referencia al ritual cristiano del matrimonio. La actualización, pues, del tema epitalámico en manos de Segundo implica, a diferencia de Catulo, la descontextualización voluntaria del encuentro amoroso y su desconexión de cualquier tipo de ceremonial católico coetáneo que pudiese poner trabas, en función de los rigurosos condicionamientos morales que ello traería consigo, a la libertad expresiva de la que, en todo momento, hace gala nuestro poeta. De hecho, los jóvenes a los que Segundo instruye en las técnicas del amor a lo largo de su poema no son tanto merecedores del calificativo de esposos como del de amantes³¹. La atemporalidad del encuentro y la vehemencia del empeño así parecen sugerirlo. En este sentido, como afirmábamos más arriba, el *Epithalamium lascivum* continúa y recrea la peripecia amorosa iniciada en el poema de Catulo, permitiéndonos, además, asistir en primera fila a un espectáculo de marcado carácter erótico del que Catulo nos había excluido con anterioridad al proclamar públicamente: «*claudite ostia, uirgines*» (v. 231). En palabras de G. Schoolfield, en suma, «The poem of Janus, however, is an epithalamium closer to the word's literal sens —a poem sung at the bridal chamber— and going beyond that sense, entering the room»³².

En esa misma línea en que hemos visto que la estructura del *Epithalamium* se ajusta a la estructura de la composición de Catulo, aunque sin dejar por ello de innovar y apartarse de la misma a base de distribuir de modo diferente los pertinentes contenidos, se articula, igualmente, el planteamiento métrico del poema de Segundo. Integrado éste por once estrofas de endecasílabos, separadas entre sí por un estribillo cambiante que responde al esquema AAAAA «*O felix iuuenis, puella felix!*»— B —»*O noctem ter, et amplius beatam!*»— C —

³¹ Los dos amantes, y exclusivamente ellos, son, además, los únicos destinatarios reales de los versos de Segundo. A diferencia de lo que ocurre en el poema de Catulo, no encontramos aquí ningún otro interlocutor, ni humano ni divino; el tono, pues, íntimo y sensual está mucho más acentuado en el *Epithalamium* que en el *carmen* LXI.

³² Cf. G. SCHOOLFIELD, *Janus Secundus*, Boston, 1980, p. 137.

»*O noctem quater et quater beatam!*»— D —»*O noctem quater, o quater beatam!*» E —»*O noctem nimis et nimis beatam!*»— F —»*O noctem nimis, o nimis beatam!*»— A —»*O felix iuuenis, puella felix!*»—, se inserta, gracias a la adopción del susodicho metro, en una tendencia ampliamente atestiguada en la poesía neolatina del Renacimiento que cifra su grado de reconocimiento hacia la obra del poeta de Verona, justamente, a través de la elección del endecasílabo como soporte métrico de las más variadas imitaciones del estilo catuliano. Como pone de manifiesto M. Morrison³³, Catulo es considerado por los humanistas —entre otras cosas— el gran maestro del endecasílabo, por ello gran parte de la literatura renacentista que recurre a este esquema métrico toma de forma tan directa a Catulo como modelo de sus propias creaciones. Segundo, sin embargo, al decantarse por el endecasílabo para su epitalamio, quiere no sólo responder a las exigencias estilísticas de la imitación catuliana practicada en el siglo XVI, sino también —y ello es, quizá, más importante— marcar una diferencia bien evidente con respecto al metro específico elegido por Catulo para dar forma a su poema nupcial, es decir, la combinación de gliconios y ferecracios en estrofas de cinco versos, dentro de las cuales alternan, respectivamente, en orden de cuatro por uno. Una vez más, pues, vemos emerger en Segundo a través de tan significativo detalle la firme voluntad de seguir muy de cerca a su modelo, de un lado, sin por ello tener que renunciar a la innovación y el cambio como reveladores garantes de sus propias calidades como poeta, de otro.

Los paralelismos hasta aquí consignados y, muy especialmente, las significativas divergencias que separan ambas composiciones sirven, ya de entrada, para subrayar, sin más, el tono sustancialmente íntimo y erótico del opúsculo de Segundo en oposición al carácter colectivo y social del cántico entonado por Catulo. La privacidad del encuentro amoroso que recrea el *Epithalamium* se enfrenta, pues, como claro exponente del individualismo fomentado por la nueva ideología burguesa, al talante público y, en consecuencia, político del ceremonial reflejado en los versos del *carmen* LXI. Diferencias drásticas de matiz, en suma, que quedan claramente evidenciadas con tan sólo observar la distinta intencionalidad que esconden las formulaciones de votos por una larga descendencia que, en atención a las exigencias del género epitalámico, uno y otro autor efectúan al final de sus respectivos poemas. Mientras Catulo, en efecto, aboga por una nutrida prole que garantice la supervivencia y grandeza del estado en función de la propia supervivencia y honor del núcleo familiar (vv. 211-230), Segundo, en cambio,

³³ Cf. *op. cit.*, p. 373.

imprime un valor exclusivamente personal a dicha recomendación, asociando, además, a la idea de íntimo gozo por la feliz prolongación de la especie los conceptos de sufrimiento y muerte, para los que, en el ocaso de sus vidas, los jóvenes amantes sólo hallarán alivio en el efectivo consuelo de sus hijos (vv. 138-144). Con semejante final, Segundo logra no sólo improvisar sobre las estereotipadas pautas a las que, con tanto apego, se ciñe Catulo en los últimos versos de su composición, sino —y esto es lo verdaderamente importante— introducir una originalísima novedad en los esquemas del género a base de entrelazar los conceptos del amor y la muerte, el éxtasis y la decrepitud, la alegría y el dolor, en un contexto literario del que, originariamente y durante siglos, había permanecido excluido todo aquello que no contribuyese de forma directa a la exaltación pura y simple del ritual de apareamiento³⁴.

En clara conexión, pues, con el carácter privado del conjunto, encuentran cumplida justificación en el *Epithalamium* los múltiples recursos estilísticos de los que Segundo se vale para poner de relieve el aspecto más genuinamente humano y carnal de la relación amorosa. Al igual que ocurre con los demás aspectos hasta aquí tratados, también en la selección de todos esos elementos busca nuestro autor la manera más efectiva de afianzar su propia personalidad poética a partir de los condicionantes genéricos impuestos por el peso de la tradición. La alabanza y encomio de las bellas formas del novio y la novia, sin ir más lejos, constituían, desde los epitalamios de Safo, un lugar común en las composiciones de este tipo; un lugar común del género, además, que solía encontrar su habitual medio de expresión en las reiteradas metáforas y símiles que comparaban la belleza de los esposos con diversos elementos de la naturaleza como flores y árboles³⁵. Catulo, por su parte, se repliega escrupulosamente a esa tradición en el poema LXI: «*flere desine. non tibi, Au- / runculeia, periculumst / nequa femina pulcrior / clarum ab Oceano diem / uiderit uenientem. / talis in uario solet / diuitis domini hortulo / stare flos hyacinthinus*» (vv. 86-93); «*(tuus uir) lenta sed uelut adsitas / uitis implicat arbores, / implicabitur in tuum / complexum.*» (vv. 106-109). Segundo, en cambio, logra imponer, sobre la base aceptada del elogio, la novedad explícita de la metáfora descaradamente sexual, apartándose con ello, a un tiempo, de la inmediata influencia de su modelo más directo, así como de los parámetros más rígidos

³⁴ Esta misma asociación de ideas aparece también, tal y como de manifiesto J. H. Gaisser —cf. *op. cit.*, pp. 250-254—, en el *Basium* XVI, en donde se establece un original vínculo entre la idea festiva del beso y el concepto horaciano del *carpe diem*.

³⁵ Cf. P. FEDELI, *op. cit.*, p. 11.

de las composiciones epitalámicas. Se configura, pues, en el *Epithalamium* una minuciosa descripción de las bondades estéticas de la pareja, en la que, tras subrayarse el vigor y la energía del novio, se traza una delicada semblanza de las facciones y formas de la novia, que responde, punto por punto, al ideal tópico renacentista de belleza femenina: «*Felix sponsa, cui cupitus ardor / Affusus modo lectulo in beato, / Stringet colla tenacibus lacertis, / Insigni iuuenis uenustus ore, / Istis qui roseis tuis labellis, / Istis qui niueis tuis papillis, / Isto qui rutilante crine tactus, / Isto lumine qui loquace uictus, / Iampridem tacito uoratur igni, / Lentumque increpat usque et usque solem, / Tardamque inuocat usque et usque lunam*» (vv. 30-40). Una exaltación, por demás, de la arquitectura física de la pareja que, prescindiendo del correlato floral a través del cual encontraba, tradicionalmente, su natural vehículo de expresión, desemboca, igualmente, en la transcripción literal y manifiesta del devaneo amoroso y los juegos de cama.

También el empleo de las citas mitológicas ofrece en el epitalamio de Segundo una doble vertiente: se ajustan al original catuliano, en cierto sentido, pero cumplen, no obstante, en la mayor parte del poema una función diferente a la que desempeñan en el *carmen* LXI. Es más, si dejamos a un lado la referencia directa al mítico juicio de Paris con que se enfatiza al comienzo del poema la belleza divina de la novia —»*Felix sponse, cui cupita flamma / Iam nunc in geminis quiescet ulnis, / Puella aethera beata forma. / Qualem magna Venus, uelique Iuno, / Et quae casside Martia refulget / Sancto uertice procreata Pallas, / Si iunctae statuunt adire ualles / Umbrosas iterum uirentis Idae, / Qua spectanda uel haec, uel haec, uel illa. / Quouis iudicio superba malum / Victrix aureolum reportet astris*» (vv. 18-28)—, recurso, por otra parte, frecuente en la mayoría de los epitalamios, incluido el de Catulo, podemos aventurar, incluso, que la manipulación del material mitológico representa, quizás, uno de los aspectos más innovadores del *Epithalamium* en relación con su fuente romana más inmediata. El elemento mitológico, en efecto, que Catulo condensa, de manera casi exclusiva, en los versos consagrados a la invocación y encomio del dios Himen, aparece, en cambio, sabiamente dosificado a lo largo del poema de Segundo, con una clara funcionalidad de doble y trascendental repercusión: mediante la pertinente intervención de dioses y héroes, se consigue, de un lado, sublimar y elevar a categoría de sentimiento divino los placeres primarios que, fruto de un intercambio puramente físico, experimentan los amantes: «*Votis feruide sponse, parce uotis, / Et suspiria mitte, mitte questus, / Tempus accelerat suaue: mitis / Exaudit gemitus Venus suorum; / Condit Cynthia ora, condit ora, / Seque gurgite perluens Ibero / Cedit noctiuagae locum Sorori. / Et quo gratior haud relucet ignis / Coniunctis animis amore dulci, / Producit caput, emicatque caelo / Ductor*

Hesperus aureae cateruae» (vv. 42-52); de otro, y gracias a la pertinente combinación dialéctica de divinidades grecolatinas del amor y la guerra, se logra subrayar el componente violento del acto amoroso, y se establece, asimismo, un afortunado paralelismo metafórico entre las tácticas de acoso sexual, que Segundo recomienda al novio como medio seguro para acabar con la resistencia inicial de su pareja, y la parafernalia militar que normalmente se despliega en la conquista y sometimiento de un territorio inexplorado: «*Tunc arma expedienda, tunc ad arma / Et Venus uocat, et uocat Cupido. / Tunc in uulnera grata prouendum. / Huc, illuc agilis feratur hasta, / Quam crebro furibunda uerset ictu / Non Martis soror, ast amica Martis, / Semper laeta nouo cruore, Cypris. / Nec quies lateri laborioso / Detur, mobilibus nec ulla coxis, / Donec deficiente uoce anhela, / Donec deficientibus medullis, / Membris languidulis, madens uterque / Sudabit uarii liquoris undas*» (vv. 122-134).

III.4. Conclusiones

Reseñadas, pues, a grandes rasgos las líneas rectoras de los paralelismos y diferencias que acercan y, a un tiempo, separan los poemas de Catulo y de Segundo, sólo nos queda, para terminar, resaltar —una vez más— el papel activo jugado por el hagense en su recreación personal de las pautas del género epitalámico, y hacer hincapié en lo asombroso de una creación, que, gracias al experimentado conocimiento del discurso poético y de las fuentes clásicas de su autor, consigue transmitirnos, incluso varios siglos después, una envolvente atmósfera de pasión amorosa y sensualidad. No entramos, por razones obvias, en un análisis detallado de su estilo, pero sí podemos, en cualquier caso, cifrar las claves del mismo en el seguimiento, más o menos exhaustivo, de aquello que, por lo general, se entiende como estilo catuliano de la poesía neolatina³⁶: alternancias del tono conversacional con niveles más altos de lengua, es decir, expresiones coloquiales frente a juiciosas sentencias —»*Felix sponsa, cui cupitus ardor / Affusus modo lectulo in beato, / Stringet colla tenacibus la-certis*» (vv. 30-32), o «*Votis feruide sponse, parce uotis, / Et suspiria mitte, mitte questus*» (vv. 42-43), frente a «*pasci / Pugnando teneri uolunt Amores*» (vv. 84-85), o «*Non desint tibi blandulaeque uoces, / Et quaecunq̄ iuuant perita uerba / Nec cum murmure sibili suauēs, / Quales dant Zephyro sonante blandum / Frondes;*» (vv. 96-100)—; abundante uso del adjetivo con especial dedicación a sus formas comparativas y superlativas —»*Insigni iuuenis uenustus*

³⁶ Cf. M. MORRISON, *op. cit.*, pp 376-379.

ore, / Istis qui roseis tuis labellis, / Istis qui niueis tuis papillis, / Isto qui rutilante crine tactus, / Isto lumine qui loquace uictus, / lampridem tacito uoratur igni, / Lentumque increpat usque et usque solem, / Tardamque inuocat usque et usque lunam'' (vv. 33-40), «Hora qua poterat beatiorem / Nec Gnydi Dea sancta polliceri» (vv. 6-7), o «Mox lusu quoque molliore ludens, / Dicet blanditias suauiiores, / Emittet digitos licentiores, / Finget nequitiam salaciorem» (vv. 117-120)—; frecuentes diminutivos —»Hora suauiacula» (v. 1), «languidulo...somno» (v. 68), «molliculae...pugnae» (v. 73), o «blandulaeque uoces» (v. 96)—; desarrollos simétricos —»Tunc per candida colla, tunc per illud / Quod certat ebori nitore pectus, / Tunc per crura tenella, perque uentrem, / Et quae proxima sunt et huic et illis» (vv. 88-91)—; constantes imperativos —«suspiria mitte» (v. 43), «Ne uirgo redeat, marite, cura» (v. 55), «Saltu uolue aguli manum salacem, / Et tot millia iunge basiorum» (vv. 92-93), o «Sudate ut libet, et diesque longas / Noctesque exigite impotente lusu; / Et breui date liberosque dulces» (vv. 136-138); y como éstos muchos otros. Procedimientos todos, en suma, típicamente alejandrinos, que Segundo pone en juego con pasmosa habilidad, consiguiendo no sólo situarse a la cabeza del universo poético neolatino del Renacimiento europeo, sino, incluso, igualarse con los propios modelos clásicos que le sirvieron de inspiración³⁷.

No obstante las aportaciones personales introducidas por Segundo en el desarrollo del género epitalámico, muchas han sido, en fin, las similitudes entre el *Epithalamium* y el *carmen* LXI de Catulo que aquí se han puesto de manifiesto; paralelismos, en suma, que han llegado a plasmarse a través de los siglos, incluso, en similares testimonios de admiración y rechazo hacia uno y otro poema por parte de los más variopintos investigadores. A todos aquellos que no han querido o no han sabido ver las indudables virtudes de una auténtica joya de la literatura erótica neolatina, como, en efecto, es el *Epithalamium* de Segundo, no se nos ocurre otra cosa mejor que decirles, a modo de conclusion y reproche final por su intransigente actitud, que las cualificadas palabras de un apasionado estudio de la obra de Segundo, como, ya en su momento, fue F. A. Wright: «It may be that some readers will find the *Basia* and the *Epithalamium* too pagan for their taste. Joannes certainly is voluptuous; but on the other hand he is never vicious; and there are worse things in this world than healthy desire»³⁸. Y es que, al hablar de Segundo, no sólo estamos haciendo mención de una autoridad poética,

³⁷ Un interesante y completo análisis de los componentes estilísticos que integran la imitación catuliana practicada por Segundo puede encontrarse en la Memoria de Licenciatura, aún inédita, de L. VERHOEVEN, *De invloed van Catullus op de Neolatijsche dichters uit de Nederlanden vóór 1550*, Leuven, 1966, pp. 144-166.

³⁸ Cf. op. cit., p. 31.

cuya producción está muy por encima de la del resto de escritores neolatinos de la Europa renacentista —excepción hecha, tal vez, de autores italianos como Petrarca, Bembo o Pontano, de quienes el propio Segundo se consideró siempre ferviente admirador y seguidor—, sino que, además, nos encontramos frente a un seductor personaje que parece encarnar como ningún otro las cualidades arquetípicas del hombre del Renacimiento.