

LA ELEGÍA NEOLATINA

JUAN F. ALCINA

Universidad Rovira i Virgili-Tarragona

1. Los modelos

La elegía humanística nace por una parte bajo el modelo de los elegíacos clásicos: Tibulo, Propertio, Ovidio –que ofrece no sólo el modelo de los *Amores* sino también el de las *Heroidas*, los *Tristia* y las *Ex Ponto*– y otros materiales elegíacos menores, como los poemas que leían bajo el nombre de Cornelio Galo, que son, en realidad, del poeta del Bajo Imperio Maximiano; pero, por otra, la elegía humanística se modela también con la tradición del epicedio, la elegía funeral y la *consolatoria* y las teorizaciones ambiguas y contradictorias sobre este género de Horacio y Ovidio, que llevan a contradicciones semejantes en los teorizadores del siglo XVI. El hecho es que entre los poetas neolatinos la elegía se convierte en un molde abierto en muchos casos, en el que se expresan el amor y la muerte, o sea casi todo, y sentimientos de tristeza y alegría de forma entremezclada sin una excesiva precisión.

2. La crítica literaria

En el siglo XVI las teorizaciones sobre la elegía intentaban conjugar la definición de la elegía como lamento funerario y los modelos fundamentales de

la elegía latina que tratan principalmente temas amorosos¹. Son curiosísimos los equilibrios que han de hacer los autores de poéticas para justificar y unificar los dos campos de la elegía. Esta ambigüedad venía apoyada por una forzada interpretación de ciertos versos del *Ars* de Horacio (vv. 76-77): “Versibus impariter iunctis querimonia primum / post etiam inclusa est uoti sententia compos”, en los que no se habla del tema amoroso. Pero ya Tortelli a fines del XV delimita los dos campos principales de la elegía con la autoridad de Horacio: “...uersus illos elegos diximus, qui cum impares sint, miserabiles hominum erumnas, amorumque labores decantant. Vnde bene Horatius praeceptis poeticis inquit: ‘Versibus impariter iunctis...’”². Y Sánchez de las Brozas en sus notas a Horacio nos dice: “[uersus elegus] quamuis a gemitu nomen habeat, et a querimoniis inceperit, postea tamen uoti compotes sententias et triumphos in amoribus complexus est, autor horum carminum ignoratur”³. “Voti ... compos” que en Horacio se refiere a epigramas en agradecimiento por un voto o súplica

¹ Esto lo señaló ya W. Ludwig en un artículo fundamental que cito en nota 24. De hecho estos difíciles equilibrios ya aparecen en la Edad Media, por ejemplo en Alfonso de Madrigal, “el Tostado”, que en el tratado de versificación que añade a su comentario latino a Eusebio (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 1799; cfr. R.G. Keightley, “A. de Madrigal and the *Chronici Canones* of Eusebius”, *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 7 [1977], 234-235) nos dice que los versos elegíacos se entienden como “de miseria enarrantes” y que “Ex hoc autem sequitur quod isti uersus duobus generibus describendarum rerum maxime conuenit scilicet amatoribus et aliis qui ex aduersitate rerum temporalium in tristitiam inciderint” (f. 31r). O sea que nuestro metro conviene en primer lugar a los enamorados y sus temas amorosos y en segundo lugar a los que están sumidos en la tristeza por la adversidad. En el caso de los amantes la elección del metro elegíaco conviene según el Tostado, basándose en citas de Salomón y de Ovidio, porque el tema amoroso siempre produce tristeza por las solicitudes que “torquent animos” de los enamorados. En el caso de los que sufren adversidades de fortuna a los que conviene en segundo lugar el metro elegíaco nos aclara el catedrático salmantino: “Sic quoque qui aduersa se fortuna fractos putant miseriae status sui elegiaco deplangunt carmine”. Y pone el ejemplo de Boecio que lo utilizó “in primo metro”. Curiosamente, entre los modelos de autores elegíacos añade como ejemplos modernos: “apud modernos quoque alii [corregi por aliam] huius carminis extant libri minoris licet nominis ut qui de *complantu naturae* dicitur et alius [et alius] quem uulgariter *Tobiam* uocant. primus quod naturae statum plangit ab elegis inchoauit...” (f. 31v). Creo que el *De complantu* no es el primero de los *libri minores*, la *Chartula o De contemptu mundi* (cf. R. Avesani, *Quattro miscellaneae medioevali e umanistiche*, Roma, 1967, p. 31), sino que parece más razonable identificarlo con el *prosimetrum De planctu naturae* de Alain de Lille.

² J. Tortelli, *De orthographia tractatus*, Venecia, B. de Zanis de Portesio, 1504, f. 75v.

³ F. Sánchez de las Brozas, *In Artem Poeticam Horatij Annotationes*, Salmanticae, apud Ioan-nem & Andream Renaut, 1591, f. 9v.

a los dioses⁴, en el Renacimiento se convierte en el “deseo” cumplido en el triunfo amoroso. Así, no es de extrañar que Vicente Espinel llegue a traducir estos versos de Horacio como:

Al principio se usó, que las querellas
en desiguales versos se cantasen,
mas después se introdujo en este modo
cualquier estilo al parecer del ánimo⁵.

O sea, que para Espinel la elegía puede tratar cualquier tema literario, sea triste o alegre, “al parecer del ánimo”, o sea, a gusto del poeta.

Julio César Escalígero en su influyente tratado⁶ considera que la elegía trata fundamentalmente de las quejas de los amantes, “amantium commiserationibus”, y, después, también trataría la celebración de los favores concedidos por la dama. Da a continuación una minuciosa lista de los tópicos de la elegía amorosa y acaba diciendo vagamente que en este género de poesía también se pueden escribir “Epicedia quoque et Epitaphia et Epistolae”. Escalígero, por tanto, lo convierte, como es habitual, en un género abierto en el que pueden entrar tanto temas amorosos como fúnebres e incluso epístolas.

Por su parte Sebastiano Minturno⁷ nos dice en general que la elegía debe tener como modelo principal la obra de Ovidio, que ofrece ejemplos de

⁴ Cfr. el comentario a este verso 76 de Kiessling-Heinze, Horatius, *Briefe*, Berlin, Weidmann, 1957, p. 302.

⁵ Vicente Espinel, *Diversas Rimas*, ed. introducción y notas de A. Navarro-P. González, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980, p. 262.

⁶ *Poetices libri VII*, Heidelberg, 1567, p. 389 (III, cap. 124). De hecho, ha tratado la elegía en el libro I presentándola como un poema funeral, pero al volver sobre ella en el libro III se desdice explícitamente para considerar fundamental el tema amoroso (cfr. sobre esto W. Ludwig, “Petrus Lotichius Secundus”, p. 175). El texto de Escalígero está en la base de varios de los tratadistas españoles que hablan de la elegía, por ej. en Juan de la Cueva, *Exemplar Poético*, ed. José M.^a Reyes, Sevilla, Alfar 1986, p. 70, vv.878-880: “An de ser las elegías ... blandas, tiernas, süaves, tersas, claras / sin ser de istoria o fábula ofuscadas”, y Escalígero, p. 389: “Candidam oportet esse, mollem, tersam, perspicuam, atque ut ita dicam, ingenuam, affectibus anxiam, non sentiis exquisitis, non conquistis fabulis offuscatam”. También es fundamental para la sección de la elegía de Herrera en las *Anotaciones*; véase la anotación de Bienvenido Morros, que recoge todas las fuentes y edita el texto en su *Garcilaso en las polémicas literarias del siglo XVI*, tesis doctoral de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1990, II, pp. 89 y ss.

⁷ Antonio Sebastiano Minturno, *De Poeta (1559)*, München, Fink, 1970, pp. 406-407.

los tres campos fundamentales: temas amorosos, temas lamentables (“funeraria” y “tristia” –los ejemplos son la elegía a la muerte de Druso y también los *Tristia* y las *Pónticas*–) y por último temas alegres, “laeta”, para los que hay pocos ejemplos, según señala nuestro Minturno, y cita únicamente la “Elegia, qua poeta ille de triumpho Germanico Caesari gratulatur” [elegía en la que aquel poeta felicita al César por el triunfo de Germánico], que se refiere a *Pónticas* II,1.

Las poéticas de los jesuitas, por último, también tratan de la elegía, por ejemplo, el *Liber de Arte Poetica* (1596) de Bartolomé Bravo⁸. En ella la elegía se define como poesía doliente adecuada a llorar desgracias. Naturalmente no se menciona para nada el tema amoroso, pero a cambio se dan algunas indicaciones sobre la forma de la elegía y sobre la posibilidad de tratar también temas alegres:

⁸ Bartolomé Bravo S.J. en su *Liber de Arte Poetica in quo primum de syllabarum dimensione, ac versificandi ratione agitur, deinde de optimo genere poematis*, Medina del Campo, Iacobus à Canto, 1596, f. 50. No es un texto fácil de encontrar por lo que doy el fragmento completo. Utilizo la fotocopia que tengo del ejemplar de la Biblioteca Nacional de México:

Ouidius primus elegiae inuentor fuisse dicitur. Est autem Elegia carmen flebile ad res miseris deplorandas accommodatum, quod Ouidius ipse declarauit lib. 3. [9 (8), 3-4] *Amorum* .:

Flebilis indignos Elegia solue capillos,
ah nimis ex uero nunc tibi nomen erit.

Itaque Horatius poetas elegos miserabiles appellat. ... Gaudet uero subtili dicendi genere uenusto et eleganti atque affectibus pleno. Laudantur in ea crebrae apostrophae etiam ad res inanimas, exclamaciones, caeteraque ornamenta, quibus illustrari oratio et affectus commoueri solent. Tum digressiones tempestiuae, ac breues, morum, historiarum, antiquitatis. Ornatur saepe frequentatis locis, in primis uero ex similibus, dissimilibus, fabulis, exemplis, ut ille locus apud Ouidium lib. 4. [1, 55-60] *Trist.*:

Meque tot aduersis cumulat, quot littus arenas ...
Vere prius flores, aestus numerabis aristas,
Poma per Autumnum, frigoribusque niues,
Quam mala, quae patior toto iactatus in orbe,
Dum miser Euxini littora saeua peto.

Cuius generis multa apud eundem Ouidium passim reperies. Elegiae autem quamuis ad res miseris, et calamitates deplorandas adhibeantur, tamen ad res quoque laetas adhiberi c[on]ceptae sunt: quod testatur Horatius in *Arte Poetica* [75-76]:

Versibus impariter iunctis querimonia primum,
Post etiam inclusa est uoti sententia compos.

Nonnunquam in elegia somnia narrantur; interdum dialogus exponitur: nec raro tota elegia prosopopeia continetur.

Elegiae autem quamuis ad res miseras, et calamitates deplorandas adhibeantur, tamen ad res quoque laetas adhiberi c[on]ceptae sunt: quod testatur Horatius in *Arte Poetica* [75-76].

Y acaba señalando algunas formas específicas de la elegía:

Nonunquam in elegia somnia narrantur; interdum dialogus exponitur: nec raro tota elegia prosopopoeia continetur.

En resumen podemos decir que la crítica coetánea nos da algunas pistas sobre la forma en que veían la elegía latina y neolatina. En principio la elegía abarca temas funerarios y amorosos, pero también puede extenderse al panegírico y otros campos más imprecisos.

A la luz de estas teorizaciones intentaré a continuación ofrecer un panorama de las distintas formas de la elegía neolatina distribuyéndola en tres secciones: 1. elegía funeral; 2. elegía amorosa y 3. subgéneros y tópicos nuevos de la elegía humanística. Esta tercera sección es un vano intento de clasificar algunas de las series temáticas de elegías que aparecen. En la mayoría de los casos estas series tienen su origen en una elegía clásica que en la creación neolatina se realza y adquiere una importancia que no tenía en la tipología del género clásico, convirtiéndose en una serie temática propia del Renacimiento.

3. La elegía funeral

La concepción de la vida y la de la muerte y la gloria, por parafrasear el título de un clásico libro de Tenenti, da un fuerte giro en el Renacimiento respecto a la época anterior. Esto se refleja en nuevos hábitos y formas literarias que acompañan la conciencia colectiva ante la muerte, así como en nuevos contenidos e ideales⁹. Entre otras formas literarias nuevas, como señala Kristeller¹⁰, tenemos la justa poética o literaria sobre la muerte de un personaje, que

⁹ Aunque limitado al género de la *oratio* fúnebre véase J.M. Mcmanamon, *Funeral Oratory and the Cultural Ideals of Italian Humanism*, Chapel Hill, Univ. of North Carolina, 1989.

¹⁰ P.O. Kristeller, "Francesco Bandini and his consolatory dialogue upon the death of Simone Gondi", *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1969, pp. 418-419.

tiene como resultado la publicación de una miscelánea de composiciones de diferentes autores. La más antigua que conocemos es de 1442 para la muerte de Niccolò d'Este, y a lo largo de la segunda mitad del XV italiano tenemos múltiples ejemplos: la colección poética a la muerte de Albiera degli Albizzi en Florencia, para la que escribió Poliziano una larga elegía que es probablemente la más famosa de las elegías humanísticas, o las *Collettanee* en honor de Serafino Aquilano. Esta moda italiana pronto se difunde por Europa¹¹ y concretamente en España, por lo menos en algunos círculos, fueron conocidas pronto, porque por ejemplo el sevillano Jacobo o Diego Velasco, rector del Colegio de los Españoles en Bolonia, y el aragonés Juan Sobrarias participan en la colección de Serafino Aquilano con varios epigramas.

Este es uno de los nuevos marcos en que florece la elegía renacentista y en que comparte tópicos y temas con otros géneros, desde la *oratio* fúnebre, la epístola consolatoria o el diálogo, hasta otros géneros poéticos menores que a veces sólo se distinguen de la elegía por su extensión como señala Hardison¹². Así, en el siglo XVI, hay poetas neolatinos que distinguen entre *Epicedium*, *Elegia*, *Monodia*, *Naenia*, *Epitaphium* y *Threnus*, según los distintos momentos de los actos fúnebres en que se reciten, como hace por ejemplo Richard Wills en su *Poematum liber* de 1573¹³. Sin embargo, en la práctica la elegía sirve para titular cualquier composición de tema funerario y en algunos casos es intercambiable o equivalente a “Threnus” o “Monodia”. Por ejemplo Baptista Mantuano escribe un “In obitu Fratris Petris Nebulari ... Trenos”, escrita en hexámetros. En el título aparece el término griego “Trenos”; en cambio, en el índice del tomo se anuncia como “Elegía”¹⁴. Un caso semejante encontramos con el término “Monodia”. En 1499 se publica en Salamanca junto a la “Elegía” de Marcelino Verardi, una “Bernardini Ricci Mamertini de obitu Principis Iohannis ... Monodia”, en dísticos. Pero a continuación, en un

¹¹ Cfr. J.W. Binns, *Intellectual Culture in Elizabethan and Jacobean England*, Leeds, F. Cair, 1990, pp. 38-39 (“Funerary Poetry”) y pp. 40-45 (“Commemorative Anthologies”).

¹² O.B. Hardison jr., *The Enduring Monument. A Study of the Idea of Praise in Renaissance Literary Theory and Practice*, Westport, Greenwood Press, 1973, pp. 113 y 124.

¹³ Cfr. J.W. Binns, *Intellectual Culture in Elizabethan and Jacobean England. The Latin Writings of the Age*, p. 60.

¹⁴ El “Trenos” se encuentra en el f. 147 de los *Opera*, II, París, in aedibus Ascensianis, 1513. Pero en el índice o tábula que se encuentra en los preliminares de este segundo tomo se anuncia como “elegia”.

breve poema en elogio de Ricci escrito por Franciscus Faragonius, el poema anterior de Ricci se considera una elegía que puede competir con las de Tibulo y Ovidio¹⁵:

Iamque tuis elegis sunt inferiora Tibulli
Scripta: canit Naso crede minora tuis.

En España la elegía funeral se inicia con las elegías a la muerte del príncipe don Juan, hijo de los Reyes Católicos: la *monodia* elegíaca de Bernardinus Riccius antes citada, a la que acompaña otra elegía y un “elegidion” de Franciscus Faragonius¹⁶. En la colección de *Poemata* (Valencia, 1520) del famoso Pedro Mártir de Anglería encontramos también una elegía funeral, dedicada a la muerte del príncipe don Juan¹⁷, por tanto de hacia 1497. Es curioso señalar cómo esta abundancia de elegías coincide en historia del arte con el hecho de que las primeras capelardentes o túmulos reales que se construyen, por lo

¹⁵ *Marcellini Verardi Caesenatis Elegia*, Salamanca, 1499, f. b 4 rto. [Biblioteca Nacional de Madrid, I-1095-4; García Rojo, nº 1944 y *Catálogo General de Incunables en bibliotecas españolas*, nº 6007]; sobre los Verardi véase el cuidadoso prólogo de M^a Dolores Rincón a *Historia Baetica de Carlo Verardi. Drama humanístico sobre la Toma de Granada*, Granada, Universidad de Granada, 1992.

¹⁶ Se encuentra en la citada *Marcellini Verardi Caesenatis Elegia* que encabeza un curioso volumen de poesía latina con sign. a-b 6, o sea doce folios y colofón de Salamanca, 1499. Utilizo el ejemplar de BNM I-1095-4. En f. b1 rto encontramos la “.Bernardini. Riccii. Mamertini de obitu Principis Iohannis ... Monodia”, en dísticos; al final “Edita in urbe Messana calendis decembris anno salutis mccccxcvii. obitus uero serenissimi principis in urbe Salmantica iii. nonas octobris”. En f. b4 vto “Ad Magnificum virum Bernardinum rictium poetam atque oratorem celeberrimum pro interitu illustrissimi Don Ioannis Aragonei utriusque Hesperiae Siciliaeque principis elegia per Franciscum Faragonium edita.” [*inc.* “Incedunt tristem cur agmina tanta per urbem?]. En f. b5 vto sigue otra composición “Ad Antonium Callimachum Siracusium: ut simul defleat mortem illustrissimi Don Ioannis Aragonei Hispaniarum trinacriaeque Principis: elegidium per Franciscum Faragonium editum”

¹⁷ Ff. F7r-F8v de la edición de Valencia, 1520. Va precedida de una dedicatoria al cardenal de Aragón. Alfonso de Aragón, mecenas de humanistas, ya había recibido la dedicatoria de los *Epistolarum familiarium libri XVII* (Valladolid, 1514) de Lucio Marineo Sículo, o el *Carmen Bucolicum* de Antonio Geraldini (Roma, 1485) o el *Carmen Panegyricum* (Zaragoza, 1511) a Fernando el Católico de Juan Sobrarias (véase sobre este noble J. Rubió i Balaguer, “La cultura en la época fernandina”, *V Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, IV, Zaragoza, CSIC, 1961, pp. 19 y ss.). En esa dedicatoria se nos dice que Pedro Mártir lleva 12 años en España (“quom iam annum agam in Hispania terdecimum”) o sea que, si llegó en 1487, hemos de fechar la dedicatoria hacia 1499.

menos en Aragón, sean las de la muerte del príncipe don Juan, que enlazan evidentemente con la tradición de túmulos reales posteriores¹⁸.

A partir de entonces encontramos con frecuencia elegías funerales en la poesía hispanolatina: Juan Angel González escribe en 1523 una *Elegia* a la muerte del marqués del Cenete de la que hablaremos después; entre las composiciones de Joan Baptista Anyes de la *Apologia* (Valencia, 1543) hay al final una sección de *Carmina funebria* (ff. 53-58v) dedicados a la sensibilidad y gusto por el latín de doña Mencía de Mendoza, a la que va dirigida una carta introductoria (fecha en 1542; f. 53). Entre ellas encontramos una “Elegia consolatoria” por la muerte de la hermana del duque de Calabria, otra “Elegia” al duque de Cardona por la muerte de su esposa; y otra con requiebros petrarquistas a la cultísima Angela Zapata¹⁹ por la muerte de su madre (fecha en noviembre de 1526), que cierra con un conmovedor epigrama que podría hacer pensar en una relación amorosa entre el Venerable Anyes y la joven doncella²⁰. Evidentemente los destinatarios, el núcleo de caballeros y sorprendentemente también damas valencianas, podían entender las elegías en latín, y la poesía fúnebre de Anyes es expresión de una nueva sensibilidad renacentista de esos grupos ante la muerte.

Los fallecimientos de reyes y príncipes ofrecen siempre campo amplio al cultivo de la elegía. Sin pretender ser exhaustivo en un terreno tan extenso y ciñéndome a poemas que llevan explícitamente el título de “elegía”, podemos comentar los siguientes: la muerte del emperador Carlos da pie a una elegía de

¹⁸ Cfr. J. Esteban Lorente, “Una aportación al arte provisional del barroco zaragozano: los capelardentes reales” en *Francisco Abad Ros. A su memoria*, Zaragoza, Univ. de Zaragoza, 1973, pp. 36-61, citado por A. Egado, “Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza”, en *Cinco Estudios Humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su Centenario IV*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1983, p. 33, n. 48.

¹⁹ Sobre Angela Mercader Zapata véase G. Morocho, “Humanismo y educación de la mujer”, en M.A. Marcos Casquero (ed.), *Estudios de Tradición Clásica y Humanística*, León, Univ. de León, 1993, p. 196.

²⁰ IDEM AD EANDEM D. ANGEL[AM]

Euigilare tuus me flammeus Angela cogit

Dulcis amor, somnum discutit atque procul.

Illepidos tibi mitto modos, sopita dolore

Mens iacet ipsa tuo; parce diuque uale.

[Tu ardiente y dulce amor, Angela, me tiene en vela y aleja de mí el sueño. Te envío unos versos sin gracia, pues mi propio pensamiento yace aturdido por tu dolor. Perdona, y que estés bien largo tiempo], *Apologia*, f. 58.

Páez de Castro²¹. Entre los poemas que describe Juan López de Hoyos a la muerte de Isabel de Valois encontramos también una elegía²² que se colgó en uno de los lienzos del túmulo. Y, enlazando con los certámenes y *Collettanee* italianos que citaba al principio, los certámenes universitarios españoles a la muerte de príncipes también ofrecen naturalmente composiciones en forma de elegías. Por ejemplo, la justa de Zaragoza a la muerte de Felipe II ofrece toda una sección de elegías que corresponden a uno de los concursos del cartel del certamen²³.

4. La elegía erótica

En la práctica, la elegía amorosa ya era conocida en la Edad Media, pero es la poesía latina humanística la que recupera por primera vez a principios del siglo XV la colección de elegías, recopiladas en forma de libro y en la mayoría de los casos analizando una experiencia amorosa referida a una mujer determinada. Como señala Walter Ludwig en un artículo fundamental para la elegía neolatina²⁴, el ejemplo más antiguo es el *Angelinetum* de Giovanni Marrasio,

²¹ Esta elegía "Ad Caesarem" la publicó J. López de Toro en "Dos elogios poético-latinos en honor del César", *Revista de Archivos Biblioteca y Museos*, LXIV, 1958, pp. 676-677.

²² J. López de Hoyos, *Historia y Relacion de la enfermedad y sumptuosas exequias funebres de la Serenisima Reina de España Doña Isabel de Valois*, Madrid, 1569, f. 119v.

²³ *Relacion de las exequias que la mui insigne ciudad de Çaragoça a celebrado por el Rey don Philipe nuestro señor*, Zaragoza, 1599; sobre este certamen cfr. A. Egido, "Certámenes poéticos y arte efímero", pp. 28-33 y J. Simón Díaz, "La poesía mural del Siglo de Oro en Aragón", *Homenaje a José Manuel Blecha*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 620-621. De esta obra hay ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, R-4520; La paginación a partir de la página 270 es equivocada pues salta a 290, aunque las signaturas de los folios son correlativas, 270=T1 y 290=T2. Las elegías que se publican son: "Frat. Didaci Martinez a Montoya", *inc.* "Alme parens, victor qui lucida tendis ad astra," pp. 290-291. "Ex Coenobio Minoritarum. S. Mariae de Iesus.", *inc.* "Marmora, piramides, laquearia cedrina, tempe:", pp. 291-292. "Fratris Ioannis Gazo.", *inc.* "Austriacus moritur, dum nobilis ille Philippus," pp. 292-293. "Ex societate Jesu.", *inc.* "Pompae sandapilam defessa voce Philippus," pp. 293-294. "Licenciati Hieronymi Burgues, in modum Dialogi inter Philippum et Deum", *inc.* "Omnipotens mundi Rector qui vertis Olympum", pp. 294-295. "Magistri Iosephi Salinas.", *inc.* "Nil iuvat Imperium? morti non restitit unus". "Frat. Ioannis Cortes Augustiniani.", *inc.* "Heu res ancipites, seu vota incerta! quid eheu", p. 296.

²⁴ W. Ludwig, "Petrus Lotichius Secundus and the Roman Elegists: Prolegomena to the Study of Neo-Latin Elegy", in R.R. Bolgar, *Classical Influences on European Culture A.D. 1500-1700*, Cambridge University Press, 1976, pp. 171-190.

un libro de nueve elegías escrito en Siena antes de 1429 y dedicado a cierta Angelina Piccolomini. Después encontramos colecciones semejantes, como la *Cinthia* de Enea Silvio Piccolomini (el Papa Pío II), la *Xandra* de Christophoro Landino, el *Eroticon* de Tito Vespasiano Strozzi, hasta llegar a los *Amores* de Giovanni Pontano.

Todos ellos deben mucho a los elegíacos clásicos, y, por ejemplo, entre los libros que conservamos con notas de Pontano tenemos dos ejemplares de los poetas elegíacos latinos, con notas y enmiendas que demuestran una lectura particularmente atenta²⁵. Con ellos naturalmente se funde la tradición vernácula del petrarquismo amoroso. Walter Ludwig señala la equivalencia entre soneto petrarquista y elegía. Es posible que para los humanistas un *Amorum liber* elegíaco sea una forma equivalente a un “Canzoniere” o colección de “Rime” en vulgar. Sin embargo, en cuanto a su forma interna son bastante diferentes, y en general se distingue muy claramente la forma del soneto que se hace equivalente al epigrama clásico de la elegía, en las que se busca un isomorfismo entre formas vernáculas y latinas, como veremos después cuando tratemos la elegía castellana.

En el siglo XV hispano, Jeroni Pau tiene varios poemas amorosos escritos en dísticos, pero en ninguno de ellos aparece el título de elegía. Sólo uno que parece cerrar el proceso amoroso, el “Triumphus de Cupidine Elegia”, lleva ese epígrafe. El poema enlaza con la tradición petrarquista de los *Trionfi*, pero en este caso es el poeta el que vence y lleva en triunfo a Cupido. Como señala Vilallonga, nuestra editora de Pau, en la anotación correspondiente a esa elegía, el punto de referencia y al que se opone es más bien el poema I,2 de los *Amores* de Ovidio, en el que se canta a Cupido victorioso en su triunfo.

Unas tempranas elegías amorosas conocidas en España son las de Pedro Mártir de Anglería. Se trata de tres elegías que se remontan a la etapa romana del autor, cuando era “gubernatoris Romae secretarius”, o sea la etapa de 1477-

²⁵ Una edición de Tibulo y Catulo de (Brescia, 1486) con notas de Pontano y otra de Catulo, Tibulo y Propertio de (Lyon, 1534) con copia de notas de Pontano y Angelo Colocci. Proceden de la biblioteca de Fulvio Ursini y se conservan en la Vaticana; cfr. J. Ruyschaert, “Fulvio Orsini et les élégiaques latins. Notes marginales à une bibliothèque du XVIe s. et à une biographie du XIXe”, en R. Cardini *et alii* (eds.), *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 676.

1487. Están dedicadas a contarnos una historia amorosa de Pedro Mártir y cierta joven llamada Francisca de Pavía²⁶.

Hacia mediados del siglo XVI aparecen las dos únicas colecciones españolas de elegías de tradición clásica en forma de libro o cancionero: la *Charina siue amores* (c. 1550) de Juan de Verzosa y el *Liber de Tristibus* (1564) de Antonio Serón²⁷. En el caso de Serón la dedicatoria properciana a “Cynthia” y el título ovidiano del libro marcan claramente el género.

En el caso de Verzosa, el mismo título, *Amores* como el de Ovidio²⁸, la dedicatoria a una sola mujer con el nombre ficticio de “Charina” y el uso del dístico elegíaco señalan como género la tradición clásica y neolatina de los cancioneros de elegías amorosas.

Hay, sin embargo, algunos rasgos que separan a este último cancionero de sus modelos ovidianos y propercianos. Concretamente se aparta de la tradición de la elegía romana por el lenguaje, imágenes y fondo petrarquista con el que expresa la experiencia amorosa. En esto enlaza evidentemente con la tradición neolatina que ha fijado Italia. Pero también adopta una forma peculiar en la brevedad de las elegías, que oscilan entre los 4 y los 14 versos, siendo las composiciones de 6 u 8 versos las más frecuentes; o sea, adoptan la forma del epigrama o, si se quiere, del soneto vernáculo, que es el equivalente tradicional del epigrama. Esto no es habitual en la elegía neolatina italiana. Las elegías de Verzosa no tienen la amplitud reflexiva, ni los tópicos y escenas tradicionales de la elegía

²⁶ P. Mártir, *Poemata*, Valencia, 1520, f. F7v-H2. Las tres elegías amorosas están separadas por sus correspondientes argumentos como si fuera una historia teatral, y en consonancia aparecen varias escenas dialogadas, indicando al margen el personaje que habla. Nos cuenta Pedro Mártir que había liberado a cierta joven llamada Francisca de Pavía, de 16 años, del cerco que sometía a su casa el populacho de Roma. Al parecer ante su casa habían muerto cinco hombres, entre ellos el noble Bernardino, en una reyerta por celos. Para esclarecer los hechos la joven estaba encerrada en el castillo de Sant Angelo y el poeta, enamorado de ella, suplica a los carceleros que la liberen. El prefecto de Sant Angelo también andaba obnubilado por los encantos de esta mujer fatal y naturalmente no quiere dejarla libre. La cuestión la zanja al final la propia heroína que oye la voz de Pedro Mártir al otro lado de la puerta del castillo y confiesa su amor por él y su deseo de abrazar al poeta. Sin duda la elección del título de elegía se debe por una parte al tema amoroso con sus tonos quejumbrosos ante las puertas de la amada, aunque en este caso sean las inaccesibles entradas del castillo de Sant Angelo.

²⁷ Cfr. J. Guillén, *Obras Completas de Antonio Serón*, I, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1982, pp. 71-195.

²⁸ Y tantos otros poetas neolatinos como, por ejemplo, los *Amores* de Joachim Du Bellay; cfr. Ellen S. Ginsberg, “The *Amores* of Joachim du Bellay: a Neo-Latin Cycle of Love Poems”, en R.J. Schoeck, *Acta Conventus Neo-Latini Bononiensis*, Binghamton, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1985, pp. 483-490.

amorosa como se encuentran en Pontano, Janus Secundus, etc. Verzosa escribe auténticos sonetos en latín en torno a algún juego conceptuoso petrarquista.

El cancionero está formado por cien composiciones, buscando en el número una perfección y enlazando en esto con modelos vernáculos y no latinos. Como señala Gorni, el símbolo numérico domina la construcción de múltiples cancioneros italianos y especialmente el número cien, número mágico, aparece en los cien sonetos del *Argo* de Caracciolo (1506), en los *Cento sonetti* de Alessandro Piccolomini (1549) y una abundante serie²⁹. Concretamente por lo que se refiere a este último cancionero de Alessandro Piccolomini, pienso que fue el modelo estructural de Verzosa. De hecho Alessandro Piccolomini del Madolo era amigo de Verzosa en Siena, y Verzosa habla de él en una carta a Francisco de Figueroa de hacia 1550, como ha demostrado recientemente Elena Rossi³⁰. La *Charina* se escribe sin duda en Siena por esas mismas fechas, como he intentado demostrar en otro lugar³¹, y razonablemente en un momento posterior al cancionero de Piccolomini.

5. La elegía como forma abierta

a. Paráfrasis de los salmos

La tradición de paráfrasis de los salmos en dísticos se remonta a la Edad Media y es la preponderante hasta que a mediados del siglo XVI empieza a tener la concurrencia de la oda horaciana³². En España ya en 1538 Alvar

²⁹ Gorni, "Le forme primarie del testo poetico", en A. Asor Rosa, *Letteratura Italiana*, 3.1, Turín, Einaudi, 1984, pp. 515-516. Sobre el valor de las estructuras numerológicas en la ordenación de cancioneros del Renacimiento y Barroco véase P.E. Grieve, "Point and Counterpoint in Lope de Vega's *Rimas* and *Rimas Sacras*", *Hispanic Review*, 60 (1992), 414-415, donde se dan otras referencias bibliográficas.

³⁰ E. Rossi, "Reconstructing Francisco de Figueroa's Chronology: New Findings", *BHS*, 70 (1993), pp. 223 y ss., donde identifica al "Mandolo" de la carta con nuestro Alessandro Piccolomini.

³¹ Cfr. J.F. A., "Petrarquismo latino en España", *Nova Tellus* (México), 1 (1983), pp. 55-74.

³² Sobre las paráfrasis de los salmos véase Th. Thomson, "The Latin Psalm Paraphrases of Théodore de Bèze", en S.P. Revard-F. Rädle-M.A. Di Cesare (eds.) *Acta Conventus Neo-Latini Guelpherbytani*, Binghamton, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1988, p. 361, notas 4 y 5; y especialmente J.A. Gaertner, "Latin Verse Translations of the Psalms, 1500-1620", *Harvard Theological Review*, 49 (1956), 271-305; R. Green, "Horace's Odes in the Psalm Paraphrases of Buchanan", *Acta Conventus Neo-Latini Guelpherbytani*, pp. 71-72; J. Valentín Nuñez, "La versión poética de los Salmos en el Siglo de Oro: vinculaciones con la oda", en B. López Bueno (ed.), *La oda*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993, pp. 335-336.

Gómez de Ciudad Real publica en Toledo unas *Septem elegiae in septem poenitentiae psalmos*. Alvar Gómez tiene un gusto especial por Ovidio y ya antes había hecho equivalentes las epístolas de San Pablo con las epístolas elegíacas de Ovidio en su *Musa Paulina* (Alcalá, 1529). Después podemos citar entre otros a Jaime Juan Falcó que escribe una paráfrasis de un salmo “Paraphrasis Psalmi 50. Miserere mei Deus. Elegia prima” (f. 49-50v)³³.

b. Elegías panegíricas

El tema panegírico es una novedad de la elegía humanística y no es frecuente en sus antecedentes clásicos. En griego tenemos fragmentos de algunas elegías panegíricas de Calímaco. Pero en Roma quizá los únicos ejemplos sean el triunfo de Germánico celebrado por Ovidio en la *Póntica* II,1 y el “Panegírico de Mesala” del *Corpus Tibullianum*. Se justifica en las preceptivas con que la elegía, aunque sirve “ad calamitates deplorandas”, también vale, según las curiosas interpretaciones de Horacio antes citadas, “ad res laetas”, o sea para temas alegres y festivos. El hecho es que la elegía renacentista utiliza con cierta frecuencia el molde para elogios y cantos de grandes señores desde el siglo XV. Así, en Ferrara, Mateo Maria Boiardo escribe una serie de elegías panegíricas en sus *Carmina de laudibus Estensium* (c. 1463), en las que imita principalmente el “Panegírico de Mesala” atribuido a Tibulo³⁴. Este tipo de elegía aparece también entre las elegías de M. Verardi en las que celebra la toma de Granada³⁵. La elegía panegírica de Pau “Ad Reverendissimum Dominum Cardinalem Valentinum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae Vicecancellarium Elegia” va dedicada a Rodrigo de Borja, el futuro Alejandro VI, y podemos

³³ Falcó escoge un famoso salmo que había sido comentado ampliamente desde Savonarola a Benito Arias Montano (Bibl. Nacional de Madrid, ms. 3717, donde Montano comenta ampliamente ese Salmo, ff. 25-49). El de Savonarola era un comentario traducido al castellano y reeditado varias veces desde el incunable: G. Savonarola, *Devotísima exposición sobre el ... Miserere*, Sevilla, c. 1495. Sobre la difusión de este comentario que incide en Jorge de Montemayor y Gil Vicente véase J. Valentín Núñez, “La versión poética de los Salmos”, p. 343, notas 33 y 34.

³⁴ Cfr. G. Ponte, *La Personalità e l'Opera del Boiardo*, Genova, Tilgher, 1972, p. 36.

³⁵ Cfr. *supra* p. 7, notas 15-16. La elegía de Marcelino Verardi, además de en el impreso que cité antes, aparece también al final de la ed. de Roma, 1493, de la *Historia Baetica* de Carlo Verardi. Hay edición en L. Barrau-Dihigo, “Historia Baetica de C. Verardi”, *Revue Hispanique*, XLVII (1919), pp. 371-373. Agradezco a D. Rincón la referencia y la fotocopia de este texto.

fecharla con bastante exactitud en Roma en 1482³⁶. En el poema, el canónigo barcelonés ya le vaticina la exaltación al papado después de alabarle por su cultura, la magnificencia de su palacio y su fama universal.

Finalmente podemos citar también como una variante de la elegía panegírica la “Elegia apologetica in laudem defensionemque omnium magnatum equitumque ac bonorum ciuium Valentinarum” (fecha en 1521, a raíz de las Germanías) de Joan Baptista Anyes³⁷, que viene a ser un panegírico de toda la nobleza valenciana en bloque, defendiéndolos de sus posibles desviaciones ideológicas en favor de los agermanados.

c. Elegía de crítica social y de tema político

Ligada sin duda al tema anterior, otra de las novedades de la elegía renacentista es el convertirla en receptáculo de lamentos sobre la situación del mundo o celebraciones por algún suceso. Así por ejemplo Janus Secundus puede celebrar la Paz de Cambrai en una elegía (III,8) o Joachim du Bellay trata de la paz en Europa, “De pace inter principes Christianos ineunda” (*El.*, 4) o en España Juan Carga puede utilizar el título de “elegía” para celebrar la batalla naval de Lepanto³⁸.

También en España, el venerable Joan Baptista Anyes utiliza el género de la elegía para un largo poema sobre las desgracias y decadencia de la Iglesia³⁹: “Qua generalis Ecclesiae deploratur contemptus, extremaque omnium virtutum iactura”: crítica de la sociedad, de los estamentos, de los sacerdotes, de las guerras de los príncipes y la perfidia de los galos, de la herejía, con invectivas a Lutero, Ecolampadio y Carlos Stadius, etc. Todo ello para justificar la necesidad de un control por parte de la Iglesia, especialmente de Sto. Tomás de Villanueva y de la Inquisición, que es alabada a continuación en otro

³⁶ Véase sobre esta elegía la edición de Mariàngela Villalonga, *Jeroni Pau. Obres*, II, Barcelona, Curial, 1986, pp. 116-125, y sobre la fecha p. 117, n.1.

³⁷ J.B. Anyes, *Apologia*, Valencia, I. Baldouinus et I. Mey, 1543.

³⁸ Cfr. J. López de Toro, *Los poetas de Lepanto*, Madrid, Instituto Histórico de Marina, 1950, pp. 164-166 y 327-331.

³⁹ *Elegia, In qua cum extrema omnium virtutum ruina, tum vniuersa penè nostrorum temporum deflentur, arguunturque mala...*, Valencia, J. Mey, 1545. La “Elegia” ocupa los ff. 5-14 y va dedicada a Sto. Tomás de Villanueva.

⁴⁰ “Ad nobiles observandosque patres Dominum Petrum à Gasca, Caesareum consiliarium, Venerandosque Alphonsum Peres, Martinumque Peres ab Arteaga. Contra hereticam prauitatem totius regni Valentiae Inquisitores”, *ibid.*, ff. 14-15.

poema⁴⁰. Quizá siguiendo este modelo de Anyes escribe Jaime Juan Falcó su “Lamentatio Ecclesiae Matris in Lutherum. Elegia secunda”, una elegía en forma de prosopopeya en la que la Iglesia habla quejándose del hundimiento de todo el mundo religioso por el luteranismo⁴¹.

d. Elegías sobre crítica literaria

Siguiendo el modelo de Ovidio *Amores* I,15 y algunas elegías programáticas de Propercio (como III,1 o la “recusatio” de III,3), no es raro encontrar entre las elegías neolatinas defensas de la actividad del poeta y de sus formas. Esta tradición se manifiesta por ejemplo en el “Somnium” (*Elegiarum*, III,7) de Janus Secundus citado antes, y en la elegía primera del mismo poeta flamenco⁴²; o en la primera elegía de Joachim du Bellay “Cur intermissis Gallicis Latine scribat”, en que justifica su alternancia entre poesía latina y vulgar⁴³.

Baptista Mantuano escribe una “Elegia contra amorem”⁴⁴ a la que sigue otra elegía “Contra poetas impudice loquentes”, fechable en 1489⁴⁵, en la que se critica y se pone en la picota a todos los poetas elegíacos antiguos y modernos⁴⁶.

También bajo la égida de Ovidio, concretamente de I,15, escribe Jeroni Pau la “Elegia. Loquuntur Musae”⁴⁷, probablemente anterior a 1492. Aquí discute Pau sobre la gloria literaria y las exigencias de las Musas y las necesidades cotidianas de ganarse el sustento en el foro ejerciendo la abogacía. Pau justifica el equilibrio de las dos actividades con una lista de ejemplos de autores clásicos que compaginaron las dos cosas.

⁴¹ *Opera*, Barcelona, 1624, ff. 51v-52.

⁴² Cfr. sobre esta elegía en forma de “recusatio” que depende de Propercio III,1, C. Endres, “The Poetics of *Imitatio*: Joannes Secundus and His Models in the *Elegiae*”, en R.J. Schoek (ed.), *Acta Conventus Neo-Latini Bononiensis*, Binghamton, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1985, pp. 461-463.

⁴³ Sobre el significado literario y estilístico de este poema cfr. la nota introductoria a este texto de G. Demerson en su edición de J. du Bellay, *Oeuvres Poétiques VII. Oeuvres Latines: Poemata*, París, Nizet, 1984, pp.223-224.

⁴⁴ “Ad Reuerendissimum ac Illustrissimum Sigismundum Gonzagam Protonotarium Elegia contra amorem”, *Opera*, II, París, 1513, f. 96 vto.

⁴⁵ Cfr. W. Ludwig, “The Origin and Development of the Catullan Style in Neo-Latin Poetry”, en P. Godman (ed.), *Latin Poetry and the Classical Tradition*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 193.

⁴⁶ Tangencialmente, hay que recordar que Mantuano era el poeta favorito de Lutero y uno de los más apreciados por Erasmo en el *Ciceronianus*. No es de extrañar que ideas literarias semejantes a las de Baptista Mantuanus se reflejen también en las de Erasmo.

⁴⁷ Cfr. ed. Vilalonga, pp. 162-173; sobre el modelo de Ovidio, p. 163, n.1

f. Elegías en forma de sueños, diálogos y prosopopeyas

Aunque algunas de estas formas, concretamente el sueño y la prosopopeya, tienen sus antecedentes en la elegía clásica romana (“*Consolatio ad Liviam*”, “*Elegiae in Maecenatem*”), la extensión de su uso es una novedad neolatina por lo que vale la pena citar algunos ejemplos. Efectivamente, como señalaba la preceptiva del jesuita Bartolomé Bravo antes citada, en la poesía renacentista encontramos elegías en las que se narran sueños como la III, 7 de Janus Secundus que se titula “*Somnium*” y en la que la diosa *Elegeia* se le aparece y le habla de la fama de los grandes poetas neolatinos de Italia, o una famosa elegía de Petrus Lotichius, la II, 4 “*De obsidione urbis Magdeburgensis*”, se presenta también como un sueño profético. Naturalmente tienen detrás el modelo de Tibulo III, 4. Sobre la elegía en forma de diálogo quizá B. Bravo pudo pensar en elegías como la “*Licenciati Hieronymi Burgues, in modum Dialogi inter Philippum et Deum*” de las exequias de Felipe II de Zaragoza⁴⁸ o poemas funerarios en dísticos en los que hay un “*dialogismus*”, como el “*Tumulus*” de Sánchez de las Brozas⁴⁹, en el que dialogan *Viator* y el *Genius*, o en forma de prosopopeya como la elegía “*Ad Henricum Britanniae Regem, uxoris repudiatae nomine*” de Francisco Mario Molza⁵⁰ o la “*Lamentatio Ecclesiae Matris in Lutherum*” de J.J. Falcó⁵¹ o el poema “*In obitum Q. Caroli Caesaris Imper. Hispaniarum Regis Prosopopaëia*” también de Sánchez de las Brozas⁵².

⁴⁸ Cfr. *supra* nota 23; el poema se encuentra en las pp. 294-295.

⁴⁹ F. Sánchez, *Poesías*, ed. A. Carrera de la Red, Cáceres, Diputación Provincial, 1985, p. 78, nº 13. Y en la poesía funeraria es frecuente encontrar diálogos como el de Pedro Camarín “*Ad tumulum Philippi Regis Hispaniarum. Pentastichon per dialogum, ex lugubri Camerini Museo*”, J. A. Almela, *Las reales exequias y doloroso sentimiento que la muy noble y leal ciudad de Murcia hizo*, Valencia, 1600, p. 231.

⁵⁰ Cfr. M. Toscano, *Carmina*, pp. 205-211.

⁵¹ Véase sobre esta elegía *supra* nota 41; ya en la segunda de las elegías a Mecenas que se atribuían a Ovidio aparece una prosopopeya.

⁵² *Poesías*, p. 64, nº 7. Es, por lo demás frecuente en este tipo de poesía el tópico de presentar al muerto lamentando su destino o consolando a los vivos en forma de prosopopeya, como en varios de los poemas a la muerte de Albiera degli Albizzi, cfr. I. Maier, *Ange Politien. La formation d'un poète humaniste*, Ginebra, Droz, 1966, p. 170, notas 19-20.

g. *Temas intimistas, exilios y autobiografías*

Sin pretender ser exhaustivo en este elenco de temas y formas de la elegía, hay que reseñar por último el campo de lo íntimo y autobiográfico como tema propio de la elegía neolatina. Enlazan en esto con las *Epístolas* desde el exilio de Ovidio. El hecho es que la elegía, coincidiendo con la epístola, sirve para narrar viajes (*hodoeporicon*), vivencias y sentimientos, alegres y tristes, abriendo un campo nuevo a la ficcionalidad del yo poético y a la construcción literaria de eso que llamamos autobiografía.

Un buen ejemplo de todo esto lo dan las elegías de Petrus Lotichius y lo expone muy bien Walter Ludwig en el artículo tantas veces citado sobre el poeta alemán, su vida de soldado y sus desventuras. Algunos temas son recurrentes y obedecen a tópicos elegíacos: uno de ellos es el tema de la enfermedad del poeta, “De se aegrotante”, que encontramos entre las elegías de Francesco Mario Molza “Ad sodales cum morbo graui et mortifero premertur”⁵³; frecuente también es el tema ovidiano del exilio y la nostalgia de la patria; con el título “Desiderium Patriae” aparece en Janus Secundus (*El.* III, 11) y entre las elegías de Joachim du Bellay (*El.* 7)⁵⁴. Es frecuente también la elegía dedicada a un amigo en la que se le exponen estados de ánimo del poeta y se compara la vida propia con la del otro, o se rememora el encuentro y la conversación pasada, como hace Secundus con Jerónimo Zurita (*El.*, III, 16). De este tipo de elegía autobiográfica y existencial podemos citar, por último, un ejemplo hispano de Juan Calvete de Estrella, que tiene una curiosa elegía de tonos íntimos “Ad Rodericum Zamoram uirum egregium elegia”. En ella cuenta los avatares de su vida y padecimientos hasta que encuentra la protección de la familia Zamora⁵⁵.

⁵³ M. Toscano, *Carmina Illustrium Poetarum Italarum*, al final de J. Sannazaro, *Opera*, Roma, 1590, pp. 212-215. El tema se inspira en Tibulo I,3 como señala W. Ludwig, “Petrus Lotichius”, p. 188, n.3 con otros ejemplos a los que se puede añadir “In morbo Andreae Alciati”, de Janus Secundus (*El.* III,9).

⁵⁴ Cfr. ed. G. Demerson, *Oeuvres Poétiques*, pp. 63-69 y la nota introductoria, p. 245. Demerson señala la relación de esta elegía y *Regrets* 30 y 31.

⁵⁵ Se conserva inédita en una curiosa recopilación que parece que Calvet tenía preparada para la imprenta en el manuscrito Cod. Philol. 397, ff. 8v-10 de la Staats- und Universitätsbibl. de Hamburgo.

6. Formas latinas y formas romances

a. Elegía humanística y poesía de cancionero

En castellano el género de la elegía aparece pronto oculto detrás de títulos de sabor medievalizante como “Tragedia”⁵⁶ o “Triunfo”, por ejemplo en la “Tragedia trobada a la dolorosa muerte del príncipe don Juan” de Juan del Encina⁵⁷ o el *Triunfo a la muerte de la reyna doña Ysabel* de Caycedo (c. 1505)⁵⁸. El ropaje cancioneril y medievalizante de Encina puede hacer discutible mi opinión. Sin embargo, hay un caso en que elegía latina y “tragedia” y “triunfo” cancioneril se presentan como equivalentes: se trata del humanista valenciano Juan Angel González. En 1523 escribe en latín una *De Roderico Mendozio Zeneti Marchione Elegia* (Valencia, 1523). Una elegía funeral con todos los elementos de tal género. Y al año siguiente, en 1524, publica en Valencia su equivalente en castellano que justamente se titula *Tragitriumpho del muy esclarecido S. Marqués don Rodrigo de Mendoça*. Se trata de un intento de verter la elegía humanística que había escrito en 1523 en una composición romance⁵⁹.

El bilingüismo y la doble versión de un mismo texto poético es frecuente en el siglo XVI, sobre todo en composiciones de carácter panegírico o

⁵⁶ El uso del término tragedia –bajo el esquema de los tres estilos: trágico, cómico y elegíaco– con el significado de poema de estilo elevado de tono elegíaco aparece ya en el *De vulgari eloquentia* de Dante [II,12,6]: al tratar la poesía doliente de Guinizelli y otros boloñeses dice “Sed si ad eorum sensum subtiliter intrare velimus, non sine quodam elegie umbraculo hec tragedia processisse videbitur”, ed. y trad. M. Rovira-M. Gil (Madrid, Univ. Complutense, 1982), p. 202: “Pero si queremos penetrar de lleno en su sentimiento, se pondrá de manifiesto que esta poesía trágica no había avanzado sin determinado matiz elegíaco”. Véanse otras referencias sobre el término “tragedia” en Dante y el s. XV hispano en A. Annicchiario, “Perché ‘tragedia’: il gioco delle ‘ambiguità’ nella *Tragedia de Caldesa* di Joan Roís de Corella”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 43 (1991-1992), 59-63.

⁵⁷ Juan del Encina, *Obras Completas*, ed. Ana María Rambaldo, II, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, p. 155.

⁵⁸ A la muerte de la reina se escribe también una “Elegía” consagrada a “plañir la muerte de la reyna doña Isabel, reyna d’España y de las dos Cecilias”, obra de Mossen Lluís Crespi de Valladaura y Mossen Trillas, según J. Amador de los Ríos, *Historia Crítica de la Literatura Española*, VII, Madrid, Gredos, 1969 [1865], p. 282.

⁵⁹ Sobre este mismo ejemplo y el género de la elegía funeral he hablado también en “Entre latín y romance: modelos neolatinos en la creación poética castellana de los Siglos de Oro”, en J.M. Maestre-J. Pascual (eds.), *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico*, I, Cádiz, 1993, pp. 10-12.

conmemorativo de un suceso. El poeta neolatino Jean Dorat, por ejemplo, da con frecuencia versiones francesas de sus epitalamios y poemas de circunstancias, especialmente desde el momento en que es nombrado “poète royal”. Como señala Geneviève Demerson⁶⁰, la doble versión viene forzada por el público de cortesanos al que ha de dirigirse. Es un fenómeno paralelo a la doble versión latina y romance de crónicas y textos historiográficos que encontramos desde Nebrija y Pedro Mártir al Padre Mariana. En poesía castellana se da también por ejemplo en la *Egloga Real* escrita para celebrar la llegada del rey Carlos a Valladolid por el bachiller de la Pradilla, que fue compuesta “primeramente en latín y por más servir a su alteza la convirtió en lengua castellana trobada”⁶¹.

En el caso de Juan Angel González, el mismo poeta señala esta relación al principio del *Tragitriumpho*: “D’otra parte Tragedia / llora por el universo: / pues no basta mi Elegía: / emplea en esta agonía / tu muy lamentable verso ... Y porque yo determino / hazer dello breve suma: / dexando el metro latino: / por el más llano camino quiero ya emplear mi pluma.”⁶². Y si confrontamos los dos textos resulta que el *Tragitriumpho* parafrasea, glosa y adapta a la lengua medieval de cancionero la elegía humanística. Por ejemplo, la austeridad del primer verso latino de la *Elegia*:

Edite singultus, gemitus date, plangite pectus

Este mismo verso se glosa y traduce en una copla de sabor medieval:

Socorred solloços tristes
al penado corazón,
lamentad los que perdistes
vuestro bien, si no lo vistes,
oid mi lamentación.
Echad ya graves gemidos,
llorad agora de hecho,

⁶⁰ G. Demerson, *Dorat et son temps. Culture classique et présence au monde*, Clermont-Ferrant, Adosa, 1983, pp. 35-36.

⁶¹ Cfr. F. González Ollé, “El bachiller de la Pradilla, humanista y dramaturgo”, *Romanistisches Jahrbuch*, 17 (1966), pp. 291-300.

⁶² F. Aiiiij rto.

porque más sean sabidos
 vuestros llantos doloridos
 herid vuestro triste pecho. (f. Aiiiij vto.)

O un verso como:

Et uenia Caesar fuit, et Pompeius honore (v. 75)

se transforma en una copla con canon o catálogo de emperadores al modo de los de Gómez Manrique o Jorge Manrique:

César en el perdonar
 Pompeyo en hazer honor,
 Trajano en justificar,
 Marco Tullio en el hablar
 Octavio en mostrar amor;
 en el esfuerço Cipión,
 Mecenas en liberal,
 en la constancia Catón,
 Metello en la devoción
 y en el espíritu Anibal. (f. Av vto.)

En este caso, la pesada cortina de la lengua cancioneril se levanta y deja ver el juego de equivalencias que normalmente tapa.

El término “elegía” y “metro elegíaco” era conocido sin duda entre los poetas de cancionero. El Marqués de Santillana, parafraseando a S. Isidoro, lo cita en el *Prohemio e carta al Condestable don Pedro*: “En otros tiempos, a las cenizas e defunciones de los muertos, *metros elegíacos* se cantavan, e aún agora en algunas partes dura, los quales son llamados *endechas*; en esta forma Jheremías cantó la destrucción de Jherusalem”⁶³. Pero no existía un término equivalente cancioneril y Santillana tiene que glosarlo con el término “endecha” de la poesía popular. Y justamente en tiempos de Juan Angel, en 1524, todavía no

⁶³ Cfr. A. Gómez Moreno, *El Prohemio e Carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV*, edición crítica, estudio y notas de, Barcelona, PPU, 1990, p. 55; J. Weiss, *The Poet's Art. Literary Theory in Castile c. 1400-60*, Oxford, The Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, 1990, 211-212.

se ha aclimatado la terminología y el título es el genérico “Tragedia”, con el sentido medieval de “encarecido verso de caídas de príncipes” y “Triumpho” o sea “ayuntamiento de honra la qual se da a virtuosos capitanes”, según aclara el propio prólogo. En Juan Angel encontramos los mismo tópicos y conceptos de una elegía humanística convertidos al lenguaje cancioneril en un poema que si no conocieramos la fuente nunca diríamos que tiene nada de humanístico. Pienso por lo demás que este caso no debe de ser aislado. La poesía de cancionero puede esconder bajo su retórica esfuerzos por asimilar la cultura humanística. Ya lo señaló López Estrada para el *Arte* de Juan del Encina⁶⁴ y pienso que se podría ahondar en el tema.

b. Garcilaso

Después de esta etapa la elegía neolatina está presente en algunas de las muchas elegías funerales que aparecen ya en metros italianizantes. Como señala Beissner para la elegía en lengua alemana, la elegía humanística neolatina es un eslabón determinante del carácter del género en vernáculo⁶⁵. Y esto se cumple ya desde su iniciador, que para el castellano es naturalmente Garcilaso.

Justamente su famosa elegía I “Al duque d’Alba en la muerte de don Bernaldino de Toledo” es un ejemplo perfecto porque se basa y casi traduce en muchos casos sobre todas las otras fuentes una elegía funeral neolatina de Fracastorio “In Obitu M. Antonij Turrij Veronensis: Ad Ioannem Baptistam Turrium Fratrem”⁶⁶. El Brocense señaló bien las relaciones de traducción literal, pero la relación entre los dos textos no creo que se limite a esos pasajes tra-

⁶⁴ F. López Estrada, “El arte de J. del Encina”, en A. Redondo (ed.), *L’Humanisme dans les Lettres Espagnoles*, París, Vrin, 1979, pp. 151-168; id., *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1984, pp. 67-93 y 121-133; de hecho ya en la poesía original de Rodríguez del Padrón, el primer traductor de las *Heroidas* de Ovidio, se da un proceso de transformación del *Planh* medieval intentando acercarlo y hacerlo equivalente a la elegía ovidiana como señala G. Serés, “La elegía de Rodríguez del Padrón”, *Hispanic Review*, 62 (1994), 1-12.

⁶⁵ “Allerdings ist es unerlässlich, sich die Besonderheiten der neulateinischen Gattung bewusst zu machen; denn aus ihrer Überlieferung erklärt sich manche Eigenheiten der Elegie in deutscher Sprache, vor allem im barocken Jahrhundert, aber auch später, bis sich die Gestalt der klassischen deutschen Elegie aus dem Zusammenspiel der sich bis dahin weiter wandernden Überlieferung und einer erneuten, unmittelbaren Rezeption des altrömischen Vorbilds ergibt.”, F. Beissner, *Geschichte der deutschen Elegie*, Berlin, W. de Gruyter, 1942, p. 48.

⁶⁶ Io. Matthaëus Toscanus, *Carmina Illustrium Poetarum Italorum*, II, París, 1577, ff. 29-31v. Las citas se hacen sobre este ejemplar.

ducidos. Hay también relaciones de memoria fonética, de trasposición de lo que Lázaro Carreter ha llamado estructura retórica de un texto a otro. A veces también lo que hace Garcilaso es desarrollar el concepto de un hemistiquio y ampliarlo hasta convertirlo en una imagen desgranada en varios tercetos. No es el lugar para hacer una confrontación muy detallada de los dos textos. Pero, por ejemplo, la descripción final de la vida en el cielo de Fracastorio tiene todos los elementos o tópicos que después encontramos en Garcilaso, aunque una exacta relación textual sólo se encuentre en los vv. 268-270 del toledano. La ejemplificación de la virtud en Hércules (vv. 247 y ss.):

allí verás cuán poco mal á hecho
la muerte en la memoria y clara fama
de los famosos hombres que á deshecho ...
¿Piensas que es otro el fuego que en Oeta
d'Alcides consumió la mortal parte
quando boló el espirtu a la alta meta?

puede ser un desarrollo de los “santos héroes” que habitan por su virtud en los campos Elíseos según Fracastorio:

Hic, ubi non .../ nec sors partem aliquam, nec rude uulgu habet, / at
sancti heroes habitant, gens inclyta bello ... (f.31)

Por antonomasia el santo héroe que ha despreciado el camino fácil del vulgo es Hércules y el paso a los versos de Garcilaso es fácil. De la misma manera, la descripción de los antepasados bienaventurados (“el claro padre y el sublime agüelo” v.270 de Garcilaso) que verán en el cielo al joven y cuyos “facta et nomina” reconecerá según Fracastorio (Garcilaso también desglosará los “facta” de padre y abuelo [vv. 271-279]):

proaique paterque / intentos oculos ore nepotis habent, / ... miratur et
ipse / egregiam stirpem, magnanimumque genus, / agnoscitque suos, et facta et
nomina discit. [...]

O fortunatum nimium, tristem ante senectam / carpere iter caeli cui
potuisse datum est. / Quas Syrtes, quos et scopulos post terga relinquis / Marce?
tibi quanto est salua carina mari? (f.31v)

Se pueden confrontar perfectamente con:

¡O bienaventurado, que sin ira, / sin odio, en paz estás, sin amor ciego,
/ con quien acá se muere y se sospira...(vv. 289-291)

No hay relaciones textuales, fuera del “O fortunatum”, pero los conceptos son los mismos. Las “Syrtes” y los “scopula” (a donde conducen los cantos

de Sirenas del vulgo –recuérdense “Las Serenas” de Fray Luis de León–) que ha dejado a su espalda el joven Marco Antonio son las mismas pasiones estoicas “ira, odio, amor” que menciona Garcilaso. Es una de las formas de la imitación renacentista en que una idea se puede desarrollar en otros términos, pero es el mismo concepto básico o tópico.

Aunque Garcilaso, sin duda intentando distinguir los géneros, utiliza metros distintos para elegía y epístola, desde la epístola de Boscán, elegía y epístola tienen en común el uso del terceto. Si a esto añadimos que las epístolas *Pónticas*, las *Tristes* y las *Heroidas* de Ovidio, son también modelos elegíacos, resulta que las posibilidades de imbricación y oscilación entre la epístola amorosa y la elegía son bastante altas. Así tenemos, por ejemplo, que la traducción del poema de L. Tansillo “Se quel dolor, che va innanzi al morire” se presenta como “Elegía a una partida” cuando se atribuye a Hernando de Acuña, como “Elegía” en Gutierre de Cetina y como “Epístola a una partida” cuando aparece entre los versos de Diego Hurtado de Mendoza⁶⁷. Esta confusión entre elegía y epístola en verso es un fenómeno europeo (en la que también participa la sátira) como ha señalado Claudio Guillén⁶⁸ y podemos recordar las frecuentes mezclas de epístola, de tradición ovidiana, y elegía que se dan en la tradición elegíaca francesa, desde las *Elégies* de Clement Marot, que no son otra cosa que epístolas amorosas, enlazando con las tradiciones medievales⁶⁹.

En la tradición elegíaca posterior, los esquemas de la elegía fúnebre neolatina⁷⁰ y sobre todo el modelo de la Elegía I de Garcilaso vuelven a aparecer.

⁶⁷ Cfr. la anotación de Luis F. Díaz Larios a este texto en H. de Acuña, *Varias Poesías*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 178. Pueden leerse los tres textos reunidos en J. Hazañas y la Rúa, *Obras de Gutierre de Cetina*, México, Porrúa, 1977, pp. 145 y ss.

⁶⁸ Véase el clásico “Sátira y poética en Garcilaso”, *Homenaje a Casaldueiro*, Madrid, Gredos, 1972, 209-23; y las acertadas observaciones de E.L. Rivers, “Géneros poéticos en el Siglo de Oro”, *NRFH*, XL (1992), 257, n. 10; G. Sobejano, “Lope de Vega y la epístola poética”, M. García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, I, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 17-36.

⁶⁹ Véanse las conclusiones de Christine M. Scollen, *The Birth of the Elegy in France 1500-1550*, Ginebra, Droz, 1967, pp. 147-151.

⁷⁰ Ciertos tópicos que señala por ejemplo la retórica de Bartolomé Bravo, como el uso del sueño o la prosopopeya que aparecen ya en las elegías pseudovidianas pero que fijan y difunden las elegías neolatinas, se encuentran con frecuencia en elegías hispanas del XVI: como en la Elegía a la muerte del príncipe don Carlos antes citada de Figueroa o la Elegía a su madre de Vicente Espinel (ed. A. Navarro-P. González, pp. 188 y ss.); también en la elegía al duque de Alba de Vicente Espinel (ed. citada pp. 250 y ss.) etc.

Por ejemplo en la elegía de Francisco de Figueroa “A la muerte del príncipe de España don Carlos”⁷¹, que en su última parte (vv. 22-37) utiliza la misma imagen de Garcilaso, 268 y ss. (que aparece ya en Fracastorio): “Pisa el inmenso y cristalino cielo / teniendo puestos d’una y d’otra mano / el claro padre y el sublime agüelo ...”, que en Figueroa es “Carlos, mi dulce abuelo, y su consorte / me adornan los dos lados de la silla”, a lo que sigue la visión de los secretos del mundo y la teología como en Garcilaso.

c. Diego Ramírez Pagán

Otro caso de influencia neolatina en el romance se da en Diego Ramírez Pagán, *Floresta de Varia Poesía* (Valencia, 1562). “El quaderno de mis obras que trata de túmulos y elegías”, como lo llama el mismo Ramírez en el prólogo, enlaza con las colecciones de composiciones funerarias del humanismo italiano de las que hemos hablado antes. Concretamente esa primera parte de la *Floresta*, en su alternancia de elegías, sonetos funerales y epístolas consolatorias en prosa, sigue exactamente la estructura genérica de los *Carmina funebria* de J.B. Anyes antes citados. Naturalmente, los sonetos hacen de equivalentes de los *epitaphia* y *epigrammata* funerarios de Anyes. Y para que esta relación entre latín y romance no se olvide, el mismo Ramírez Pagán se suelta la coleta neolatina e incluye una epístola, una elegía en forma de prosopopeya y un *epitaphium eiusdem* en la lengua culta⁷².

También Vicente Espinel tiene comercio y conoce a las musas bilingües en la colección de elegías, epitafios y emblemas, latinos y castellanos, que prepara (y publica en Milán, 1581), para el túmulo de la reina Ana de Austria en la catedral de Milán. Como han señalado V. Cristóbal y G. Garrote⁷³, en esta colección el latín se entrecruza y refleja expresiones y conceptos de la producción castellana del rondense y a su vez las poesías castellanas remiten de forma similar a las latinas. Es una colección bien estudiada en ese sentido y no voy a extenderme en ella.

Finalmente, también hay que atribuir en última instancia a la tradición neolatina de lo que he llamado “elegía panegírica” el que Juan de Castellanos

⁷¹ Christopher Maurer, *Obra y vida de Francisco de Figueroa*, Madrid, Istmo, 1988, pp. 320-321.

⁷² ed. Pérez Gómez, I, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1950, pp. 51-55.

⁷³ V. Cristóbal-G. Garrote, “La poesía elegíaco-funeral latina de Espinel (Milán, 1581)”, *Myrtia* [Univ. de Murcia], IV (1989), 13-43, recogido también con otros materiales en J. Lara-G. Garrote, *Vicente Espinel. Historia y Antología de la Crítica*, II, Málaga, Diputación, 1993, 501-544.

titule un poema épico y panegírico *Elegías de Varones Ilustres de Indias*. Es un título extraño dentro de la tradición de la elegía clásica y romance, pero se puede explicar y relacionar bien con modelos de elegía panegírica perfectamente delimitados en la tradición neolatina del género.

d. *El terceto y el dístico elegíaco*

Como señala Begoña López Bueno⁷⁴, los géneros renacentistas de tradición clásica, frente a los petrarquistas, se caracterizan por no estar asociados a un paradigma métrico único. En el caso de la elegía, sin embargo, salvo excepciones, existe una clara tendencia a preferir el terceto. Y parece que Boscán y después Garcilaso fijan la equivalencia entre género y metro. Frente a los pareados de decasílabos de las traducciones ovidianas inglesas, como las de Marlowe, o los pareados de decasílabos con *rimes plates* de la elegía francesa desde Marot, la tradición hispana siempre dependiente de Italia prefiere enlazar con las formas italianas del *capitolo* y la epístola en tercetos; con ella enlaza Boscán con sus epístolas, y Garcilaso después, a la zaga de las “Elegías” de Bernardo Tasso⁷⁵, vuelve a utilizar la *terza rima* para sus elegías.

El dístico tiene un movimiento recurrente como de volver a empezar que produce la primera mitad del pentámetro, que parece que va a seguir como si fuera otro hexámetro, pero queda suspendido por la cesura y vuelve a comenzar otra vez como si fuera otro hexámetro en la segunda parte. Es una sensación como de metro cojo o de las olas en la playa, como se ha dicho. Además, los tratadistas de métrica, ya desde la Edad Media, subrayan la unidad de pensamiento que debe tener el dístico. Como decía en el siglo XV el Tostado en su tratado de métrica al tratar la elegía: “duo illi uersus (*sic*) semper unam sententiam complent et duo alii aliam efficiunt sententiam et non transit sententia de pentametro ad sequentem uersum”⁷⁶.

Algo de esto parece que se refleja en la *terza rima*. De hecho Herrera expone una equivalencia entre dístico y terceto subrayando “se requiere acabado el sentimiento en el fin del terceto, i donde no acaba, si no se suspende ...

⁷⁴ B. López Bueno, “La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI”, *Edad de Oro*, XI (1992), p. 103.

⁷⁵ Cfr. Keniston, *Garcilaso de la Vega. A Critical Study of his Life and Works*, Nueva York, Hispanic Society of America, 1922, p. 335.

⁷⁶ En el comentario latino al prólogo a los *Chronici Canones* de Eusebio antes citado BNM ms. 1799, f. 31v.

viene a ser el poema áspero y duro... I esto es traído de la elegía latina: que no puede acabar la sentencia en el pentámetro, si no es con cuidado i artificio”⁷⁷.

López Pinciano en la *Philosophia Antigua* (ed. Carballo, II, 292-293), que relaciona la elegía con la popular endecha, busca la equivalencia en metros más cortos: “ Y, si buscamos algún metro que responda al elegíaco latino, exámetro y pentámetro, no estoy mal en la copla castellana de ocho, con su quebrado, la qual parece quebrar de la manera que el exámetro y pentámetro, aunque no es tan sonoro. Exemplo sean las coplas de don Iorge Manrique.”.

Parece que a nivel de tratadistas teóricos hay un cierto afán por encontrar equivalencias formales entre metro elegíaco romance y dístico latino. Pero en la práctica creo que la única coincidencia o influencia real se da en la búsqueda de la unidad de pensamiento en los tercetos. En Garcilaso no se da esta tendencia, pero en las elegías de Herrera es claramente perceptible la independencia sintáctica de cada uno de los tercetos. Es una tendencia que se da también en literatura inglesa, en los pareados de las traducciones literales de los *Amores* Ovidio de Marlowe y de ahí en los pareados heroicos ingleses, que acostumbran a ser independientes y completar cada uno una oración, según señala Wilkinson⁷⁸.

⁷⁷ Ed. de Bienvenido Morros, II, p. 114, quien señala para esta idea sobre la unidad de la cláusula en el terceto la fuente en Girolamo Ruscelli, *Del modo di comporre versi nella lingua italiana* (1559): “et come vi si disconuenga il far passar la sentenza nel quarto verso si è detto...”.

⁷⁸ Cfr. L.P. Wilkinson, *Golden Latin Artistry*, Cambridge U.P., 1970, p. 134.