

EL PROCEDIMIENTO ÉPICO DE LA ἜΚΦΡΑΣΙΣ EN POLIZIANO (*Stanze* I 70-120)

MARÍA CONSUELO ÁLVAREZ MORÁN
Universidad de Murcia

Uno de los más brillantes humanistas italianos del siglo XVI es, sin duda, Angelo Ambrogini llamado Poliziano, como se sabe, siguiendo el gusto de los humanistas de latinizar el nombre tomándolo, en ocasiones, del lugar de nacimiento. Así Poliziano proviene de la latinización de Montepulciano, donde nació, lugar cercano a Florencia. Y es en esta ciudad donde se forma en el Studio con los más ilustres maestros del momento: Argyropoulos, Landino, Calisto, Chalkondylas y Ficino («Orfeo» del s. XV para Poliziano). De ellos extrae todos sus conocimientos del mundo clásico que le servirán tanto para ejercer como profesor de Elocuencia Clásica en el Studio, la Universidad florentina, como para desarrollar su labor de filólogo, traductor, estando entre sus traducciones las de algunos libros de la *Ilíada*, y también para beber, en esa fuente que es para él la antigüedad grecorromana, datos para la elaboración de sus obras literarias, no sólo las compuestas en griego o latín, sino también para su producción en «volgare».

Sin duda dentro de las composiciones italianas de Poliziano destacan las *Stanze, cominciate per la Giostra di Magnifico Giuliano di Piero di Medici*, en dos libros, el último de los cuales quedó incompleto por la muerte de Giuliano, dedicadas a celebrar el torneo en el que el hermano menor de Lorenzo el Magnífico fue declarado vencedor y que tuvo lugar en Florencia el 29 de enero de 1475 para festejar la alianza entre Milán, Florencia y Venecia. Este acontecimiento le ofrece a nuestro humanista la posibilidad de ejercitarse en el género épico, componiendo un poema encomiástico en honor de la primera familia de la ciudad. El carácter épico de la obra hace que los nombres de sus personajes procedan del campo de la antigüedad clásica y así el héroe recibe el nombre de Iulio. Como en toda obra épica la mitología está presente y son muchos autores del clasicismo greco-latino los que en esta obra inciden.

Pero no es nuestro fin en esta ocasión hacer un estudio pormenorizado de toda la influencia clásica que en este poema se trasluce ¹, sino fijarnos en un procedimiento propio

¹ Para la influencia clásica en este poema y en otras obras del humanismo véase mi estudio *La mitología clásica en los siglos XIV al XVI*, Madrid 1976.

de la épica clásica que Poliziano utiliza dentro del libro I de su obra. Nos referimos a la *ἔκφρασις* o *descriptio*, cuya primera aparición se da en las epopeyas homéricas, como sabemos, y que desde ella influye no sólo en la poesía épica sino en todos los géneros literarios incluida la oratoria ².

En *St. I* 69 nos encontramos con que Iulio se ha enamorado de Simonetta y el Amor ha emprendido viaje hacia Chipre con el fin de comunicar a su madre, Venus, que ha robado a *Marte* un guerrero y a Diana un nuevo Hipólito ³, y que se lo ha consagrado a ella. En este punto el poeta se dispone a relatar lo concerniente a esa visita y lo va a hacer siguiendo el ya citado procedimiento de la *ἔκφρασις*. Pero lo peculiar de Poliziano, en esta ocasión, es que inserta una *ἔκφρασις* dentro de otra. El conjunto de la descripción general abarca I 70-120, y la incluida va desde la estrofa 97 a la 119.

Sin embargo, antes de entrar en el análisis de éstas vamos a retroceder a la *Stanza* 69 para examinar los cuatro primeros versos, y ver cómo desde éstos Ovidio va a tener una constante presencia en todo el pasaje, así como en el resto de la composición:

*Or canta meco'un po'del dolce regno,
Eraro bella che 'l nome hai d'amore:
ru sola benché casta puoi nel regno
secura entrar di Venere e d'Amore:*

fiel reflejo de Ov. *Ars II* 15-18:

*Nunc mihi, si quatiŕdo, puer et Cytherea, favete;
nunc Eraro, nam ru nomen Amoris habes.
Magna paro, quas possit Amor rematiere per artes.
dicere, tam vasto pervagus orbe puer.*

A partir de la estrofa 70, como hemos dicho, se inicia la descripción objeto de nuestro estudio y que está dedicada a la isla de Chipre, morada de la diosa Venus, por lo que nos encontramos con el tipo que se denomina una *ἔκφρασις τόπου*, pero que está mezclada de clases de descripción diferentes como las de *loci amoeni*. Ya I. Maier ⁴ pone en relación algunas de las estrofas que describen el reino de Venus, concretamente parte de 70, 72, 95 y 96, con los versos 49-96 del *Epithalamium de nuptiis Hotiorii Augusti et Mariae* de Claudiano, si bien se limita a contrastar algunos versos de Claudiano sin especificar qué verso es el que se corresponde con el/los de Poliziano y dando la impresión de que el italiano sigue el mismo orden del autor latino cuando esto no es exacto. Lo que hace, pues, es alterar el orden de las *Stanze* y sus versos para adecuarlos al poema latino.

Tan significativos como los ejemplos que I. Maier apunta, nos parecen los de las *Sr.*

² Para todo lo referente a la *ἔκφρασις* o *descriptio poetica* me remito al excelente trabajo de M. A. Zapata Ferrer, *La ékfrasis en la poesía latina hasta el S. I d. C inclusive*, Madrid 1986, donde se demuestra el origen épico de la *ἔκφρασις* y su paso a la oratoria, así como se pone de relieve su fin fundamental: la *evidentia* o *ἐνάργεια*, y también se realiza un estudio pormenorizado de los diferentes tipos de *ἔκφρασεις* según su contenido, fórmulas introductorias y *ἄφοδοι*.

³ En efecto, el retrato que de Giuliano hace nuestro poeta en las *Stanze* esta en la línea del Hipólito de Eurípides, aunque también recuerda el Narciso de Ovidio y el Honorio de Claudiano.

⁴ A. Polirien. *La formation d'un poete humaniste*, Genève 1966. p. 299.

73-76, donde también es Claudiano el modelo, con sus versos 75-85, pero el florentino amplía los datos de su inspirador.

En lo que no se ha reparado nunca es en que el comienzo de la estrofa 70 nos presenta, dentro de la citada ἔκφρασις τόπου, en primer lugar la descripción de una isla, vv. 1-4:

*Vagheggia Cipri un diletto monte
che del gran Nilo e sette corni vede
e 'l primo rosseggiar dell'orizzonte
ove poggiar non lice al mortal piede.*

y los vv. 5-8 tratan de una colina:

*Nel giogo un verde colle alza la fronte;
sotto esso aprico un lieto pratel siede;
u'scherzando tra'fior lascive aut-ette
fan dolcemente tremolar l'erbette.*

colina que aparece descrita, como se ve, como un placentero lugar y esto va a desembocar en 71, 5-73 en una descripción de un *locus amoenus* para la que además de seguir a Claudiano, 69-72, para los versos 6-8 de la estrofa 71, a lo que Maier no hace referencia, tiene así mismo como inspiración el pasaje de Ov. *Met.* III 407-412, uno de los múltiples *loci amoeni* descritos por Ovidio, que es el único épico latino de la edad de oro que los describe: se trata del pasaje donde se relata el fin de Narciso. Veamos, en primer lugar, los versos de Poliziano, 71, 6-8:

*che fan duo freschi e lucidi ruscelli
versando dolce con amar liquore,
ove arma l'oro de' suoi strali Amore*

veamos CI. *Epithal.* 69-71:

*labuntur gemini fontes, hic dulcis, amarus
alter,
unde Cupidineas armari juma sagittas.*

Examinemos ahora 72, 1-6:

*Né mai le chiome del giardino eterno
tenera brina o fresca neve imbianca:
ivi non osa entrar ghiacciato verno;
tion vento o l'erbe o li arbuscelli stanca:
ivi non volgon gli anni il lor quaderno;
ma lieta Primavera mai non manca,*

y confrontémoslo con el pasaje de Ovidio, *Met.* III 407-411:

*Fons erat inlimis, nitidis argenteus undis,
quem neque pastores neque pastae monte capellae
contigerant aliudve pecus, quætn nulla volucris
nec fera turbarat nec lapsus ab arbore ramus;
gramen erat circa, quod proximus umor alebat,
silvaque sole locum passura tepescere nullo.*

En efecto, se puede detectar que no sólo Claudiano ha inspirado a nuestro humanista sino que también lo hace el poeta de Sulmona, de quien toma, además, los versos 215-216 del libro X de las *Metamorfosis*:

*ipse suos gemitus foliis inscribit et AIAI
flos habet inscriptum, funestaque littera ducta est*

para 79, 3:

Descritto hu el suo dolor lacinto in grengo:

y para el verso 4 de la misma estrofa:

Narcisso al rio si specchju come suole:

sigue *Met.* III 415-417:

*dumque sitim sedare cupit, sitis altera crevit,
dumque bibit, visæ cotireptus imagine formæ
spem sitie corpore amat, corpus putut esse, quod undu est.*

y para 5-6:

*in bianca vesta con purpureo lembo
si giru Clizia palidettu al sole:*

se inspira en la misma obra ovidiana, IV 266-270:

*Metnbra ferunt haesisse solo, partemque coloris
luridus exsanguis pallor convertit in herbus;
est in partes rubor, violaeque simillimus oru
flos tegit. Illa suum, quamvis radice tenetur,
vertitur ad Solem mutataque servut amorem.*

Con respecto a Adonis, a quien está dedicado el verso 7:

Adon rinfresca u Venere il suo pianto:

debemos decir que el modelo sigue siendo el sulmonense, X 725-728:

*dixit 'luctus monimenta manebunt
semper, Adoni, mei, repetitaque mortis imago
annua plangoris peraget simulamina nostri.
At cruor in florem mutabitur...'*

La primera mitad del verso 8:

tre lingue mostra Croco

está inspirada en la metamorfosis de Croco en la flor del azafrán, de ahí las «tres lenguas», narrada igualmente por Ovidio en IV 284:

et Crocon in parvos versum cum Smilace flores

Mas en la segunda mitad de ese mismo verso el poeta en lugar de hablar de Esmilace habla de que:

e ride Acanto.

y el acanto no es más que el tipo de planta ornamental que rima con el *pianto* del verso anterior y que como una planta más se une a las precedentes y no responde a ninguna metamorfosis en flor de joven alguna, amada por Apolo, pese a lo que apuntara Ceriello ⁵. A este respecto hay que hacer notar que I. Mai'er ⁶ ha visto claramente que Acanto no procede de fuente mitográfica alguna en tanto que yerra al decir con respecto a Croco: «Comme pour l'acanthé, il n'y a pas de rappel mythologique».

Pese a que Ovidio esté en el origen de esta enumeración de personajes mitológicos que culminaron su vida metamorfoseándose en flores — salvo el caso de Acanto —, me parece que Poliziano tenía ante sí también las *Etimologías* de Isidoro, quien en XVII 9, 15-21, al enumerar una serie de hierbas comienza: 15 *Hyacinthus herba...* 16: *Narcissus herba...* y tras otras muchas en 21 dice: *Acanrhus herba aegyptia semper frondens, spinis plena, flexibili virgulto; in cuius imitatione arte vesris ornatur, quae acanthina dicitur; et acanthis dicta. Y poco antes en 5: Crocum dictum ab oppido Ciliciae...*

Continúa Poliziano con la descripción de ese paradisíaco lugar que es Chipre hasta la estrofa 95 en la que comienza a hablar del palacio de la diosa del amor y los dos primeros versos, en efecto, tienen como modelo el verso 87 del *Epitalamio* de Claudiano, como apuntara I. Mai'er, según ya hemos dicho supra. Pero también se puede ver el influjo,

⁵ Ceriello en su edición *Angelo Poliziano. Turre le poesie iraliane*, Milano 1952, p. 237, nota ad loc., comenta: «Secondo il mito, Acanto fu una ninfa, mutata da Apollo, per la sua ritrosia, nill'omonimo fiore». Opinión que es compartida por F. Fernández Murga, *Angel Poliziano. Estancias, Orfeo y orros escritos*, ed. bilingüe, Madrid 1984, p. 103, n. 31. Sin embargo, en toda la tradición mitográfica no hay ninguna joven llamada Acanto que sufra tal metamorfosis por haber rechazado a Apolo, y el ornamental acanto no se explica nunca como tal mutación. La única Acanto que sufre un cambio de forma se convierte en pájaro, por compasión de Zeus y Apolo, tal como transmite Antonino Liberal en VII; y en este texto no pudo haberse basado Poliziano ya que el *Codex Palarinus graecus* 398, en el que se basa la edición príncipe de 1531, llegó a Basilea en 1437. Hay otra Acanto que puede estar relacionada con Apolo, si tenemos en cuenta la identificación de Febo Apolo con el Sol, y es la que Cicerón en *Sobre la naturaleza de los dioses* III 54^t, presenta como madre del cuarto Sol.

⁶ *Op. cir.* p. 326.

indudable por otra parte en Claudiano, de la descripción que del palacio del Sol hace Ovidio en *Met.* II 1-19, y concretamente el verso 4 de esta *Stanza*:

ma vinta è la materia dal lavoro.

es una fiel traducción de *Met.* II 5:

Materiam superabat opus

algo en lo que Maier no repara en su intento de defender a Claudiano como modelo casi único de este largo pasaje.

Mas lo que nos reclama ahora es ver cómo dentro de esa descripción general de Chipre se inserta la ἔκφρασις de las puertas del Palacio de Venus, que comienza en 97, 5 y llega, como ya hemos adelantado, hasta 119. En esta ocasión ya no se trata de una ἔκφρασις τόπου sino de una ἔκφρασις εἰκόνων, esto es una *descriptio rerum*. Se describen dos puertas, en lo que Poliziano sigue a Virgilio, *Aeri.* VI 20-33 en su descripción de las puertas del templo de Apolo en Cumas, y a Ovidio, *Met.* II 1-18. Pero mientras Virgilio divide las dos hojas de la puerta con dos escenas cada una y Ovidio describe en cada una de las puertas seis signos del Zodíaco además de otras escenas de las que no se precisa a qué puerta pertenecen, en el caso de la obra de Poliziano esto no es así, no hay repartición de escenas dentro de cada una de las puertas.

La descripción de los relieves de la primera de las puertas se contiene en 97,5-104. Como ya A. Warburg⁷ apuntara en 1893 y después I. Maier, en estos versos hay una relación de mitos cosmogónicos, en seis escenas, que tienen como modelo indubitado la *Teogonía* de Hesíodo, vv. 176-193, que comprenden desde la mutilación de Urano hasta el nacimiento de Afrodita, pasando por los de los Gigantes, Erinies y Ninfas Melias, para *St.* 97, 5-99, 6:

*Nell'una e insulta la 'nfelice sorte
del vecchio Celio; e in vista irato pare
suo figlio, e colla falce adunca sembra
tagliar del padre le fecoride membra.*

97, 5

*Ivi la Terra con distesi amanti
par ch'ogni goccia di quel sangue accoglia;
onde nate le Furie e' fier Giganti
di sparger sangue in vista monstros voglia.
D'un seme stesso in diversi sembianti
paion le Ninfe uscite senza spoglia,
pur como snelle cacciatrice in selva,
gir saetando or una or altra belva.*

98

⁷ Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und «Frühling», Hamburg 1893, p. 2.

*Nel tempestoso Egeo in grembo a Teti ⁸
 si vede il frusto genitale accolto
 sotto diverso volger di pianeti
 errar per l'onde in bianca schiuma avvolto;
 e drento nata in atti vaghi e lieti
 una donzella non con uman volto.*

99

Pero los dos últimos versos de esta octava, 7 y 8:

*da' zefiri lascivi spinta a proda
 gir sovra un n i c c h i o; e par che 'l ciel ne goda.*

que son una clara inspiración para el «Nacimiento de Venus» de Botticelli, no proceden de Hesíodo, ni tampoco del *Himno homérico VI a Afrodita* como Warburg sostiene ⁹, ya que es sólo a partir de Plauto cuando comienza a ponerse a Venus en relación con una concha, según apunta Ruiz de Elvira ¹⁰: «Que Venus nació de una concha aparece en un único texto, a saber, un pasaje de la comedia de Plauto titulada *La maroma* (con un obscuro juego de palabras entre la concha de Venus y las de las dos protagonistas de la comedia). Que Venus inmediatamente después de nacer en el mar, navegó en una concha y arribó a la isla de Citera, a la que debe su nombre de Citerea, está también en un único texto, medieval por cierto, pero cuyo contenido se remonta a la época de Augusto: la epitome que en el s. VIII hizo Paulo Diácono de una refundición que en el s. II había hecho Sexto Pompeyo Festo de un diccionario latino compuesto en la época augústea por Verrio Flaco...» Tibulo también nombra la concha en III 3, 34 y más detalles de ella hay en Fulgencio y en el Mitógrafo Vaticano II 32. Y continúa Ruiz de Elvira: «Poliziano conocía bien... Plauto, Festo, Tibulo, Estacio y Luciano (aún cuando todavía las ediciones príncipes... de Festo y de Luciano son posteriores a la muerte de Poliziano) y probablemente también el de Fulgencio, que le bastaban y sobraban para poner la concha en relación con las descripciones o referencias del nacimiento de Venus en que no figura la concha, que son principalmente las de Hesíodo, segundo *Himno homérico a Afrodita...* y menciones dispersas de las *Anadiómene* de Apeles».

La estrofa siguiente, 100, que continúa describiendo a Venus y el mar en que nace, esculpidos en la puerta, ofrece reminiscencias ovidianas, aunque no tan literales como algunas de las que hemos visto y hemos de ver. Pues si hasta ahora el poeta para componer su ἔκφρασις no ha recurrido a una ἔκφρασις clásica como modelo directo, sí que parece que en 100, 1-2:

⁸ Por el texto de Poliziano no sabemos si se trata de Τηθύς, la Titánide, o de Θείτις, la Nereida madre de Aquiles, que, en *Hymn. hom. III*, vv. 319-320, acoge a Hefesto cuando es arrojado por su madre Hera.

⁹ *Op. cit.* pp. 2 y 4. Cf. así mismo I. Maier, *op. cit.* p. 321, donde también se equivoca, y E. H. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, Madrid 1983, p. 123, que yerra al decir que la fuente de Poliziano es «un Himno de Homero, pero para plasmarla visualmente el poeta ha recurrido a versos sueltos de Ovidio y de otros autores clásicos, sin atender al contexto original», no reparando en la novedad del detalle de la concha.

¹⁰ «La concha de Venus y la manzana de la Discordia», *Jano*, 48, 13 de octubre 1972, Barcelona, pp. 65 ss.

*Vera la schiuma e vero el mar diresti,
e vero el nicchio e ver soffiàr di venti:*

se inspira en Ov. *Met.* VI **104**: *freta vera putares*, donde el poeta esta describiendo el tejido de Aracne, que va a ser paradigma de Poliziano, como más adelante tendremos ocasión de comprobar.

Los versos 7 y 8 de esta misma estrofa:

*non una, non diversa esser lor faccia,
come par ch'a sorella ben confaccia.*

también están inspirados por Ovidio, por una *descriptio rerum*, la ya citada del palacio del Sol, II **13-14**:

*facies non omnibus una,
non diversa tamen, qualem decet esse sororum.*

y los utiliza para presentar a las Horas, compañeras de Venus en Poliziano como en el *Hymn. hom.* VI, en tanto que Ovidio habla de las Nereidas.

El contenido de la *Stanza* **101** está, en efecto, inspirado por la Afrodita Anadyomene, pero el verso **5**:

d'erbe e di Jior l'arena si vestissi;

tiene reminiscencias de Hes. *Theog.* **194-195**:

ἐκ δ' ἔβη αἰδοίη καλὴ σεός, ἀμφὶ δέ ποιή
ποσσὶν ὕπο ῥαδινοῖσιν ἀέζετο.

Así como las *Stanze* **102** y **103** son una mezcla de dicha representación y del *Hymn. hom.* VI:

Questa con ambe man le tien sopesa 102
sopra l'umide trezze una ghirlatida
d'oro e di gemme orientali accesa:
questa una perla alli orecchi uccomanda:
l'altra al bel petto e' bianchi omeri intesa
par che ricchi monili intorno spanda,
de' quai solien cerchiar los propie gole
quando nel ciel guidavon le carole.

Indi paion levate in vèr le spere 103
seder sopra una nuvola d'argento:
l'aier tremante ti parrìa vedere
nel duro sasso, e tutto el ciel contento;
tutti li dei di sua biltà godere

*e del felice letto aver talento;
ciascun sembrar riel volto meraviglia,
con fronte crespata e rilevate ciglia.*

Veamos los versos 5-18 del citado himno:

τὴν δὲ χρυσάμπυκες ὦραι	5
δέξαντ' ἀπασιώς, περὶ δ' ἄμβροτα εἴματα ἔσσαν,	
κρατὶ δ' ἐπ' ἀθαιάτῳ στεφάνῳ εὐτυκτον ἔθηκαν	
καλὴν χρυσεῖην, ἐν δὲ τρητοῖσι λοβοῖσιν	
ἄνεμ' ὀρειχάλκου χρυσοῖό τε τιμήεντος,	
δειρῆ δ' ἀμφ' ἀπαλῆ καὶ στήθεσιν ἀργυφέοισιν	10
ὄρμοισι χρυσεῖοισιν ἐκόσμεον οἷσιν περ αὐταῖ	
ὦραι κοσμεῖσθην χρυσάμπυκες ὀππότ' ἴοιεν	
ἐς χορὸν ἡμερούεντα θεῶν καὶ δώματα πατρός.	
αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ πάντα περὶ χροῖ κόσμον ἔθηκαν	
ἦγον ἐς ἀθανάτους· οἱ δ' ἠσπάζοντο ἰδόντες	15
χερσὶ τ' ἐδεξιόωντο καὶ ἠρήσαντο ἕκαστος	
εἶναι κουριδίην ἄλοχον καὶ οἴκαδ' ἄγεσθαι,	
εἶδος θαυμάζοντες ἰσπεφάνου Κυθερείης.	

La última octava que describe esta primera puerta, la 104, presenta al divino escultor en un extremo de ella, sena por tanto su σφραγίς, su firma. Vemos, pues, que frente a la bipartición de que hablábamos con respecto a Virgilio, templo de Apolo en Cumas, y a Ovidio, puertas del palacio del Sol, aquí no hay más que ese mito cosmogónico que se centra en el nacimiento de la diosa del amor y el pequeño recuadro reservado al *divin fabro*, que puede estar inspirado por los versos 387-394 del libro VIII de la *Eneidiz*, pese a que en Poliziano es el dios Vulcano quien se acerca a abrazar a Venus y en Virgilio es Venus quien le seduce a fin de conseguir las armas de Eneas. Tampoco en esta ocasión la fuente del italiano es una *descriptio*, pero el protagonista de la estrofa es el forjador de la mayor parte de las obras que en la poesía grecolatina son objeto de una *ἐκφρασις*.

La descripción de la segunda puerta, que abarca de la *Stanza* 105 a la 119, contiene muchas más escenas que la anterior, las duplica, pues son doce en total, y todas ellas son reflejo de la actuación de la diosa del amor..

Comienza con la presentación de los amores de importantes divinidades, partiendo de Júpiter, y para ello tiene como modelo la *ἐκφρασις* ovidiana del libro VI de las *Metamorfosis*, donde se describe el tejido que Aracne realiza en su competición con Minerva. Este tejido se inicia en el verso 103 con Europa engañada por un toro. Así vemos en vv. 103-104:

*Maeonis elusam designat imagine tauri
Europam: verum taurum, freta vera putares;*

y en Poliziano 105, 1-2:

*Nell'altra in un formoso e bianco tauro
si vede Giove per amor converso.*

Para los versos que restan de la estrofa y para la siguiente Poliziano va conjugando *Mer.* VI 105-107 y II 952-975, algo en lo que Warburg ¹¹ ya reparara, pero en lo que no se fijó fue en la influencia del libro VI y, por tanto, en el influjo de una descripción en otra.

Continúan en la octava 107 las transformaciones de Júpiter, para lo que nuestro autor no sigue el orden de Ovidio, pero sí que recoge muchas de las tejidas por la impía Aracne.

Así el primer hemistiquio del verso 1:

Or si fa Giove un cigno

se corresponde con el verso 109 del latino;

fecit olorinis Ledam recubare sub alis

y el segundo hemistiquio:

e or pioggia d'oro,

con el v. 113:

uureus ur Danaën

La primera mitad del verso 2:

or di serpente

sigue el verso 114 de Ovidio:

varius Deoīda serpens

y el resto del verso 2:

or di pastor fa fede

se basa en el 114 también:

Mnemosynen pastor

En lo que a Ganimedes se refiere, cuyo rapto se contempla en los vv. 4-8:

*or transformarsi in aquila si vede,
come Anor vuole, e nel celeste coro*

¹¹ *Op. cit.* p. 8

*portar sospeso il suo bel Ganimede,
qual di cipresso ha il biondo cupo avinto,
ignudo tutto e sol d'ellera cinto.*

podemos ver el influjo ovidiano del v. 108, del pasaje que nos ocupa, en el que Júpiter aparece mutado en águila también, pero en esta ocasión para adueñarse de Asterie:

Fecit et Asterien aquila luctante teneri

y una contaminación con Amores I 10, 7-8:

*talis eras: aquilamque in te taurumque timebam
et quidquid magno de Iove fecit amor.*

Tras esta ruptura en el seguimiento del trabajo de Aracne como motivo de inspiración, vuelve de nuevo a él Poliziano en la estrofa 108, en la que comienza hablando de los amores del dios del mar; así el verso 1:

Fassi Nettuno un lanoso montone

se corresponde con VI 117:

aries Bisaltida fallis

el v. 2:

fassi un torvo giovenco prr amore

sigue los vv. 115-116:

*Te quoque mutatum torvo Neptune iuvenco
virginem in Arolia posuit.*

el v. 3:

fassi un cavallo il padre de Chirone

se inspira en los vv. 117-118 de Ovidio:

*et te flava comas frugum nitissime mater
sensit equum*

pero en Poliziano ya no parece que se hable de Neptuno, como en los versos ovidianos, sino de Saturno metamorfoseado en caballo ¹².

¹² Para todo lo referente a Saturno o Neptuno como padre del centauro Quirón véase el estudio citado en nota 1, p. 31.

En el verso 4, Febo es el protagonista:

diventa Febo in Tessaglia un pastore

y en el verso 122 de Ovidio, en efecto, aparece Apolo como pastor de Admeto, rey de Feras de Tesalia:

Est illic agrestis imagine Phoebus

pero nos parece que si nos fijamos en todo el pasaje de Poliziano, vv. 5-8:

*e 'n picciola capanna si ripone
colui ch'a rurro il mondo da splendore,
né li giova a sanar sue piaghe acerbe
perché e' conosca la virtù dell'erbe.*

vemos que estos versos están más en la línea de *Ars amatoria* II 239-240:

*Cynthius Admeri vaccas pavisse Pheraei
fertur et in parra delituisse casa:*

pero también tienen como fuente a Tibulo II 3, 11-14, quien influye así mismo en la *Heroida* V 151-154, con lo que podemos concluir que es Ovidio de todos modos la fuente más inmediata para este pasaje de Poliziano.

Y en la estrofa siguiente, 109, rompe Poliziano su *imitatio* de la ἔκφρασις del tejido de la Meonia al encadenar los amores de Apolo, con lo que podemos suponer que en la octava anterior, con mucha finura, está aludiendo al amor de Apolo por Admeto¹³. Así la *Stanza* 109 se refiere al amor de Apolo por Dafne:

*Poi segue Dafne e 'n sembianza si lagna
come dicessi: —O ninfa, tion ten gire,
ferma il piè, ninfa, sorra la campagna,
ch'io non ri seguo per farti morire.
Cosi cerva lion, cosi lupo agna,
ciascuna il suo nemico suol fuggire:
me perchè fuggi, o donna del mio core,
cui di seguirti è sol cagione amore?—*

tomado de Ovidio, *Mer.* I 502-507:

*fugit ocior aura
illa levi neque ad haec revocantis verba resistit*

¹³ Sobre el amor de Apolo hacia Admero cf. C. CODONER, «Motivos literarios en Tibulo», *Simposio Tibuliano*, Murcia 1985, pp. 143-165, y en concreto p. 153 y F. Moya del Baño, «Función del mito de Apolo y Admero en Tibulo», *Myrtia*, 1, 1987, pp. 27-42.

*«nympha, precor, Penei, mane! non insequor hortis,
nympha, mane! Sic agna lupum, sic cerva leonem,
sic aquilam penna fugiunt trepidantque columbae
hostes quaeque suos; amor est mihi causa sequendi!*

Quizás el pasaje de Dafne de Ovidio y en concreto los versos 528-529:

*obviaque adversas vibrabant flamina vestes,
et levis impulsos retro dabat aura capillos,*

son los que le inspiraron los vv. 5-7 de la *St.* 105, referida al rapto de Europa:

*e i bei crin d'auro
scherzon nel petto per lo vento avverso:
la vesta ondeggia, e indrieto fa ritorno:*

bien porque al componer esta estrofa ya estuviera pensando en Febo y Dafne, o bien porque al relatar el lamento de Apolo retrocediera al pasaje de Europa y cambiara los versos que previamente hubiese escrito.

Las *Stanze* 110-112 tienen como objeto el abandono de Ariadna por Teseo y su unión con Baco:

Dall'altra parte la bella Arianna 110
colle sorde acque di Teseo si duole
e dell'aura e del sonno che la 'nganna;
di paura tremando, como suole
per picciol ventolin palustre canna;
pare in atto aver presse tai parole:
—Ogni fera di te meno è crudele,
ognun di te più mi saria fedele—.

Vien sovra un carro d'ellera e di pampino 111
coverto Bacco, il qual duo tigri guidono;
e con lui par che l'alta arena stampino
Satiri e Bacche, e con voci alte gridono.
Quel si vede ondeggiar; quei par che 'nciampino:
quel con un cembol bee; quelli altri ridono;
qual fa d'un corno e qual delle man ciotola:
quale ha presso una ninfa, e qual si rutuola.

Sovra l'asin Silen, di ber sempre avido, 112
con vene grosse nere e di mosto umide,
marcido sembra sonnacchioso e gravido:
le luci ha di vin rosse infiate e fumide:
l'ardite ninfe l'asinel suo pavido
pungon col tirso; e lui con le man tumide

*a' crin s'appiglia; e mentre si l'aizono,
casca riel collo, e i Satiri lo rizonò.*

De nuevo es otra famosísima ἔκφρασις de la poesía latina el modelo de Poliziano: la descripción de la colcha del tálamo nupcial de Tetis y Peleo que abarca los vv. 5-266 del poema LXIV de Catulo, cuyo texto omitimos por su enorme extensión. Pero no por ello prescinde de Ovidio, su guía, quien se deja sentir tanto a partir del pasaje de *Met.* VIII 174-177:

*protinus Aegides rapta Minoide Diam
vela dedit comitemque suam crudelis in illo
litore destituir. Desertae et multa quaerenti
amplexus et opem Liber tulis utque perenni*

como también de *Her.* X. 5-6:

*in quo me sompnusque meus male prodidit et tu
per facinus somnis insidiate meis.*

para 110, 3-4; y los versos 1-2 de la carta ovidiana:

*Mitius inveni quam te genus omne ferarum,
credita non ulli quam tibi peius eram*

para 110, 7-8.

De las dos estrofas siguientes, 111 y 112, es sin duda *Ars I* 539-550 el modelo:

*Excidit illa metu rupitque novissima verba;
nullus in exanimi corpore sanguis erut.
Ecce Mimallonides sparsis in terga capillis,
ecce, leves Satyri, praevia turba dei.
Ebrius, ecce senex pando Silenus asello
vix sedet et pressas continet arte iubas.
Dum sequitur Bacchas, Bacchae fugiuntque petuntque,
quadripedem jerulu dum malus urget eques,
in caput aurito cecidit delapsus asello;
clamarunt Satyri "surge uge, surge, pater".
iam deus in curru, quem summum texerati uvis,
tigribus adiunctis uurea lora datat;*

aunque, como se ve, Poliziano sigue un orden inverso al de Ovidio. Por otra parte, también es fuente de la estrofa 111 el *Edipo* de Séneca, vv. 403-404:

*vidit aurato residere curri,
veste cum longo tegetes leonis*

y vv. 429-430:

*Te senior turpi sequitur Silenus asello,
turgida pampineis redimitus tempora sertis*

así como también Catulo, LXIV 251-253:

*At parte ex alia florens volitabat Iacchus
cum thiaso Satyrorum et Nysigenis Silenis,
re quaerens, Ariadna, tuoque incensus amore*

El efecto de Venus igualmente ha hecho mella en Plutón que protagoniza la estrofa 113, que trata del rapto de Proserpina:

*Quasi in un tratto vista amata e tolta
dal jero Pluto Proserpina pare
sovra un gran carro, e la sua chioma sciolta
a' zefiri amorosi ventilare.
La bianca vesta in un bel grembo accolta
sembra i colti fioretti giù versare:
lei si percuore il perro, e 'n vista piagne,
or la madre chiamando or le compagne.*

de lo que, sin duda, es fuente directa Ov. *Met.* V 391-404:

*Quo dum Proserpina luco
ludit et aut violas aut candida lilia carpit,
dumque puellari studio calathosque sinumque
inplet et aequales certat superare legendo,
paene simul visa est dilectaque raptaque Dirī:
usque adeo est properarus amor. Dea territa maesto
et matrem et comites, sed matrem saepius, ore
clamar, et, ut summa vestem laniarat ab ora,
conlecri flores tunicis cecidere remissis,
tantaque simplicitas puerilibus adfuit annis:
haec quoque virgineum movit iactura dolorem.
Raptor agit currus et nomine quemque vocando
exhortatur equos, quorum per colla iubasque
excudit obscura tinctas ferrugine habenas,*

sin que pueda olvidarse que este tema ha sido tratado muy ampliamente por Claudiano en su epilio *De raptu Proserpinae*, en el que además de otros autores influye, claro está, el propio Ovidio.

La siguiente octava, la 114, deja sentir de nuevo el influjo del poeta de Sulmona:

*Posa giù del leone el jero spoglio
Ercole e veste di femminea gonna;
colui che 'l mondo da greve cordoglio*

*avea scampato, e or serve una donna,
e puo soffrir d'Amor l'indegno orgoglio
chi colli omer già fece al ciel colonna,
e quella man, con che era a tenere uso
la clava ponderosu, or torce un fuso.*

Como vemos se trata del travestismo de Hércules, que trata Ovidio sobre todo en la carta que Dejanira escribe a Hércules, IX, de la que Poliziano toma los vv. 103-118 para 1-5:

*Se quoque nymp̄ha tuis ornavit Durdanis armis
et tulit e capto nota tropaea viro.
I nunc, tolle animos et fortia facta recense;
quod tu non esses, iure vir illu fuit.
Qua tanto minor es, quanto te, maxime rerum,
quum quos vicisti, vincere maius erat.
Illi procedit rerum mensura tuarum;
cede bonis; heres laudis amica tuae.
O pudor! hirsuti costis exuta leonis
aspera texerunt vellera molle latus.
Falleris et nescis; non sunt spolia illu leonis,
sed tua, tuque ferae victor es, illu tui.*

y para el verso 6 de la octava, el modelo es el 58 de la misma carta:

illo, cui caelum sarcina parva fuit

y de 7 y 8 lo son los vv. 75-80 de Ovidio:

*Non fugis, Alcide, victricem mille laborum
rasilibus calathis inposuisse manum
crassaque robusto deducis pollice fila
aequaque fortiosae pensa rependis erae?
A! quotiens, digitis dum torques stamina duris,
praevalidae fusos comminuere manus!*

sin que podamos olvidar el graciosísimo pasaje de *Fastos II* 305-357, en el que Fauno, queriendo introducirse en la cama de Ónfala, se mete en la que Hércules reposa, revestido con los ropajes de su amante.

Otro amor célebre de la mitología clásica es el no compartido de Polifemo por Galatea y éste ocupa las *Stanze* 115-118, de las que veremos 115-117:

*Glio omer setosi a Polifemo ingombrano
l'orribili chiome e nel gran petto cascono,
a fresche ghiande l'aspre tempie adombrano:
d'intorno a lui le sue pecore pascono.*

115

*Né a costui dal cor già mai disgombrano
le dolce uerbe cur che d'amor nascono:
anzi tutto di pianto e dolor macero
siede in un freddo sasso a piè d'un acero.*

*Dall'uno all'altro orecchio un arco face
il ciglio irsuto lungo ben sei spanne:
largo sotto la fronte il nascio giace:
paion di schiuma biancheggiar le zanne:
tra' piedi ha '1 cane; e sotto il braccio tace
una zampogna ben di cento canne:
lui guata il mur che ondeggia, e alpestre note
par canti, e muova le lanose gote,*

116

*e dica ch'ella è bianca più che il latte
mu più superba assai ch'una vitella;
e che molte ghirlande gli ha già fatte,
e serbali una cervia molto bella,
un orsacchin che già col can combatte;
e che per lei si macera e sfragella;
e che ha gran voglia di saper notare
per andare o trovarla insin nel mure.*

117

Es evidente que Teócrito y su *Idilio XI*, titulado precisamente «El Cíclope», es fuente para el humanista, como también lo es para Ovidio. En primer lugar fijémonos en los vv. 19-33 de Teócrito:

*Ω λευκά Γαλάτεια, τί τὸν φιλέοντ' ἀποβάλλη,
20 λευκότερα πακτᾶς ποτιδεῖν, ἀπαλωτέρα ἀρνός,
μόσχῳ γαυροτέρα, φιαρωτέρα ὄμφακος ὠμᾶς;
φοιτῆς δ' αὐθ' οὕτως ὄκκα γλυκὺς ὕπνος ἔχη με,
οἴχη δ' εὐθύς ἰοῖσ' ὄκκα γλυκὺς ὕπνος ἀνῆ με,
φεύγεις ὅ ὡσπερ ὄϊς πολὺν λύκον ἀθρήσασα;
25 ἠράσθην μὲν ἔγωγε τεοῦς, κόρα, ἀνίκα πρᾶτον
ἦνθες ἐμᾶ σὺν ματρὶ θέλοισ' ὑακίνθινα φύλλα
ἐξ ὄρεος δρέψασθαι, ἐγὼ δ' ὄδον ἀγεμόνευον.
παύσασθαι ὅ ἐσιδῶν τυ καὶ ὕστερον οὐδ' ἔτι πα νῦν
ἐκ τήνῳ δύναμαι· τὴν ὅ οὐ μέλει, οὐ μὰ Αἰ' οὐδέν.
30 γινώσκω, χαρίεσσα κόρα, τίνας οὐνεκα φεύγεις·
οὐνεκά μοι λασία μὲν ὀφρὺς ἐπὶ παντὶ μετώπῳ
ἐξ ὠτὸς τέταται ποτὶ θώτερον ὡς μία μακρά,
εἰς δ' ὀφθαλμὸς ὑπεστι, πλατεία δὲ ρῖς ἐπὶ χεῖλει.

Pero que Poliziano no olvida a Ovidio se ve muy bien en los vv. 5-6 de 116 que siguen *Met.* XIII 784:

Sumptuque harundinibus compacta est fistula centum,

y el v. 5 de la 117 corresponde a XIII 834-836:

*inveni geminos. qui tecum ludere possint,
inter se similis, vix ut dignoscere possis,
villosae caulos in summis montibus ursae:*

La última *Stanza*, 119, que pertenece a la ἐκφρασις de la segunda puerta, es una *descriptio* de *locus amoenus*, completada por la 120 que es la que sirve de cierre a la descripción general del reino de Venus, Chipre, cantado por Poliziano en esa ἐκφρασις τόπου que encierra la ἐκφρασις εἰκόνων, sin duda la más preciosa.

De lo que carecen ambas ἐκφράσεις es de las normales fórmulas introductorias de las ἐκφράσεις clásicas, así como de las fórmulas de salida o ἄφοδοι ¹⁴.

De lo hasta aquí dicho se deduce cómo la maestría de este humanista, filólogo y poeta, le permite, entretejiendo textos descriptivos y otros que no lo son, componer una auténtica urdimbre, esas *vices* ¹⁵ a las que Horacio se refiere en *Ars Poetica* 86-87:

*descriptas servure vices operumque colores
cur ego si nequeo ignoroque poeta salutor?*

«¿por qué, si yo no puedo o no tengo la sabiduría de conservar las urdimbres precisadas y los matices de las composiciones, soy saludado como poeta?»

Y esa urdimbre la consigue Poliziano teniendo como trama a Ovidio y a través de él contempla a sus modelos y continuadores ¹⁶.

¹⁴ Cf. M. A. ZAPATA FERRER, *op. cit.*

¹⁵ Agradezco al profesor G. Luck de la Universidad de Baltimore la explicación que de este término tuve ocasión de atender con motivo de su conferencia «Horacio y la lírica», Murcia, junio 1988, auspiciada por el acuerdo hispano-estadounidense.

¹⁶ No acepto, pues, en su totalidad las fuentes que, para algunas de las *Stanze*, propone I. Maier en diferentes lugares de su obra, donde prescinde de Ovidio a veces en sitios fundamentales.