

Antecedentes literarios de la *Ode a Cassandre* de Ronsard: autores italianos

Jerónimo MARTÍNEZ CUADRADO
Universidad de Murcia

El proemio de esta segunda parte del artículo se abrirá con unas consideraciones preliminares sobre el sentido y la simbología de la rosa en nuestra cultura y civilización a la luz de las palabras luminosas y clarividentes de don Ramón María del Valle-Inclán en su obra *La lámpara maravillosa* que el autor tuvo a bien titular como «Ejercicios espirituales», catacrexis anfibológica que hace referencia a la ejercitación del espíritu en lo concerniente a la materia artística.

Distingue Valle-Inclán tres rosas sucesivas en el devenir, que me permito reproducir en extracto:

«Fue la primera la rosa erótica, rosa de sangre que se abre en el corazón del mundo, guardadora del enigma panida, plena de amor y plena de posibilidades.

(...) En el segundo círculo se abre la rosa clásica, rosa de maravillosa geometría, rosa andrógina, rosa verbo que junta en una suprema síntesis el antagonismo de las horas y de las vidas, [...] su anhelo es enlazar las formas contrarias, los movimientos contrarios, y el instante que pasa y el que se anuncia.

(...) La tercera rosa estética, apenas se anuncia en el alba del día, rosa enigmática del matiz, su aroma perdura en todas las vidas, a través de las horas y de las mudanzas: con las vidas nace, con las vidas muere. El matiz, modo el más sutil de amar la belleza... (...) La rosa del matiz es la llama pequeña con que nace una vida y la llama pequeña con que se apaga. Es el primer instante y el último instante de todas las esencias...»¹

¹ VALLE-INCLAN, don Ramón del, *La lámpara maravillosa* in *Obras escogidas*, Aguilar S.A. de Ediciones, Madrid, 1967. Cit. pp. 675, 677, 679 y 680.

La rosa por tanto no aparece como el motivo ornamental fútil de una cultura conceptualizada y simbólica, a modo de ápice -así el acanto en el capitel de la columna corintia o la hojarasca en la decoración portuguesa manuelina -, sino que se inscribe en el centro mismo de la contemplación estética como constelación temática de la simbolización más depurada, cual analogía o puente entre las esferas materiales y las espirituales de la meditación, también llamada analítica de la realidad estética en su misma fluencia de devenir incesante.

Sin ir más lejos, el propio Valle Inclán compone XXXIII poemas a diferentes rosas, motivo de las más variadas consideraciones, en su libro *El pasajero*.

No es pues de extrañar que se imponga desbrozar el camino hasta llegar a Ronsard en medio de este paseo festoneado de rosaledas que es la poesía occidental para entresacar aquellos rosales que contienen los especímenes que predominan en el cromatismo de la oda ronsardiana.

Se hace preciso reemprender estas líneas allí donde dejamos la pluma en la parte primera de nuestro estudio, en la importantísima elegía *De rosís nascentibus* cuya irradiación será el foco que ilumine la inspiración poética de los siglos XV Y XVI italianos y de ahí europeos. El crítico Joseph Vianey se pronuncia al respecto en relación a Ronsard en los términos siguientes:

«Il y a chez Ausone des roses qui s'épanouissent, puis des roses qui se fanent. On n'assiste pas chez lui, comme chez Ronsard, à la naissance, puis à la mort d'une seule et même rose. Mais de la double description latine procède sans doute la double description française, et d'Ausone viennent encore la robe pourprée, l'apostrophe à la nature, le conseil final.»²

Así que este estado de la cuestión -con que finalizaba la primera parte- enlazará con ese otro estado que tratamos de reflejar en estas páginas, apoyándonos para ello en las sabias palabras de Giovanni Cupaiuolo relativas al influjo ejercido por Ausonio en el Cuatrocientos y Quinientos sobre la literatura italiana:

«E nella raffinata e sensuale società della corte dei Medici alla fine de Quattrocento che il *De rosís nascentibus* conosce, ad opera di illustri poeti, le prime più cospicue riprese. L'invito a cogliere la rosa in fiore, nella constatazione della rapidità della vita e della caducità della giovinezza, si accompagna all'immagine del vagabondare in un giardino e alla puntuale descrizione della rosa, dalla nascita alla morte. Lorenzo

² VIANEY, Joseph, *Les Odes de Ronsard*, Coll. «Les grands évènements littéraires», Éd. Sfelt, Paris, 1946. Cit. p. 88.

Traducciones del francés a cargo del autor del artículo.

Trad. «Hay en Ausonio rosas que se abren, luego rosas que se marchitan. No se asiste en él, como en Ronsard, al nacimiento, y luego a la muerte de una única y misma rosa. Pero de la doble descripción latina procede sin duda la doble descripción francesa, y de Ausonio provienen incluso la veste purpúrea, el apóstrofe a la naturaleza, el consejo final.»

de' Medici e Poliziano, quasi in gara fra loro, offrono le più significative testimonianze di questo interesse per l'elegía latina.»³

En Poliziano (1454-1494) el tema está reiteradamente esparcido en su poemario *Ballata delle rose*, cuya *Ballata II* contiene el típico apóstrofe:

«l'mi trovai, Fanciulle, un bel mattino...»⁴

Son poesías que contienen algunos de los motivos que germinan de nuevo en torno a la cristalización de un fenómeno poético cuyo pergenio se había ido configurando desde antiguo y había alcanzado en Ausonio la plena madurez, si bien se resentía en este poeta de ciertos remilgos de escuela literaria.

Es justamente lo que nos aportarán los textos italianos del Renacimiento, sobre todo los escritos ya en la lengua neolatina: si el buen acabamiento formal del poeta moselano adolecía de cierta dosis de fijeza estereotipada, la frescura de una lengua casi recién nacida contagia positivamente con su hálito de frescor a las poesías de los vates de Italia. Esta sana contaminación hizo reverdecer las rosas latinas de Ausonio en una floración poética de casi dos siglos donde proliferaron en inusitado injerto la rosa clásica y la rosa estética valleinclanescas.

Esto es lo que cautiva y sorprende de los textos ofrecidos aquí y allá en los estudios eruditos, recopilados en amalgamados florilegios que no son sino la mostración y demostración simultáneas de una supervivencia cuasi inmarcesible de la siempre bella y caduca rosa.

Igualmente en Poliziano encontramos esa indisociable asociación de nacimiento y muerte súbita de la rosa:

«Ma vie più lieta più ridente e bella
ardisce aprire il seno al sol la rosa:
questa di verde gemma s'incappella:
quella si mostra allo sportel vezosa:
l'altra che 'n dolce foco ardea pur ora

³ CUPAIUOLO, Giovanni, in *Il «De rosis nascentibus»*, Introduzione, testo critico, traduzione e commento di G. C., Col. «Bibliotheca Athena, nuova serie, 2», Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1984. Cit. p. 98.

Traducciones del italiano a cargo del mismo autor del artículo.

Trad. «Es en la refinada y sensual sociedad de la corte de los Médici a finales del Cuatrocientos cuando el *d.r.n.* conoce, por obra de ilustres poetas, las primeras y más conspicuas reposiciones. La invitación a coger la rosa en flor, en la constatación de la rapidez de la vida y de la caducidad de la juventud, acompaña a la imagen del vagabundear por un jardín y a la puntual descripción de la rosa, desde el nacimiento hasta la muerte. Lorenzo de Médici y Poliziano, casi en competición entre sí, ofrecen los testimonios más significativos de este interés por la elegía latina.»

⁴ Trad. «Encontréme yo, muchachas, una bella mañana...»

languida cade e 'l bel pratello infiora.»⁵

Ahora bien, aquel lento fraguar de los motivos en la poesía latina hasta cuajar definitivamente en la elegía del poeta tardío que fue Ausonio no conoce parangón en la evolución poética prerrenacentista italiana, toda vez que ya se partía de un modelo madurado y acabado; no ha de sorprendernos, pues, esta manifestación precoz o cristalización súbita de todos los motivos en Lorenzo de Médici (1449-1492), como apunta sagazmente Cupaiuolo:

«Senz'altro più evidente è però l'incidenza del *d.r.n.* nel finale del *Corinto* (vv. 163-184) di Lorenzo de' Medici: in esso sono presenti tutti i più importanti motivi dell'elegia (e persino talune sue immagini); e pur tuttavia il modello non prende mai il sopravvento sul nuovo dettato poetico. L'utilizzazione infatti da parte di Lorenzo, suggestionato probabilmente dal metalinguismo del *d.r.n.*, di termini della sfera umana (colpisce in particolar modo *giovanetta* di v. 172) è piegata ad una personale individualissima resa poetica.»⁶

Merece la pena por ende entresacar esos aludidos versos del *Corinto* a los solos efectos de comprobar de hecho dos cuestiones que se nos revelan prioritarias en el aquí y ahora de estas líneas, es a saber, la plasmación tempranamente definitiva -o definitivamente temprana- en la poesía italiana del Renacimiento (que en Italia ya podemos cifrar en el siglo XV) de los motivos elegiacos de la rosa así como, y también, la valoración estética que nos merecen en el conjunto de textos que hemos elencado a lo largo y ancho del artículo anterior y presente formantes ambos de una misma unidad temática explicitada en el rótulo que los titula. La conclusión de la composición poética del también conocido como Lorenzo el Magnífico es, en su redacción última, como sigue:

«L'altra mattina in un mio piccolo orto
andavo, e 'l sol co' sua rai

apparìa già, non ch'io 'l vedessi scorto.

⁵ POLIZIANO, Angelo, *Stanza per la Giostra*, 1, 78, vv. 3-8, in *Poesie italiane e latine*, edizione a cura di Attilio Polvara, Società editrice internazionale, Torino, s.d.

Trad. «Pero más alegre más risueña y bella/ arde al abrir el seno al sol la rosa:/ ésta de verde gema se sombrea:/ aquélla se muestra en el postigo graciosa:/ la otra que ahora mismo en dulce fuego ardía/ lánguida cae y el verde prado florea.»

⁶ Loc. cit. p. 99.

Trad. «Sin género de dudas más evidente es sin embargo la incidencia del *Corinto* (vv. 163-184) de Lorenzo de Médici: en él están presentes todos los motivos más importantes de la elegía (e incluso algunas imágenes suyas); y pese a ello el modelo no adquiere nunca la superioridad bajo el nuevo dictado poético. La utilización en efecto por parte de Lorenzo, sugestionado probablemente por el metalenguismo del *d.r.n.*, de términos de la esfera humana (choca de manera particular *giovanetta* del verso 172) está plegada a una personal e individualísima restitución poética.»

Sonvi piantati dentro alcun' rosai,
a' quai rivolsi le mie vaghe ciglie,

per quel che visto non avevo mai.

Eranvi rose candide e vermiglie:
alcuna a foglia a foglia al sol si spiega,

stretta prima, poi par s'apra e scompiglie;
altra più giovanetta si dislega
a pena dalla boccia; eravi ancora

chi le sue chiuse foglie all'aer nega;
altra, cadendo, a piè il terreno infiora.
Così le vidi nascere e morire

e passar lor vaghezza in men d'un'ora.
Quando languenti e pallide vidi ire
le foglie a terra, allor mi venne a mente

che vana cosa è il giovenil fiorire:
nostro solo è quel poco che è presente,
né 'l passato o il futuro è nostro tempo:

l'un non è più, e l'altro è ancora niente.
Cogli la rosa, o ninfa, or ch'è bel tempo.»
(*Corinto*, vv. 163-184).⁷

Fácil resulta comprobar cómo en su íntima substancia los tercetos del literato, político y mecenas del Poliziano entre otros artistas en la impensable Florencia cuna del Humanismo han resultado ser un transvase de todos los asuntos motivicos que tuvimos ocasión de comentar a propósito de la elegía de Ausonio: el ameno paseo en el florido huerto, la contemplación atónita del espectáculo simultáneo y ejemplificador de la rosa que muere y de la que nace, la consideración de la fugacidad de la vida como *mathesis* inevitable y el consabido consejo de raigambre epicúrea a la joven cuya belleza es constitutivamente intensa y breve como la de la flor reina por excelencia.

⁷ MEDICI, Lorenzo de', *Opera* (2 vols.), edizione a cura di Attilio Simoni, Scrittori d'Italia, Bari, 1913.

Trad. «La otra mañana por mi pequeño huerto/ iba, y el sol con sus rayos/ aparecía ya, no que yo lo viese vislumbrado./ Plantados están dentro algunos rosales./ a los cuales dirigí mis vagas pestañas./ por lo que visto jamás yo había./ Eran rosas candidas y bermejas:/ alguna hoja a hoja al sol se despliega,/ apretada antes, luego igual se abre y desarregla;/ otra más jovencita se desata/ apenas del capullo; allí estaba aún/ la que sus cerradas hojas al aire niega;/ otra, cayendo, al pie el terreno enflora./ Así las vi nacer y morir/ y pasar su belleza en menos de una hora./ Cuando lánguidas y pálidas vi ir/ las hojas al suelo, entonces me vino a la mente/ qué vana cosa es el juvenil florecer:/ nuestro sólo es ese poco que es presente./ ni el pasado ni el futuro es tiempo nuestro:/ uno ya no es, y el otro aún es nada./ Coge la rosa, ninfa, ahora que es buen tiempo.»

Late en todos los casos el hedonismo del disfrute voluptuoso teñido de nostalgia y melancolía amén de ese sentido escultórico de pretender fijar plásticamente en imágenes inmóviles y bellas la fugacidad misma de la vida mortal.

Coincidiendo plenamente con Cupaiuolo en el amaneramiento preciosista del término *giovinetta*, v. 72, destaco la valoración estética que hace el finísimo crítico Natalino Sapegno de la obra poética de Lorenzo de Médici, que es absolutamente aplicable a los tercetos reproducidos «supra»:

«Lorenzo, con su fina inteligencia y su poco común agudeza de psicólogo, es no pocas veces un admirable inventor de situaciones poéticas; pero se contenta con revestirlas de una forma tomada de la múltiple tradición literaria, forma siempre algo aproximativa y como superpuesta. (...)

Por otra parte, el Magnífico es capaz también de un tipo particular de poesía, que se manifiesta por la adhesión consciente y complacida a un mundo afectivo exterior y sentido como propio: una poesía más bien escénica que lírica, más coral que individual. El gusto intelectual y la flexibilidad del hábito crítico llevan al escritor a plasmar la materia cambiante y casi inconsciente de sus afectos según la traza de los modelos que le ofrece la realidad circunstante.»⁸

Es tan certero el tino de tales palabras que ahorran las mías en un comentario que sólo podría ser pobremente parafrástico en su parangón.

Un hecho se impone como evidente al tiempo que medular en relación a los autores italianos del «Primo Rinascimento», la elegía de Ausonio se ha convertido en punto de referencia obligado y eje vertebrador de toda la inspiración concerniente a este tema. Así lo reconoce también Vianey:

«L'élégie d'Ausone fut célèbre au XVI^e siècle. Des Périers l'avait traduite et Ronsard connaissait cette traduction, qui est verbeuse, mais dont la fin a de la grâce:

*Cueillez bien tost les roses vermeillettes
A la rosée, ains que le temps les vienne
A desseicher: et, tandis, vous souviene
Que ceste vie, à la mort exposée,
Se passe ainsi que rose ou rosée.*

Le thème est familier aussi aux élégiaques italiens de la Renaissance, qui tous s'inspirent d'une épigramme de l'anthologie, soit qu'ils le

⁸ SAPEGNO, Natalino, *Historia de la Literatura Italiana*, traducción de Jean Petit de la obra *Disegno storico della letteratura italiana*. Editorial Labor S.A., Barcelona 1964. Cit. pp. 141 y 142.

traitent en italien comme Séraphin et Bernardo Tasso, soit qu'ils le traitent en latin comme Pontano.»⁹

Hace aquí referencia Vianey al epigrama latino de Giovanni Pontano (1426-1503) *Ad Fanniam* del que reproduzco los siguientes versos:

«Puella molli delicatior rosa,
Quam vernus aer parturit
Dulcique rore Memnonis nigri parens
Rigat suavi in hortulo,
Quae mane primo roscidis cinctos foliis
Ornat nitentes ramulos;
Ubi rubentem gemmeos scandens equos,
Phoebus peragrat aethera,
Tunc languidi floris breve et moriens decus
Comas reflectit lassulas;
Mox prona nudo decidit cacumine
Honorque tam brevis perit.»¹⁰

Y versos más adelante dirá:

«Quin hoc iuventae floridum atque dulce ver
brevemque florem carpimus,
Post lustra quinque iam senectus incipit
Latensque surrepit modo.»¹¹

⁹ VIANEY, J. *op. cit.*, pp. 88-89.

Trad. «La elegía de Ausonio fue célebre en el siglo XVI. Des Périers la había traducido y Ronsard conocía esta traducción, que es verbosa, pero cuyo fin posee encanto:

Coged pronto las rosas bermejas/ en el rocío, antes de que el tiempo les llegue/ de agostarse: y mientras, acordaos/ que esta vida, a la muerte expuesta/ pásase así cual rosa o rocío.

El tema es familiar también a los elegiacos italianos del Renacimiento, quienes se inspiran todos de un epigrama de la antología, ya lo traten en italiano como Serafino y Bernardo de Tasso, ya lo traten en latín como Pontano.»

¹⁰ PONTANO, Giovanni, Gioviano, *Carmina*, a cura di Johannes Oeschger, Scrittori d'Italia, Bari, 1948. Citado *Parthenopeus sive Amores*, I, 4, *Ad Fanniam*.

Traducción del latín a cargo de Rosario Guarino Ortega, Profesora de la Universidad de Murcia.

«Es la doncella más delicada que aterciopelada rosa, a quien primaveral brisa engendra y, con dulce rocío, humedece la madre del sombrío Memnón en el grato jardincillo; la cual, apenas amanece, engalana satinados ramilletes entrelazados con escarchadas hojas. Cuando al lomo de aljofarados corceles, Febo recorre el rubescente éter, entonces el ornato de la lánguida flor, efímera y agonizante, encorva sus exhaustos pétalos; al instante, inclinada, cae con su desnuda corola, y tan caduca nobleza perece.»

¹¹ IDEM, *ibidem*.

Trad. «Así que aprovechemos esta primavera florida y dulce de la juventud y su efímera flor. Tras cinco lustros ya la senectud principia y arrebátala, furtivamente, al punto.»

Para terminar con la relación de autores italianos, citaré al que fue cronológicamente el último o menor en edad, pero literariamente el mayor y por ende primero, el gran Ariosto (1474-1532) cuya obra maestra y a la vez proteica, *Orlando Furioso*, se impone necesariamente evocar:

«La verginella è simile alla rosa
Ch'in bel giardin su la nativa spina
Mentre sola e sicura si riposa,
Né gregge né pastor se le avvicina;
L'aura soave e l'alba rugiadosa,
L'acqua, la terra al suo favor s'inchina:
Gioveni vaghi e donne innamorate
Amano averne e seni e tempie ornate.

Ma non si tosto dal materno stelo
Rimossa viene e dal suo ceppo verde,
Che quanto avea dagli uomini e dal cielo
Favor, grazia, bellezza, tutto perde.
La vergine che'l fior, di che più zelo
Che de' begli ochhi e de la vita aver de',
Lascia altrui còrre, il pregio ch'avea inanti
Perde nel cor di tutti gli altri amanti.»¹²

Esta *opera magna* multiforme de Ludovico Ariosto, concebida como continuación del inconcluso *Orlando innamorato* de Boiardo revela en la inspiración de sus octavas, dos de las cuales acabamos de leer, el equilibrio supremo del arte renacentista concebido como armonía entre la tradición y la expresión interior del poeta. Con razón ha podido decir Sapegno:

«Aunque se sitúe en una larga e ilustre tradición que va desde Boccaccio a Poliziano y a Boiardo, esa octava ariostesca se revela como una creación nueva y perfecta, que descuella sobre todos los ejemplos anteriores y logra por primera vez la total fusión del discurso poético con el metro y la coincidencia del periodo lógico con el periodo estrófico».¹³

¹² ARIOSTO, Ludovico, *Orlando Furioso* (3 vols.), edizione a cura di Santorre Debenedetti, Scrittori d'Italia, Bari, 1928. Cit. I, estr. 42-43, in vol. I.

Trad. « La doncella es similar a la rosa/ que en bello jardín sobre la nativa espina/ mientras sola y segura reposa./ ni grey ni pastor se le avvicina;/ el aura suave y el alba impregnada de rocío,/ el agua, la tierra a su favor se inclina:/ jóvenes lindos y damas enamoradas/ gustan tenerla, senos y sienas ornadas./ Mas tan pronto como del materno tallo/ es removida y de su tronco verde,/ cuanto tenía de los hombres y del cielo/ favor, gracia, belleza, todo pierde./ La virgen que la flor, de la que más celo/ que de los bellos ojos y de la vida tener debe/, deja a otro coger, el precio que tenía antes/ pierde en el corazón de todos los demás amantes».

¹³ SAPEGNO, N., *op. cit.* p. 172.

En lo referente a la temática los versos ariostescos, los últimos ofrecidos del Renacimiento italiano, reanudan el tema tal y como aparecía por vez primera en el epitalamio catuliano.

Ariosto refunde el motivo poético de la rosa con el decoroso de la virginidad en una relación que, más genéricamente, Catulo -*carmen* LXII- había establecido entre la flor (*ut flos...*) y la doncella (*sic virgo...*). El primer vate latino estudiado en este doble artículo enlaza con el postrero italiano: el **círculo del clasicismo se ha cerrado**. La rosa nace asociada a la mujer, pero también al «decus» por antonomasia femenino; lo que en Catulo había de sentido mítico y de medida en el tema de la femineidad intacta, en Ariosto toma el carácter de la elegancia cortesana y del espíritu refinado de la Italia principesca, pero siempre con el mismo trasfondo ético e idéntico símil estético (*la verginella è simile alla rosa...*).

Un ritmo alterno se establece desde el principio en el tratamiento literario de la rosa. Su belleza efímera, su dulce sensualidad invitan al goce voluptuoso de la juventud breve y ligera, mas de otro lado la contemplación de la pulcritud de la naciente rosa, de la incipiente flor, sirve de plinto sobre el que se alza el templo medurado y equilibrado del arte, de ese arte clásico contenido, de emoción retenida, que exige un grado de distanciamiento intelectual y hasta cierta distancia física para gozar de sus armoniosas proporciones, alejamiento absolutamente extensible al preconizado por los poetas para que la hermosura de la rosa sea impoluta, pues su profanación (*cum tenui carptus defloruit ungui* en Catulo, *ma non si tosto dal materno stelo rimossa viene* en Ariosto) significa la ruina definitiva y precoz de todo su encanto.

En las márgenes ribereñas de esa simbología donde confluyen la joven humana y la rosa sobrehumana se condensa la alegoría suprema de la síntesis moral y estética del arte, que en pocos casos se ha materializado de modo tan rico como la estatuaria, cual en el que aquí nos ocupa.