

Myrtia, n° 13, 1998, pp. 187-221

LOS EPIGRAMAS DE G. AMALTEO SOBRE EL RELOJ Y LAS
CENIZAS DEL ENAMORADO Y SUS IMITACIONES EN LA POESÍA
NEOLATINA

MARCOS RUIZ SÁNCHEZ
Universidad de Murcia¹

Summary: Ce travail a pour but de situer intertextuellement deux épigrammes du poète néolatin Girolamo Amalteo sur l'horloge et les cendres de l'amoureux, qui furent l'objet de multiples imitations aussi bien dans la littérature néolatine que dans les diverses littératures nationales. À l'intérieur des parallèles du motif il faut distinguer entre ces imitations qui font référence à l'horloge et d'autres parallèles qui l'omettent. Outre les épigrammes sur le même motif de Falcó, déjà notés par des études antérieures, l'influence du modèle d' Amalteo peut se voir dans un épigramme à sujet semblable de F. Vavasseur. La poème *Turbo osseus* de G. Aleandro montre, en revanche, l'influence de plusieurs textes d'Amalteo, qu'il contamine en même temps de certains textes de Catulle, Virgile et Tibulle. D'ailleurs, tous deux épigrammes constituent, à notre avis, un exemple de croisement de modèles intertextuels caractéristique de la poésie de l'époque. Les deux poèmes se rapportent, d'un côté, à la poésie emblématique et au travers d'elle à la tradition de l'épigramme démonstratif, mais il y a aussi des motifs propres aux épigrammes funèbres et amoureux.

Los dos famosos epigramas sobre el reloj y las cenizas del enamorado

¹ El presente trabajo se enmarca dentro de un proyecto de investigación (DGES PB96 - 112) sobre los géneros y modelos intertextuales en la poesía neolatina. **Dirección para correspondencia:** M. Ruiz Sánchez. Dpto. Filología Clásica. Facultad de Letras. Universidad de Murcia, 30071 Murcia (España). *Copyright* 1999: Secretariado de Publicaciones. Universidad de Murcia (España). ISSN: 0213-76-74.

compuestos por el poeta neolatino Girolamo Amalteo (H. Amaltheus, 1507-1574) ejemplifican un tipo de cruce de modelos intertextuales característico de la intertextualidad manierista. A diferencia de lo que ocurre en otros casos con la fusión de distintos modelos, en este el poeta no se limita a utilizar los elementos comunes a los diferentes modelos, sino que éstos adquieren un carácter alusivo. Los mismos rasgos se ponen, por otra parte, de manifiesto en las numerosas imitaciones de que fue objeto el tema, tanto en la literatura neolatina como en las diversas literaturas nacionales. He aquí el texto de ambos poemas:

- *Horologium pulvereum, tumulus Alcippi*²:
Perspicuo in vitro pulvis, qui dividit horas,
Dum vagus angustum saepe recurrit iter:
Olim erat Alcippus, qui Gallae ut vidit ocellos,
Arsit; et est caeco factus ab igne cinis.
Irrequiete cinis, miseros testabere amantes
More tuo nulla posse quiete frui.

- *Iolae tumulus*:
Horarum in vitro pulvis nunc mensor, Iolae
Sunt cineres: urnam condidit acer Amor.
Ut, si quae extincto remanent in amore favillae,
Nec iam tutus eat, nec quietus amet.

Al reloj como símbolo asociado metonímicamente al tiempo y a la vida humana, tema propio de las composiciones poéticas referentes a objetos simbólicos como los relojes, los espejos, etc., se añade aquí el motivo amoroso. El reloj se convierte ahora en tumba del enamorado. El polvo que mide el tiempo es tradicionalmente símbolo de la vanidad de la vida. Su ligereza expresa la liviandad de las pretensiones humanas. Su rápido discurrir de una semiesfera a otra expresa la angustia del tiempo. El polvo, ejemplo por excelencia de lo incontable, sirve para medir y contar la vida del hombre. Contar es, por otra parte, símbolo de vivir en la poesía latina desde Horacio. Al mismo tiempo, el polvo del reloj corresponde al polvo en el que el cuerpo humano está destinado a convertirse después de la muerte.

²Ambos poemas figuran en *Trium Fratrum Amaltheorum Hieronimi, Io. Baptistae, Cornelii Carmina. Accessere Hieronymi Aleandri Iunioris Amaltheorum cognati Poëmata*, Venetiis, 1627, p. 50.

La conexión entre el polvo del reloj y la temática amorosa resulta natural dentro de la dinámica de los motivos de la poesía grecolatina. Un motivo habitual dentro de la temática de los efectos y síntomas del amor, tradicional desde Safo y Catulo, es el fuego del enamorado, que arde ante la visión de la amada, con lo que corre el peligro de convertirse en cenizas. Dichas cenizas, fruto del fuego amoroso, quedan equiparadas a las de la muerte, tras la incineración del cadáver, o al polvo de la sepultura. Amalteo imagina el destino último de las cenizas del enamorado y de este modo inaugura un nuevo motivo de la literatura amorosa³.

El tema del reloj y las imitaciones del epigrama de Amalteo

Algunas de las imitaciones de los epigramas de Amalteo siguen manteniendo el motivo del reloj, mientras que otras, en cambio, lo substituyen por otros objetos igualmente simbólicos.

Entre las imitaciones del primer tipo cabe citar dos epigramas que el

³Mera adaptación es, por ejemplo, este soneto de Tommaso Stigliani, *Orologio da polvere* (*Marino e i Marinisti*, G.G. Ferrero, ed., 1954, p. 651):

*Questa in duo vetri imprigionata arena,
Che l'ore addita e la fugace etade,
Mentr' ognor giù, quas filata, cade
Rapidamente per angusta vena,
Era un tempo Aristeo, ch'amò Tirrena,
Tirrena, che, com'angelo in beltade,
Cosi parve in orgoglio o'n crudeltade
Libica serpe o fera tigre armena,
Amolla, e n'era il misero deluso,
Fin che, dall'aspro incendio adduto a morte,
Si fece in polve e fu da lei qui chiuso.
O crudel degli amanti e dura sorte!
Serban l'arse reliquie anco il prim'uso:
Travaglian vive e non riposan morte.*

Resulta con frecuencia difícil saber hasta qué punto se trata de traducciones o adaptaciones del modelo latino, o bien presuponen además versiones traducidas. Entre los textos recogidos por R. Herrera Montero ("Epigramas neolatinos en torno al tema del reloj de arena y sus versiones castellanas", *CFC*, 9, 1995, pp. 187-195 [pp. 191-192]) figura, por ejemplo, un soneto de Luis Ulloa Pereira, *Esta, que te señala de los años*. Basta comparar el terceto final de este texto con el poema anteriormente citado para ver claramente el influjo de versiones y adaptaciones previas: *Posthumo el polbo guarda el primer Uso / Inobediente a la naturaleza; / Padeció Vivo, y muerto no reposa.*

poeta español J.J. Falcó compuso con este mismo argumento⁴:

- I, 76, *De inventione Horologii arenosi*:
Pulveris hic cursus non est vulgare repertum:
Olim Leandri nobilis urna fuit.
Hanc commenta Hero, casus ut cernat amantis,
Dum cinis angustas itque, rediitque vias.
- I, 77, *De Hero et Leandro*:
Moesta sibi ante oculos ut semper verteret Hero
lacturamque viri naufragique locum.
Vas geminum fecit, cineres inclusit amatos,
Fauceque communi iunxit utrunque caput.
Nominat ex illis hoc Seston et illud Abydon:
Quod iacet in medio Bosphoron esse putat.
Sic sibi fingeat properantia membra natantis
Cernere, cum flueret, reflueretque cinis.
Labendique moras horam non amplius unam
Fecerat, ut gratum saepe videret iter.
Pulvere consumpto, mortem plorabat amantis:
Vertebatque vrnas; hinc sine fine labor.
Qualis durus amor, si vitam mutuus aufert,
Postque necem cineri non datur ulla quies?

Una novedad en los epigramas de Falcó es que ya no se trata del destino de las cenizas, sino de la propia invención del reloj de arena; el relato conceptual se disfraza, pues, de falsa etiología; algo, por otra parte, común en la poesía de la época.

En estos dos poemas los personajes de los epigramas de Amalteo, representantes de un universo idílico (simbólico por naturaleza), son substituidos por dos enamorados emblemáticos de la mitología: Hero y Leandro. Dicha substitución permite conectar el simbolismo del reloj con otro elemento simbólico igualmente tradicional en la poesía amorosa: el mar, con el flujo y reflujo de la marea, como símbolo de la inquietud y de las cuitas provocadas por el amor. Las dos semiesferas del reloj se convertirán en Sesto

⁴J.J. Falcó, *Obra poética*, D. López Cañete Quiles (ed.), León, 1996, pp. 130-133. Cf. sobre los textos de Falcó y las versiones castellanas dedicadas a este motivo R. Herrera Montero, art. cit.

y Abido, las dos ciudades, situadas una frente a la otra, en las dos riberas del Bósforo, que representan la separación entre los dos míticos amantes, cuya unión es imposible por el odio de las familias o por la obligación como sacerdotisa de Afrodita por parte de ella, según las fuentes. El flujo y reflujo del polvo corresponde ahora al mito, en el que Leandro atraviesa todas las noches, antes de ahogarse, el estrecho que los separa. El reloj recuerda así a Hero su propia historia.

Las dos semiesferas del reloj se convierten de este modo, a través de su relación icónica con las dos riberas opuestas, en símbolo de la separación amorosa.

Un motivo que diferencia los poemas de Falcó de los de Amalteo es que sea la amada quien posee el reloj, que le sirve para recordar su historia, algo de lo que los epigramas de Amalteo no decían nada y que encontrará un importante eco en las imitaciones posteriores⁵.

También F. Vavasseur (1605 - 1681), erudito y poeta francés autor de un célebre tratado sobre el epigrama, escribió un poema dedicado al mismo tema (*De horologio pulvereo metamorphosis*)⁶:

*Par fuerat quondam Phrigiarum dulce sororum,
Quae soboles uno nata gemella satu.
His eadem species, habitusque simillimus oris,*

⁵Este rasgo se perpetúa en las imitaciones españolas de G. Amalteo, estudiadas por R. Herrera Montero (art. cit.). Quevedo (*Al polvo de un amante que en un reloj de vidrio servía de arena a Floris, que le abrasó*) hace que sea la amada, que, como en Amalteo, ha provocado la muerte del enamorado, la poseedora del reloj; esto le permite variar la configuración enunciativa del texto, que en los modelos originales, está cerca de la forma impersonal en tercera persona, propia de los epigramas con forma de inscripción, en los que ni hablante ni receptor están individualizados y en los que el hablante puede ser visto incluso como la proyección provocada por el uso de los deícticos en la inscripción. El texto adopta así una forma más argumentativa, variando la situación con la invocación a la amada, según los módulos tradicionales de la tradicional profecía amorosa y de las advertencias a la amada, típicas de la poesía amorosa y moralizante. Lo mismo ocurre en los dos sonetos de López de Zárate *Al que traía un reloj con las cenizas de su dama por arenas*, en los que es el amante quien conserva las cenizas de su dama. En este caso las circunstancias que explican la existencia del reloj han sido reducidas al título, de modo que los dos poemas tienen carácter totalmente discursivo, centrándose en la temática de la *vanitas* y del desengaño amoroso y en el simbolismo de los componentes del reloj.

⁶*Epigrammatum libri III*, en *De epigrammate liber et epigrammatum libri tres*, editio auctior, Paris, 1772, pp. 58-59.

*Et color, et forma cetera membra pari.
 Vix aliquis fratrum discreverit: errat in illis,
 Anxius atque idem laetus, uterque parens.
 Ut possint aliquo tamen internoscere signo,
 Neu fallant natae, ceu foret una, duae:
 Sedem cuique suam diversa parte dedere:
 Pervia dividuo pariete bina domus.
 Nominaque abiunctis ponunt diversa puellis:
 Altera tunc Siren, altera Chrisis erat.
 Sed, quia quam simili concordant ora figura,
 Pectora tam fidus consociarat amor:
 Illa vel ibat ad hanc, atque haec remeabat ad illam;
 Vel coram praesto corpore semper erant.
 Utraque digrediens; "Male sit properantibus horis
 Ah nimium! Pereat tam breve tempus! ait."
 Non tulit hoc dictum, non hos Saturnus amores:
 Conficit iniusta languida corda mora.
 Fit breve, quando aderant: fit longum tempus, abessent.
 Hinc atque hinc tabes, nec sine morte, venit.
 Extinctis tumulum moesti fecere parentes:
 Lectaque sunt, loculo condita et ossa suo.
 "Visite", Saturnus, "non secius", inquit: "amate,
 Ceu prius. Urna duplex, sed cinis unus erit."
 Ex illo deinceps Saturno servit et horis,
 Qui fluit assidue, mixtus uterque cinis.*

La substitución de los protagonistas permite en este caso una inversión simbólica del tema. La versión de Vavasseur presupone el tipo de variación que ya hemos visto en los epigramas de Falcó, en los que el motivo se conecta con el mito de Hero y Leandro. Pero mientras la historia responde en Falcó a un mito tradicional, los personajes de Vavasseur son inventados a propósito, de modo que se acentúa el carácter de ficción conceptual del texto. Los enamorados del mito son substituidos por dos hermanas, cuyo cariño fraternal continúa más allá de la muerte.

Otra coincidencia entre Vavasseur y Falcó, es que en Vavasseur el agente que provoca la desgracia es simplemente Saturno, quien, como encarnación del tiempo, acelera la muerte de las dos hermanas. Sin embargo, Saturno es aquí una figura meramente alegórica; las protagonistas mueren de

amor, al no poder soportar el tiempo que están separadas, de acuerdo con el motivo de la poesía amorosa, que contrasta el tiempo breve de la permanencia junto al amado con la duración interminable de la separación. La intervención final del dios sirve de consuelo y concluye la historia, reproduciendo la paradoja del tiempo tal y como es vivido por el hombre, siempre el mismo y siempre distinto. De modo similar, en el autor español la amada sólo provoca indirectamente la muerte del enamorado, cuyas circunstancias eran bien conocidas por la difusión del mito⁷.

Si en la versión de Falcó las dos semiesferas corresponden a las ciudades de los dos enamorados y a su inevitable separación, en el poema del autor francés representan las moradas contiguas de dos hermanas y el paso de la arena de una a otra simboliza la unión que perdura más allá de la muerte.

La invención de las dos casas contiguas y comunicadas recuerda el mito de Píramo y Tisbe, una historia romántica como la de Hero y Leandro. Píramo y Tisbe sólo pueden hablarse a través de la grieta en el muro que separa las dos casas. La sugerencia se vería probablemente reforzada por la metamorfosis en que concluye dicho mito. Después de muertos, los dos amantes se transformarían en una fuente y un río cuyas aguas se funden. Paralelamente el desarrollo poético da lugar a una amplificación que sobrepasa los límites del simple epigrama, para acercarse a los de la elegía etiológica, característica de la poesía neolatina. Vavas seur cambia así la naturaleza del amor con respecto a las versiones anteriores del tema, mientras que la separación se ve substituida por el tema de la correspondencia amorosa.

Las habitaciones y los vasos comunicantes son en este caso un claro símbolo del alma, que se vierte en su alma gemela. El parecido entre las dos hermanas reproduce la semejanza y la unión que espiritualmente implica el amor. La fusión de las cenizas se transforma así en símbolo del amor y de la comunicación. La substitución de los personajes indica que se trata del amor sacro y no del profano.

Cabe, pues, señalar diversos rasgos comunes en los tres autores citados, además de los dos elementos básicos de la historia (las cenizas y el reloj en el que están encerradas). En todos ellos se establece una relación de identidad entre la actividad en vida del enamorado y la de sus cenizas, lo que constituye el auténtico núcleo del motivo.

En el caso de los epigramas de Amalteo la continuidad se consigue

⁷Cf. sobre la difusión del tema de Hero y Leandro en la literatura española F. Moya del Baño, *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Murcia, 1967.

mediante el artificio de la metáfora: el amante ha ardido literalmente de amor. El fluir de la arena de una parte a otra del reloj se convierte en equivalente de la intranquilidad (*irrequietus amor*) del enamorado, aunque también puede entenderse dicha expresión en sentido literal, como alusión a la fascinación que le impide separarse físicamente de la amada, a pesar de no ser aceptado.

En los otros dos autores la relación icónica no necesita de la metáfora, ya que tanto Falcó como Vavasseur explotan las sugerencias icónicas de la forma del reloj, al hacer el primero de las dos semiesferas el equivalente de las dos orillas del estrecho y al equiparar el segundo las habitaciones de las hermanas con su morada final.

La sugestión icónica de la forma del reloj se encontraba ya sin duda, aunque meramente implícita, en el caso de los epigramas de Amalteo, en los que el reloj evoca el cuerpo humano, mientras que las cenizas corresponden al alma.

El destino final de las cenizas pone en todos los casos al descubierto la auténtica naturaleza de la actividad anterior, de modo que el signo se convierte en modelo de aquello que representa.

Imitaciones del motivo en que se ha substituido el objeto simbólico

Mucho más difíciles de reconocer son las imitaciones que prescinden del reloj, que es substituido por otro objeto simbólico. Un ejemplo bastante probable de este tipo de imitación es, en mi opinión, un epigrama de Girolamo Aleandro (H. Aleander Jr., 1574 - 1629), cuyos poemas se publicaron conjuntamente con las obras de los hermanos Amalteo, a los que imita con frecuencia. Se trata del titulado *Turbo osseus*⁸:

*Turbo, rotari quem videtis, osseus,
Sonante lori qui flagello flexilis
Gyros adactus implica volubiles,
Crebra subinde raptus a vertigine,
5 Alcon fuisse dicitur Lycoridis
Amore captus, qui faces Cupidinis
Noctu dieque alebat in praecordiis:
Soporque nullus cum per artus serperet,
Dolore tandem fractus insanabili
Nocte in suprema fessa clausit lumina.*

⁸ *Hieronymi Aleandri Iunioris Amaltheorum cognati Poëmatia*, en *Trium Fratrum Amaltheorum...*, op. cit. pp. 251-252.

- 10 *Ex cuius una glutinatis ossibus
Miro labore finxit, ac versatili
Torno subactum circinavit affabre,
Et expolivit artifex hunc Turbinem:
Qui pusionis incitatus verbere*
- 15 *Ludentis ampla cursitat per atria.
Qua'nam tibi Alcon omnium miserrime
Datum quiete vel pusilla perfrui?
Nam te puer viventem adussit ignibus,
Nunc te puer post fata vexat ictibus.*

El reloj hecho con las cenizas del enamorado es substituido en este caso por la peonza fabricada con los huesos del enamorado. Los giros que traza el trompo tienen carácter simbólico y corresponden al ir y venir del polvo en el reloj.

La peonza había sido utilizada ya como símbolo erótico por Tibulo, 1,5, 3-4 (*Namque agor ut per plana citus sola verbere turben, / quem celer adsueta versat ab arte puer*) y de forma distinta por Calímaco, *Epigr.*, 1,9-10, y Virgilio, *Aen.*, 7,378-84, en el que hace referencia a la locura de Amata⁹:

*Ceu quondam torto volitans sub verbere turbo,
Quem pueri magno in gyro vacua atria circum
Intenti ludo exercent -ille actus habena
Curvatis fertur spatiis; stupet inscia supra
Impubesque manus mirata volubile buxum;
Dant animos plagae: non cursu segnior illo
Per medias urbes agitur populosque ferocis.*

El detalle de que la peonza gire en el atrio de la casa indica sin lugar a dudas la presencia en la memoria de Alejandro del pasaje de Virgilio; lo que confirman también los numerosos paralelos verbales: *verbere* (v. 14), *turbo* (v. 1), *gyros* (v. 3), *atria* (v. 15), *ludentis* (v. 15), *adactus* (v. 3), *volubiles* (v. 3).

⁹Cf. para las implicaciones de la imagen en el poema de Tibulo R.J. Ball, *Tibullus the Elegist*, Göttingen, 1983, pp. 82 y 89, y con respecto al uso de la imagen en Virgilio P. Bleisch, "On Choosing a Spouse: *Aeneid* 7.378-84 and Callimachus' *Epigram* 1", *AJPh*, 117, 1996, pp. 453-472.

La expresión *quem videtis* del comienzo evoca el poema 4 de Catulo, al igual que el *fuisse dicitur* del verso 5. También la forma métrica, el trímetro yámbico, corresponde al texto del poema del poeta de Verona, aunque el *Phaselus ille* utilice una métrica mucho más exigente, ya que está escrito en trímetros yámbicos puros. El contraste con el poema catuliano supone una ironía feroz, ya que en el texto latino el *phaselus* descansa finalmente de sus penalidades en las transparentes aguas del lago (vv. 25-26: *Sed haec prius fuere: nunc recondita / senet quiete seque dedicat tibi...*). En cambio, no hay descanso posible para el enamorado: *Qua'nam tibi Alcon omnium miserrime / datum quiete vel pusilla perfrui?*

Una vez más el intermediario entre el poema catuliano y el de Aleandro es Girolamo Amalteo, quien había escrito un poema humorístico titulado *Urceus*, una de las múltiples parodias de que fuera objeto el poema 4 en el Renacimiento¹⁰:

		Cat., 4, vv. paralelos
	<i>Plenus Falerno quem videtis Urceus,</i>	1
	<i>Olim fuit Gubertus ille Noricus,</i>	2
	<i>Qui ceteris bibacior poteribus</i>	
	<i>Palmam ferebat semper inter ebrios.</i>	3-4
5	<i>Is aestuante sole sub canicula,</i>	
	<i>Dum mente laeta, dum solutus omnibus</i>	
	<i>Curis vetusto proluerat se mero,</i>	
	<i>Quo dulcius, fragantius, potentius</i>	
	<i>Cretae feraces non tulere pampini,</i>	
10	<i>Clausis repente faucium meatibus,</i>	
	<i>Et spiritu in praecordiis coërcito</i>	
	<i>Dictaeo obivit dolio tumentior.</i>	
	<i>Cuius cadaver saturo obesius sue</i>	
	<i>Cum molle tandem putruisset in lutum,</i>	
15	<i>Rota peritus artifex volubili</i>	
	<i>Effinxit, hunc et expolivit Urceum,</i>	
	<i>Tuo, Lyaeae, dedicatum nectari.</i>	26-27

La semejanza entre el poema de G. Amalteo y el de Aleandro es

¹⁰*Trium Fratrum Amaltheorum...*, op. cit., p. 36. Cf. sobre las parodias del poema IV en el Renacimiento J.H. Gaisser, *Catullus and his Renaissance Readers*, Oxford, 1993, pp. 255-271).

evidente. Tras la transformación en barro, el alcohólico protagonista de la parodia de Amalteo es modelado por el artesano para convertirlo en jarro para la bebida: *Cum molle tandem putruisset in lutum, / rota peritus artifex volubili / effinxit, hunc et expolivit Urceum*. Algo similar ocurre con el enamorado de Aleandro, cuyos huesos son moldeados por el torno hasta convertirse en peonza: *Ex cuius una glutinatis ossibus / miro labore finxit, ac versatili / torno subactum circinavit affabre, / et expolivit artifex hunc Turbinem*. Ambas frases son además enteramente paralelas:

- Muerte, posterioridad temporal inmediata, metamorfosis del cuerpo:
 - Amalteo: *Cum molle tandem putruisset in lutum*
 - Aleandro: *Ex cuius una glutinatis ossibus*
- La transformación, obra del artesano:
 - El instrumento (adjetivo bisílabo, sustantivo tetrasílabo): *rota volubili* (Am.) - *versatili / torno* (Al.).
 - La habilidad admirable del artesano: *peritus artifex* (Am.) - *miro labore... artifex... affabre* (Al.).
 - La transformación descrita mediante varias expresiones verbales (oposición léxica verbo transformativo - no transformativo, que pone de relieve el resultado final): *effinxit et expolivit* (Am.) - *finxit, ac circinavit affabre, / et expolivit* (Al.).
 - El resultado de la transformación: *hunc Urceum* (Am.) - *hunc turbinem* (Al.).

Ambos poemas manipulan de forma similar el esquema temporal heredado de Catulo. En los tres casos se nos cuenta la historia a través de un relato retrospectivo. El poemita del *phaselus* se inicia con el presente (*videtis*). La imagen del barco nos lleva en el segundo verso al pasado (las proezas del barco sobre sus rivales). En el centro del poema (vv. 10 -17) se evoca mediante una analepsis narrativa de segundo grado el pasado remoto (v. 10, *antea*). En la segunda parte el texto regresa desde el punto de vista temporal hacia el presente, llegando al pasado inmediato (los servicios del barco hacia su amo), y, finalmente, al presente en los últimos versos. De esta forma el texto traza, por así decirlo, una figura circular. La estructura temporal conlleva un doble contraste: el contraste bosque - barco (*iste post phasellus - antea comata silva*) y el de pasado - presente (*sed haec prius fuere - nunc...*); sólo el primer contraste afecta a la naturaleza del objeto, pues el segundo se refiere a la oposición entre la actividad pasada y la quietud actual.

En los dos poemas que nos ocupan la secuencia temporal corresponde al texto de Catulo en lo que respecta al marco del relato, pero dentro de esta limitación, impuesta por el carácter demostrativo del texto, el desarrollo es progresivo, y no circular como ocurría en el poeta latino. Del presente se pasa al pasado remoto (las actividades alcohólicas del protagonista en Amalteo y amorias en Aleandro), para proseguir con la muerte del personaje y la transformación primera de sus restos y terminar con la metamorfosis final en manos del artesano. La transformación en la naturaleza del objeto tiene lugar, pues, después de la muerte del personaje y culmina tan sólo en el contraste final. En Catulo la metamorfosis es, por tanto, previa, mientras que Amalteo y Aleandro han aprovechado la parodia para describir una metamorfosis humorística de carácter grotesco, que culmina las actividades de los respectivos protagonistas. De ahí la diferencia también con respecto a la extensión del poema catuliano. El texto de Aleandro consta de 17 versos, mientras que el de Amalteo tiene 19 y el de Catulo 27. Pero, si prescindieramos de la parte central (8 versos), el poema 4 constaría sólo de 19, extensión parecida a la de los dos poemas neolatinos. Las dos secciones del poema catuliano que enmarcan el relato central, relativo a la transformación y la infancia del *phaselus*, corresponden de este modo a la narración de la vida del ebrio en Amalteo y del enamorado en Aleandro. A la metamorfosis inicial del bosque en barco corresponde tan sólo la transformación previa de los restos en los autores neolatinos, que sirve en éstos simplemente de antecedente a la metamorfosis final. Amalteo dedica un sólo verso a la situación actual, abreviando con respecto a su modelo catuliano. Aleandro, en cambio, dedica 6 versos a la descripción de las actividades actuales del trompo, estableciendo así un paralelismo entre el pasado y el presente.

La utilización de la parodia en el *Urceus* de G. Amalteo responde a la tradición literaria que arranca del poema catuliano. En efecto, el poema IV, que utiliza las convenciones formales y los motivos propios de los epigramas votivos, podía ser leído fácilmente como un epigrama de temática fúnebre, dada la personificación del barco. Los periodos de la existencia del barco corresponden a los de la vida humana¹¹. Por su parte, Virgilio en el poema

¹¹De hecho, son varios los intérpretes que leen de este modo el texto. Según H.J. Mette, "Catull carmen 4", *RhM*, 105, 1962, pp. 153-157, la singularidad del poema se explica por un cruce entre los géneros del epigrama votivo y el funerario, así como entre el "Ich-Stil" y el "Er-stil". Según Mette, la palabra *phaselus*, colocada al inicio del texto, equivale al nombre del

10 del *Catalepton* había parodiado ya el poema catuliano dándole un carácter satírico y aplicándolo a un político de nuevo cuño, aunque en este caso la situación final no se refería a la muerte, sino a la nueva condición del personaje.

Por otra parte, el texto de Amalteo responde a una tradición literaria bien establecida, la de los epigramas satíricos relativos a alcohólicos. Se trata de poesía humorístico - satírica, en la que lo grotesco predomina sobre lo satírico. Los tipos constituyen el objeto preferente de esta clase de epigrama ya desde la *Antología palatina*. El tema muestra, por tanto, la pervivencia de esta forma de poesía satírica, ya plenamente superada por Marcial, en la literatura del Renacimiento. Es frecuente además que en tales composiciones el texto adopte paródicamente la forma de un epigrama fúnebre. Motivo común en tales epigramas es el del bebedor que preferiría morir ahogado en medio del vino. Se encuentra, por ejemplo, en este texto de A. de Gouvea, I,45, *De Pimpino*¹²:

*Immensum trabe sulcaret dum Pimpinus aequor,
En subito aequoreas concitat Eurus aquas.
Quemque suos casus, sua quemque pericula terrent,
Et grave cuique, avidis piscibus esse cibo.
Pimpinus hic, vobis mors omnibus, inquit, amici,
At mihi sunt gelidae causa timoris aquae.
Nam mare si faceret divina potentia vinum,
Hic vellem tumulum corporis esse mei.*

muerto, mientras que *hospites* corresponde a la invocación al paseante, habitual en este tipo de poesías. Después deja el poeta hablar al barco de sus proezas, de su lugar de origen y de sus padres (*Amastri Pontiica et Cytores buxifer*, v. 13). Por último, se nos habla de nuevo de las hazañas marineras de la nave y de su "último viaje". A la "vida" del barco, debería contraponerse en la parte final la representación de su muerte y a esta ilusión corresponde el *nunc* del verso 25, así como *recondita quiete*, que pertenece a la misma esfera. La sorpresa aparece en *senet* y sólo en los dos últimos versos del poema se nos desvela el carácter votivo del texto. H.A. Khan, "The Humor of Catullus, Carm. 4, and the Theme of Virgil, Catalepton 10", *AJPh*, 88, 1967, pp. 163-172 (pp. 171-172), que acepta la tesis de que el poema tiene forma de epitafio, añade como argumento el uso de *novissimo* en el verso 24. Cf., con respecto a las convenciones temáticas y formales presentes en el poema 4 de Catulo, M. Ruiz Sánchez, *Confectum carmine. En torno a la poesía de Catulo*, II, Murcia, 1996, pp. 18-33.

¹²*Corpus Poetarum Lusitanorum qui Latine scripserunt*, Lisboa, 1745-1748, Tomo 7, p. 422.

El cuerpo grotesco se identifica icónicamente con un tonel y con una tumba en vida; el ebrio se convierte en un muerto en vida. De esta forma la humorística muerte y metamorfosis del *Urceus* no hace sino poner al descubierto la auténtica naturaleza del personaje¹³.

¹³Cf., por ejemplo, los siguientes textos:

- H. Amalteo, *Tumulus Aufidi (Trium Fratrum Amaltheorum...*, op. cit., p. 49:

*Bacchi satelles cum periret Aufidus,
Supplex rogavit, ut cadaver illius
Quiescat hoc in dolio, quod antea
Plenum falerno millies inaniit.*

- Bernardinus Rota, *Bibacissimi hominis tumulus (Antonii Terminii Contursini Lucani. Iunii Albini Terminii Senioris, Molsae, Bernardini Rotae, Equitis Neapolitani, et aliorum illustrium poetarum Carmina*, Venetiis, 1554, p. 43):

*Marmora sint aliis, praecingant busta coronae,
Mutus et Eoo spiret odore cinis.
Mi cadus est tumulus; crateres busta coronent;
Annoso madeant ebria membra mero.*

- F. Sabeo, *In quendam (Epigrammatum Fausti Sabaei Brixiani, libri quinque*, Romae, 1556, p. 786):

*"Heus", ait ad me unus, "venias, quendamque videbis
Pendere inflatum livida membra mero."
Accessi, et monstrum erubui deforme pudendum,
Non homo, sed pendens amphora visa mihi est.*

- Beza (emblema 38, *Icones, id est verae imagines virorum doctrina... Emblemata*, Genevae, 1580:

*Belidas fingunt pertusa in dolia vates
Mox effundendas fundere semper aquas.
Nomine mutato, narratur fabula de te,
Ebrie, quae meas qui sine fine bibis.
Quin etiam hoc in te quadrat turba ebria, quod sint
Corpora quae fuerant, dolia facta tibi.*

- M.A. Mureto (*Tumulus Othonis hominis voracissimi, Marci Antonii Mureti Iuvenilia*, Lugduni Batavorum, 1757, p. 65):

*Conditus hac sub humo est gurges vastissimus Ottho
Cui nunc officium iusta rependit humus:
Condidit in ventrem terrae tot iugera vivus:
Hunc sub ventre suo nunc quoque terra tenet.*

- N. Bourbon, I, 91, *In eundem (Nicolai Borbonii Vandoperani Lingonensis Nugarum libri octo*, Basileae, 1540, p.41):

*Inter coenam aliquid narrari saepe rogasti,
Porcule, quod lepidum, ridiculumque foret:
Si nunc in furca penderes, Porcule (dixi)
Amphora penderes, non homo: ridiculum est.*

El nombre del protagonista del poema de Aleandro, Alcón, nos sitúa en el universo de los *lusus pastorales* característicos de la poesía epigramática renacentista. Estamos, por consiguiente, ante un tipo especial de intertextualidad, en la que el texto continúa el universo referencial de una obra literaria anterior, algo propio de la literatura idílica de esta época.

El poeta ha desarrollado una sugerencia que ya estaba presente en Tibulo: la identificación o simple comparación entre el niño que juega con el trompo y el dios Cupido. En Aleandro el paralelismo es subrayado formalmente en los versos 18-19:

*Nam te puer viventem adussit ignibus,
Nunc te puer post fata vexat ictibus.*

Una serie de epigramas helenísticos glosan precisamente la escena de un niño entregado al juego de las tabas o a otros juegos infantiles. En estos epigramas la escena tiene fuerza simbólica dando lugar a un desarrollo metafórico en la segunda parte del texto. El niño juega con el corazón del enamorado. El poeta recupera así aparentemente (dentro siempre de la ficción poética) la fuerza mágica que tales juegos tenían, por ejemplo, en las representaciones fúnebres.

La conexión entre ambos motivos puede verse en un soneto de Marino (*Giocando ai dadi*)¹⁴:

*Stiamo a veder di quante palme adorna
Sen vada, Amor, la man leggiadra e bianca,
Mentre del mobil dado, ardita e franca,*

- E. Forcadel, *De Labrace ebrioso (Stephani Forcatuli I.C. Epigrammata*, Lugduni, 1554, p. 52):

*Clitoriis non est Labrax abstemius undis,
In Cyathis tanquam toxica vitat aquam.
Non vicina polo tingi tam fluctibus odit
Ursa minor, Labrax quin mage vitet aquam.
Immergit Lippos oculos mentemque Lyaeo,
Dum pes fit, lingua vera loquente, vagus.
Hic cum thyrsgigeri morietur numine Bacchi,
Amphora sit dubites, anne sepultus homo.*

¹⁴Giambattista Marino, *Poesie varie*, B. Croce (ed.), Bari, 1913, p. 88.

*Travolge i punti e fa guizzar le corna.
 L'aggira, il mesce, il tragge, indi il distorna,
 Né d'agitarlo e scoterlo si stanca;
 E da la destra intanto e da la manca
 Stuolo avversario e spettator soggiorna.
 Posto è in disparte, al vincitor mercede,
 Cumulo d'oro; e variar piú volte
 Sorte il minuto avorio ognor si vede.
 Felici in si bell'urna ossa raccolte,
 Perché pur a le mie non si concede
 In si terso alabastro esser sepolte?*

También en este caso el poema parte, como en los epigramas anteriormente citados, de una escena, el juego de la amada, que adquiere valor simbólico. En la conclusión el motivo erótico de la envidia del objeto próximo proporciona la oportunidad para el tema de la metamorfosis, que recuerda la del poema de Aleandro.

De esta forma el *Turbo osseus* de Aleandro se basa en un complejo entramado intertextual. El poema contamina diversos modelos, cuya situación dentro de la tradición literaria el poeta conoce y explota:

- Los epigramas de G. Amalteo sobre las cenizas del enamorado, encerradas en el reloj, textos que a su vez remiten intertextualmente a distintas tradiciones:
 - La tradición de los epigramas demostrativos sobre objetos con valor simbólico: relojes, espejos, etc.
 - Los motivos tradicionales del epigrama amoroso. La conexión de ambas temáticas es, por otra parte, igualmente tradicional.
 - Los epigramas fúnebres.
- El *Urceus* de G. Amalteo, que contamina a su vez distintos modelos:
 - La tradición paródica del poema catuliano del *phaselus*, que hablaba de un objeto personificado como un ser viviente y que había lugar a una tradición paródica ya desde la antigüedad. El texto catuliano corresponde además a las convenciones formales comunes a los epigramas votivos, demostrativos y fúnebres. Junto al modelo general, el

de la tradición paródica del texto catuliano, el poema se inspira en un texto concreto, el *urceus fictilis* de Aleandro.

- Las convenciones formales de los epigramas demostrativos, que serán respetadas por Amalteo y Aleandro: *quem videtis* (v. 1 de Amalteo y Aleandro), *hunc* (v. 16 de Amalteo y v. 13 de Aleandro).

- La tradición de los epigramas satíricos referentes a tipos, en este caso la de los epigramas referentes a personas ebrias. Este modelo proporcionaba el motivo de la relación icónica entre el personaje y el objeto, relación que en los epigramas satíricos convencionales permanece en el terreno de la metáfora y que en Amalteo da lugar a una ficción narrativa, análoga a la se daba en el caso de los epigramas sobre el reloj con las cenizas del enamorado. Esta tradición contaminaba a su vez:

- Elementos formales de los epigramas fúnebres.

- Elementos temáticos de los epigramas satíricos.

- Los motivos del epigrama amoroso procedentes de la *Antología* y en que una escena de juego era glosada por el poeta, convertida en icono de la relación con el amado y en símbolo del *irrequietus amor*.

- La imitación de Aleandro presupone el dominio de la historia del motivo y de su conexión con el tema de la peonza fuera del contexto amoroso, concretamente en la *Eneida*, donde sirve de expresión a la locura; si bien dicho motivo correspondía a una imagen tópica de la representación femenina en la poesía épica utilizada con respecto a la locura producida por una desgracia, sea esta amorosa o no¹⁵.

¹⁵Cf. con respecto a la relación entre ambas tradiciones en esta clase de motivos M. Ruiz Sánchez, "La técnica de la reminiscencia verbal en el episodio de Ariadna del poema LXIV de Catulo", *Myrtia*, 10, 1995, pp. 117-155 [pp. 127-128].

Objetos simbólicos

Para comprender mejor los epigramas de Amalteo y sus imitadores conviene situarlos intertextualmente dentro del contexto de las convenciones formales y temáticas de tres tipos de epigramas: los epigramas demostrativos que acompañan a objetos simbólicos, los fúnebres y los amorosos.

Enmanuele Tesauro en *Il cannocchiale Aristotelico* considera dentro de las agudezas compuestas de *corpo artefacto*, *ò naturale* y agudeza verbal las inscripciones a propósito de relojes¹⁶: *Hor quanto hò detto fin quì delle Imagini; dillo tu giuditioso Lettore di qualunque Corpo Artefatto, ò Naturale; che animato da un brieve Motto; di Corpo mutolo, diuenga Simbolo ragionante. Così un pretioso Horiuolo à polvere diuenne misterioso Emblema, con l'aggiunta di questo scritto: "Nos pulvis, sepulcrum Clepsydra". Peroche da quella material machinetta misuratrice del Tempo, lo Studioso imparaua à conoscer le hore, & à non perderle: considerando tutti li Mortali, quasi poca polue, che successiuamente diffilando; in brieve hora trabocca nella boccia del sepolcro. Et sopra un' Horiuolo à Sole, che hauendo lo Stilo in guisa di saetta, in simil guisa gittaua l'Ombra; souuiemmi hauer dettato questo distico.*

"Hac, licet exili, nulla est lethalior Umbra:

Nam quicquid fugiens attingit, interiit."

Ma un più faceto spirito, ricercato da un' Astronomo poco informato degli Astri, di applicare alcun detto morale ad un suo Horiuolo à Sole: auuedutosi le righe horarie no esser troppo astronomicamene tirate; feceui scriuere; "Nescitis Diem, Neque Horam". Quasi quel fosse l'Horiuol della Morte, che souente fà notte auanti sera.

Tanto los epigramas fúnebres como los votivos y los demostrativos acompañan a un objeto que es un signo¹⁷. De este modo la inscripción no

¹⁶*Il cannocchiale aristotelico, O' sia, Idéa dell' arguta et ingeniosa elocutione, che serve à tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica. Esaminata co' Principii del divino Aristotele, Venetia, 1663, pp. 42-43.*

¹⁷La relación entre el texto y un objeto dotado de valor simbólico ha sido siempre considerada un rasgo esencial del género. Mercier, por ejemplo, siguiendo a Scaligero, define el epigrama del siguiente modo: *Epigramma est poema breve cum simplicibus cuiuspiam rei vel personae vel facti indicatione, aut ex propositis aliquid deducens* (N. Mercier, *De conscribendo epigrammate*, Parisiis, 1653, p. 4). La solidaridad entre distintos códigos semióticos es, por tanto, un rasgo propio del epigrama, algo especialmente claro en el caso de aquellos tipos de epigrama

sólo mantiene una relación indicial y existencial con el objeto al que acompaña, sino que además lo interpreta.

La relación paratextual entre distintos tipos de signos es un rasgo de algunas de las formas más características del epigrama. La inscripción mantiene una relación de coexistencia indicial con el objeto al que acompaña. Por otra parte, el objeto al que acompaña la inscripción es con frecuencia un signo, lo que da lugar a una relación interpretativa entre el objeto-signo y el signo textual. Esta singularidad de la inscripción da lugar a muchas de las características formales de los epigramas que se basan en este tipo de textos, como los epigramas fúnebres, votivos o demostrativos. Ahora bien, aunque el objeto no tenga de por sí el carácter de signo, la inscripción nos obliga a percibirlo como tal, como ocurre precisamente con las inscripciones de las que nos ocupamos. En este caso la inscripción actúa como contexto metacomunicativo del objeto - signo al que acompaña.

Un excelente ejemplo es precisamente el de las tradicionales inscripciones sobre relojes, espejos o fuentes. Si al reloj se añade una inscripción como "Todas hieren, la última mata", o *Respice finem*, dicho objeto adquiere el carácter de un signo simbólico. La inscripción nos obliga a percibir el objeto como símbolo: es decir, actúa como contexto metacomunicativo del objeto. Lo mismo ocurre en el caso de epigramas votivos (la rosa enviada por el amante recordará a la amada la belleza de su rostro, si ella le corresponde, o su condición precedera en caso contrario) o en el de los fúnebres, como en el caso de las inscripciones de este tipo de carácter doctrinal (*Quis hic? Omnia. Quid omnia? Nihil* o *Finge te esse me:*

que adoptan la forma de inscripción, los epigramas fúnebres y votivos, pero válido igualmente para los otros tipos. Existe un claro paralelismo entre la doctrina de las partes del epigrama y la teoría de las partes del emblema, tal y como puede verse en el tratado de Tesauro sobre este género, incluido en el *Cannocchiale*. Mucho antes de la teoría de Lessing sobre las partes del epigrama, Tesauro hace corresponder la teoría de las partes del emblema a la relación del texto con la imagen. Tres son las partes del emblema: tema, figura e inscripción. Esta última es parte esencial del emblema, porque sin ella no es posible que se entienda a qué enseñanza moral se aplica la figura simbólica y estaríamos ante un significante sin significado: *Per questa ragione gli Humanisti, considerando l'Emblema como Componimento più popolare & piano che non è la Impresa; hanno con la Figura congiunto l'Epigramma, assai più chiaro e diffuso, che il Motto dell'Impresa; accioche faccia due officii, che son due parti dell'Epigramma*. Dos son, pues, las funciones del epigrama en el emblema y dos sus partes. En la primera parte (*Op. cit.*, pp. 652-653) se explica la Figura material: o sea, la Historia o Fábula. En la segunda parte del epigrama se aplica la Historia y la Figura significativa a la enseñanza significada. A veces por variedad se puede invertir el orden, comenzando con la enseñanza y acabando con la explicación de la figura.

melior eris te et me). El texto adquiere en estos casos un claro significado metasemiótico.

Como señala Tesauro, el objeto *divenne misterioso Emblema* y es dentro de la tradición de la poesía emblemática donde debemos situar este tipo de composiciones¹⁸.

El reloj se relaciona metonímicamente con el tiempo, puesto que su función es medirlo, pero en los textos que nos ocupan se convierte además en un icono metafórico de la vida humana, que actúa por analogía o por contraste.

De este modo el discurrir del polvo o del agua corresponde al transcurrir de la vida¹⁹. El fluir del contenido se convierte en símbolo del carácter fugaz del hombre, que es también como la arena polvo y el huir de las horas representa la vida que se escapa. Contar equivale simbólicamente a

¹⁸Tiene razón, por tanto, R.M. Price, cuando en su artículo "The Lamp and the Clock: Quevedo's Reaction to a commonplace", *Modern Language Notes*, 82, 1967, pp. 198-209 [p. 206], dedicado a estudiar una serie de sonetos españoles sobre relojes que actúan al mismo tiempo como lámparas, afirma acertadamente: "The three sonnets above ought probably to be seen as examples of the sub-genre of emblem poetry, in which the moral lesson is dependent upon pictures or drawings of the objects to be exploited". La conexión, totalmente natural, entre emblema y epigrama demostrativo puede verse ya en los propios poemas de Alciato.

¹⁹Cf., por ejemplo, este soneto de Giovanni Canale (*Il sonetto. Cinquecento sonetti dal Duecento al novecento*, Milano, 1957, p. 352):

*Scorrono più veloci il tempo e gli anni
 Di quest'arena instabile e cadente,
 Che nel gemino sen vetro lucente
 Chiude, affrettando al tempo il volo e i vanni.
 Fugge la vita involta in mille affanni
 La cui fuga brevissima e repente
 A pena affissar può sguardo di mente,
 E ha più di quest'arena e stenti e danni.
 Vita infelice e che n'alletta e piace
 Di quest'arena, ella al cader ne dura
 Nella certezza del durar, fallace.
 Alla sua brevità pongasi cura
 Che con un fil di polvere fugace
 Il suo rapido corso or si misura.*

vivir²⁰. La arena de la clepsidra aumenta mientras la vida del hombre disminuye, como en este texto de B. Cabillavus, *Ad Clepsydram*²¹:

*Fida licet soles fluida metiris arena,
Mentiris, profugo pulvere fallis herum.
Nonne tuo numeros quo plures addis acervo,
Labentem minuis, dum fugit hora, diem?*

La paronomasia relaciona en este caso los términos *metiris* y *mentiris*. La acumulación equivale en este caso a la disminución. La arena del reloj es inaprehensible y fugitiva como la vida humana, como subraya la acumulación de vocablos que reiteran esta idea: *fluida*, *profugo*, *labentem*, *fugit*. Parecida es la idea de este epigrama de J. Owen, *Clepsydra: Clepsydra mentitur verissima: nempe foramen / tempore sit semper maius; arena minor*²².

La levedad del polvo del reloj representa la vanidad de la vida humana. También el hombre es polvo y está destinado a convertirse en él, como afirma el epigrama siguiente de Jaime Juan Falcó, que se ajusta una vez más a la temática convencional de la *vanitas*:

*Haec nimis hora fugax, dum vitro currit arena
Nos monet extremum non procul esse diem.
Summa brevis vitae levibus componitur horis:
Et quia pulvis homo est, pulveris instar erit.*

El contar del reloj se convierte en imagen del discurrir del hombre hacia la muerte, cuya hora (a diferencia de la del reloj) es siempre ignorada.

²⁰En la silva de Quevedo sobre el reloj de arena (¿*Qué tienes que contar, reloj molesto...?*) el poeta explota la polisemia del término *contar* en castellano. En los versos 19-20 la frase *Pero si acaso por oficio tienes / el contarme la vida* sugiere no sólo el sentido aritmético de la palabra sino el de *relatar*: el reloj además de ser un instrumento para medir el tiempo, significa una advertencia para el hombre.

²¹*Bernardi Bauhusi et Balduini Cabillavi S.J. Epigrammata, Caroli Malapertii Poemata*, Antuerpiae, 1634, p. 115.

²²*Epigrammatum Ioannis Owen Cambrobritannii, Oxoniensis, Editio postrema*, Lugduni Batavorum, 1628, p. 59.

La forma de la clepsidra puede recordar el cuerpo humano. La sombra del reloj de sol recuerda, por ejemplo, una lanza que hiere, como el tiempo hiere inevitablemente al hombre. La sombra representará así la presencia amenazante de la muerte. El día, cuyas horas el reloj cuenta, puede también representar la jornada del hombre en esta vida²³.

El poeta puede convertir al objeto en icono metafórico explotando la relación continente - contenido, que, según hemos visto, resultaba esencial en las imitaciones latinas de G. Amalteo. Puede oponer, por ejemplo, el cristal del que está hecho, rígido, al agua o la arena que corren fluidas en su interior, haciendo de ello un emblema de la constancia; o bien puede ver en el contraste entre estas dos partes del reloj un icono de la naturaleza del hombre, encerrado en un cuerpo como en una cárcel mientras que el principio vital escapa de él, lo que ya hemos visto sugerido en los epigramas de Amalteo sobre el reloj y las cenizas. La necesidad de invertir la clepsidra se convierte en símbolo de la fortuna y de las vicisitudes de la vida. El flujo y reflujo del agua o del polvo expresan las vicisitudes y las cuitas de la vida humana y evocan el fluir del río o las alternativas de las mareas, si se trata de un reloj de agua, o bien de las idas y venidas del polvo llevado por el viento, si se trata de un reloj de arena, un motivo que hemos visto igualmente en los epigramas que imitan el epigrama de Amalteo sobre las cenizas del enamorado.

Esta relación continente - contenido se encuentra, por ejemplo, en una serie de epigramas sobre la clepsidra del jesuita napolitano P. Alois, que cito tal y como aparecen en la antología de epigramas incluida en el tratado sobre este género de N. Mercier. Así, el reloj como emblema de la constancia se encuentra en el siguiente epigrama²⁴:

²³Cf. J. Owen, *Horologium vitae. Ad D. Ioannem West, amicum suum (op. cit., p. 64):*

*Latus ad Occasum, nunquam rediturus ad Ortum,
Vivo hodie, moriar cras, here natus eram.*

Cf. F. Bencius, *Ad solarium matutinum* (Franciscus Bencius, *Orationes et carmina*, Lugduni, 1603, p. 199):

*Aspicias hic primas orientis luminis oras
Nescius occidui sera quid hora ferat.*

Cf. sobre el reloj de sol la silva de Quevedo *¿Ves, Floro, que, prestando la Aritmética...?*

²⁴No me ha sido posible consultar la edición original de los epigramas de P. Alois. Los textos en cuestión aparecen en N. Mercier, *op. cit.*, pp. 155, 303 y 357.

*Crystallus, gemino quae carcere claudit arenam,
 Olim inter socias lymphæ fluebat aquas:
 Cumque alveo flueret declivi fluminis, illam
 Limite claudebas mollis arena suo.
 Nunc ubi crystalli in speciem vaga lymphæ rigescit,
 Lege rigentis aquae mollis arena fluit.
 Clausit arena undas, claudit crystallus arenam;
 Sors et arenam inter ludit, et inter aquas.
 Molles arce animos, constantia pectora serva;
 Quando etiam lymphas obriguisset iuvat.*

En este otro, en cambio, los mismos motivos se utilizan para hacer del reloj un emblema de la fugacidad:

*Indicat haec, vitreus quam contegit orbis, arena
 Horarum volucres irrequieta vias.
 At prius illustri quam carcere vincita lateret,
 Fraenavit fluctus, Sicelis unda tuos,
 Scyllaeos late Sicelis parit unda fragores.
 Sicelidesque undae monstra Charybdis habent:
 Fixa tamen potuit Siculos quae sistere fluctus,
 Praecipites horas sistere arena nequit.*

Ambos poemas tienen en común el motivo del cambio de la situación de la arena y la relación entre la arena y el agua. En el primero la arena que encerraba las aguas se ve ahora prisionera del agua convertida en cristal²⁵. El cristal tiene aquí importancia no sólo por su dureza, capaz de encerrar la arena, sino por su transparencia, que permite ver, como el reloj nos permite en cuanto símbolo percibir la realidad de la vida.

Mientras que en el poema sobre la constancia la argumentación se basa en el agua convertida en cristal, en el dedidado al tiempo se centra en la arena. En un caso el agua es la de un río (cuyas aguas eran encerradas por la arena, como ésta ahora las encierra a ellas). En el otro, en cambio, se trata del agua del mar. El simbolismo es aquí el del *tempus edax* el agua que con

²⁵La inversión de los papeles se refleja en la forma; está marcada por las repeticiones léxicas y las correspondencias semánticas: A (*arena horarum volucres irrequieta vias*), B (*Sicelis unda*), B (*Sicelis unda, Sicelides undae*), A (*fixa praecipites sistere horas sistere arena*).

su repetida agresión es capaz de horadar las rocas más duras; sin embargo, la blanda arena es capaz de detenerla. Pero la arena ya no es fija; se ha convertido ella misma en un auténtico río, incapaz de estarse quieta (*irrequieta*).

Río y mar aparecen juntos en otro epigrama dedicado a las vicisitudes de la vida humana:

*Quae vaga crystallo gemina decurrit arena,
Quaeque notat vitae clausa volantis iter;
Fluminis, ane maris lectam de littore credam?
Et maris, atque amnis littus arena tegit.
Est maris, illa horas mihi cum metitur amaras:
Cum dulces, placidi fluminis esse reor.*

La inversión del reloj como símbolo de las alternativas de la fortuna y la relación entre continente y contenido como icono del hombre se encuentran en este epigrama del mismo autor en el que el reloj se convierte en modelo de la vida humana:

*Pulvere metimur Vitam, cui meta cadenti
Pulvis; habetque ortus pulvere Vita suos,
Nativo spargit geminas cum pulvere palmas,
Sese ad luctamen praescia Vita parat:
Utque sit humanae pulvis par omnia Vitae,
It vitreo alternas refluus orbe vias:
Sic dextra spirante aura, Boreaue reflante
Alternat dubias vitrea Vita vices.
Hoc dispar; gemino pulvis non effugit orbe;
Fallax deserto carcere vita fugit.*

El texto se desarrolla de acuerdo con el esquema comparativo semejanza - diferencia. En cada uno de los dísticos se reitera el término *Vita*, así como *pulvis* (con la excepción del penúltimo, donde está implícito en *aura*).

La imaginería del camino es constante en este texto. Pero el camino

de la vida tiene un carácter circular; se inicia y se acaba en el mismo punto²⁶. El reflujo del viento en los versos 7-8 corresponde, por otra parte, al refluir del mar en otros textos. El término *orbis* designa aquí literalmente la clepsidra, pero, al mantener como virtuales sus otras acepciones, contribuye al simbolismo del reloj. Al igual que la arena en la clepsidra, la vida humana se encuentra encerrada en este mundo como en una cárcel (*carcere*, v. 10), pero a diferencia de ella la vida se escapa de su prisión con la muerte.

La sombra del reloj de sol evoca la sombra de la muerte pendiente siempre sobre nosotros como constante amenaza o significa la vanidad de la vida, convertida en sombra de una realidad más auténtica, mientras que el agua del reloj de agua puede recordar las lágrimas de arrepentimiento²⁷. En este epigrama de B. Cabillavus (*Clepsydra: Mortis memoria*²⁸) la imagen del agua como lágrimas va unida a la del reloj como espejo, donde el hombre puede reconocerse:

*Nympha fugax vitreo quae carcere plorat, et horas
Temperat alternis irrequieta moris,
Nolo putes lympham. dic, "Limpida mortis imago es."
Hanc spectata, et vinces Styx quibus ardet aquas.*

El poema se basa en una dualidad simbólica: a la imagen del agua del reloj como fuente de lágrimas se añade la del agua como espejo. La intranquilidad del agua (*alternis irrequieta moris*) recuerda el simbolismo del discurrir de la arena o del agua del reloj que hemos visto a propósito de los poemas de H. Amalteo y sus imitadores. El poeta juega con las palabras: la paronomasia *Nympha - lympham* refuerza la personificación y la metáfora. El

²⁶La paronomasia entre *metior* y *meta* recuerda los juegos de palabras parecidos que hemos visto en otros textos. La primera frase tiene una estructura anular: *Pulvere* (A), *metimur* (B), *meta* (B), *pulvis* (A).

²⁷Cf. este epigrama de B. Cabillavus, *Horologium solare et clepsydra cui par* (*op. cit.*, p. 140):

*Quas caelo irradians Titan enuntiat horas,
Nubila in innubi dividit umbra die;
Aut lenta elacrymans distillat clepsydra gutta.
Haec oculi, illa nigrans cordis imago mei.*

²⁸*Op. cit.*, p. 141.

desdoblamiento poético *Nympha* - *lympa* evoca la imagen, común desde el punto de vista iconográfico (especialmente en las representaciones escultóricas), de la ninfa que al borde del agua parece reflexionar. Pero el simbolismo del espejo, con sus implicaciones de autoconocimiento, vanidad y *philautía*, conduce el texto por otros derroteros, modificando el valor significativo de las imágenes. El reloj a través del simbolismo del espejo no sólo se convierte en representación de la vida y del tiempo, sino que implica al espectador que lo mira. En el poema de Cabillavus el agua que corre, representación del *fluir* de la vida, se transforma en el agua de la Estigie, agua abismal, comparada con el espejo de la muerte (*Limpida mortis imago*).

Las ruedas del reloj mecánico recuerdan las de un molino que destruye el tiempo de la vida humana o la rueda de la tortura, que convierte al hombre en condenado semejante a Ixión, o pueden representar una alegoría de la sociedad, en la que todas las piezas deben funcionar armónicamente²⁹.

²⁹Cf. Ciro di Pers, *Orologio da rote (Il sonetto, op. cit., p. 355)*:

*Mobile ordigno di dentate rote
Lacera il giorno e lo divide in ore,
Ed ha scritto di fuor con fosche note
A chi legger le sa: "sempre si more".
Mentre il metallo concavo percuote,
Voce funesta mi risuona al core;
Nè del fato spiegar meglio si puote
Che con voce di bronzo il rio tenore.
Perch'io non spero mai riposo o pace,
Questo che sembra in un timpano e tromba,
Mi sfida ognor contro l'età vorace.
E con que' colpi onde'l metal rimbomba,
Affreta il corso al secolo fugace,
E perchè s'apra ognor picchia a la tomba.*

El reloj como alegoría de la sociedad se encuentra en este epigrama de Posthius, *Horologium (Delitia poetarum Germanorum huius superiorisque aevi illustrium V, Francofurti, 1612, p. 224)*:

*Quaelibet officio rota ni fungatur ad unguem,
Turbatur omne, quamlibet praestans, opus:
Sic mihi membra suo fungantur munere quaevis
Rem mox necesse est interire publicam.*

Los tres tipos de reloj aparecen unidos en este soneto de Giovan Leone Sempronio, *Orologi da ruote, da polve e da sole (Il sonetto, op. cit., p. 329)*:

*Quei che le vite altrui tradisce e fura,
Qual reo su cento rote ecco si volve,
E lui, che sciogliet suol gli uomini in polve,*

El mecanismo de un reloj, que mide el tiempo, es también análogo al hombre o al universo, creados por Dios³⁰. Además, los materiales de los que está hecho el reloj (el metal, el cristal) adquieren valor simbólico. La pesadez del metal contrasta con el paso del tiempo; la fragilidad del vidrio refleja la de la vida humana³¹. El sonido del reloj se convierte en aviso de la cercanía de la muerte³².

*Con poca polve or l'uom lega e misura.
E se con l'ombre i nostri giorni oscura,
Se stesso in ombra ai rai del sol resolve;
Quinci apprendi, o mortal, come dissolve
Ogni cosa qua giù tempo e natura.
Su quelle rote egli trionfa e regna;
Con quella polve ad acciecarti aspira;
E tra quell'ombra ucciderti disegna.
Su quelle rote i tuoi pensier martira;
In quella polve i tuoi diletti ei segna;
E tra quell'ombra ombre di morte aggira.*

³⁰Cf., sobre el reloj como *máquina preciosa* a la que la mano del artífice da vida, la silva quevediana sobre el *Reloj de campanilla* (*El metal animado, / a quien mano atrevida, industriosa / secretamente ha dado / vida aparente en máquina preciosa...*). Cf. dentro de la poesía neolatina Juan Vergara, *De horologio: Omnia metitur tempus, sed metior ipsum, / artificis fragili machina facta manu.*. Cf. también A. Gómez de Castro, 34, *ex Vergarae imitatione: Interpres Phoebe perago noctemque diemque, / sim quamvis levium fabrica ahena hominum*. Cf. A. Alvar Ezquerro, *Acercamiento a la poesía de Alvar Gómez de Castro II*, Madrid, 1980, pp. 500-502.

³¹Cf. sobre el metal el siguiente epigrama de B. Cabillavus, *Horologium* (*op. cit.*, p. 115):

*Nola silet, stat hora, gravi en traho pondera plumbo,
It rota nexa rotis, tinnulaque aera sonant.
Quis teneat lento fugientia tempora nodo,
Si dant et celeres plumbea vincla pedes.*

La serie de paronomasias en el primer dístico (*Nola - hora - rota - aera*) acentúa el tema del sonido. Si los poemas sobre el reloj de arena insistían en la ligereza del tiempo fugitivo y de la vida, reflejados en la levedad del fluir de la arena, en este caso la pesadez de los materiales de que está hecho el instrumento no impide la huida: el tiempo es lo imposible de atar; ninguna cadena puede sujetarlo.

³²Ludovicus Bigus Pictorius, *Vita, digitus* (*Delitiae CC. Italarum poetarum, huius superiorisque aevi illustrium I*, 1608, p. 426):

*Qui nescit, quo vita modo volat; audiat horas:
Quam sit vita brevis, nos docet ille sonus.*

En todos estos poemas sobre relojes las metáforas presentes en el texto nos obligan a percibir el carácter icónico subyacente del objeto. Este mismo tipo de complementariedad se da, por ejemplo, en los epigramas demostrativos que acompañan a obras de arte alegóricas, en los que los rasgos icónicos del objeto tienen carácter claramente comunicativo, a diferencia de lo que ocurre con los objetos de la vida cotidiana. El texto glosa el sentido del objeto alegórico, pero, en lugar de decirnos directamente su significado, recurre con frecuencia a la metáfora. Dirá, por ejemplo, que la Fortuna *vuela*, con una metáfora que no hace sino repetir la alegoría del objeto (la representación de la Fortuna alada).

Los dos epigramas de G. Amalteo sobre las cenizas del enamorado guardan estrecha relación con este tipo de textos. Así ocurre, en primer lugar, con la configuración de la situación enunciativa, el uso de la tercera persona en presencia del objeto recuerda una de las formas características de dichas composiciones. El contraste temporal que estructura los dos primeros dísticos del *Tumulus Alcippi* corresponde a la transformación del objeto (o a la oposición vida - muerte en los epigramas fúnebres). En *Iolae tumulus* el mismo contraste se establece dentro de una sola frase del primer dístico, con lo que la extensión del poema se reduce. También corresponde al estilo de este tipo de epigramas el uso de perífrasis, como el *recurrit iter* que prepara el *irrequiete cinis* posterior. También tiene el mismo carácter el *De inventione horologii pulverei* de Falcó, en el que el uso del demostrativo incrementa la semejanza. En cambio, el segundo de los epigramas de Falcó, *De Ero et Leandro*, tiene carácter narrativo, al igual que ocurre con el epigrama de Vavasseur. El epifonema con el que concluye el *Tumulus Alcippi* de Amalteo corresponde igualmente a los epigramas de este tipo, aunque también es frecuente en los epigramas fúnebres. En el *Iolae tumulus*, en cambio, el dístico final hereda las funciones del epifonema, pero sirve también para aludir a la historia amorosa, cuyos detalles se ofrecían en el epigrama anterior en la segunda parte del contraste temporal, abreviado aquí. En el *De inventione* de Falcó el contraste ocupa el primer dístico mientras que el dístico final fundamenta la semejanza con la historia de Hero y Leandro. La referencia al ir y venir de la ceniza, al tiempo que implica alusivamente la comparación con la historia de Leandro, confiere un carácter simbólico al movimiento. El epifonema aparece, en cambio, al final de los dos epigramas de carácter narrativo, el de Falcó sobre Hero y Leandro, y el de Vavasseur.

Un tema que relaciona claramente los epigramas de Amalteo con la poesía emblemática y los epigramas sobre objetos simbólicos es la utilización

de la ceniza en el reloj de arena. En los epigramas sobre relojes el polvo recuerda habitualmente el polvo en el que el hombre ha de convertirse tras la muerte. Finalmente el iconismo del reloj en los distintos epigramas de los que nos estamos ocupando corresponde, como ya hemos visto, al de este tipo de textos.

Polvo enamorado. La temática fúnebre y la amorosa

Además de las coincidencias formales que ya hemos señalado y de los títulos con el término *tumulus*, un rasgo de los epigramas de G. Amalteo que recuerda claramente a los epigramas fúnebres es la relación que se establece entre la situación del difunto tras la muerte y sus actividades durante la vida.

En los epigramas fúnebres de carácter literario el texto glosa a veces alguna de las circunstancias de la muerte, si esta tiene algo de especial, o, como en este caso, alguna peculiaridad significativa de la tumba, o bien puede simplemente aprovechar la profesión o cualquier otro rasgo de la vida del difunto. Las circunstancias especiales de la muerte enlazan de este modo con las de la vida: el marino al ahogarse irá en barco a su último destino; la muerte del guerrero fulminado por un rayo expresará el carácter titánico y negativo de su actividad anterior. Los distintos oficios encontrarán también su equivalente en el más allá: el ministro que muere antes que su protector, ha marchado para prepararle adecuado acomodo, el astrólogo que ha dedicado su vida a contemplar las estrellas podrá ahora percibir las realidades celestes de más cerca, el marino emprenderá su último viaje y el guerrero su último combate. La dama que se retira del mundo o que muere cambia el amor humano por el celeste y enamorará ahora a los ángeles; el rey adquiere una soberanía distinta, etc. En estos casos o bien la nueva situación del difunto se convierte en modelo prefigurado por sus actividades en vida, o bien inversamente la actividad durante su vida continúa inalterable más allá de la muerte.

En el primer epigrama de Amalteo (*Tumulus Alcippi*), la relación se mantiene en el puro paralelismo, no se afirma que las cenizas sigan amando, aunque la sugerencia en este sentido sea casi inevitable. En cambio, el motivo aparece claramente presupuesto en el segundo poema (*Iolae tumulus*), donde el dístico final afirma *Ut, si quae extincto remanent in amore favillae, / nec iam tutus eat, nec requietus amet*. Por otra parte, la aparición de la figura alegórica de Amor en el segundo de los poemas (*Iolae tumulus*) es un motivo común en los epigramas fúnebres relativos a enamorados, en los que el propio

Cupido celebra con frecuencia las honras fúnebres del difunto, rompe su arco y sus flechas, etc. Pero en este caso la crueldad del amor no se ha mitigado con la muerte, la tortura permanece³³. Ambos motivos se encuentran en la poesía en la que se conjuga la temática fúnebre con la amorosa; por ejemplo, en el siguiente poema, que aparece como anónimo al final de la colección de epigramas de G. Angeriano³⁴:

*Factus Amor mitis, transfixo clausit amanti
Lumina; collegit corporis ossa Charis.
Tradidit inferias pia Cypris, carmen in ipsa
Urna Erato scripsit; tu lege quisquis amas.
"Non hic corpus adest, non hic cinis ater: at una
Flamma calens; cremat haec flamma, viator, abi."*

³³En el epigrama amoroso encontramos también la figura de Cupido que no deja descansar al enamorado ni siquiera en los últimos momentos de su vida. Este tema se encuentra, por ejemplo, en estos dos epigramas neolatinos muy similares, obra ambos de autores franceses:

- S. Paschasius (E. Pasquier), III,89, *De Mollaeo moriente (Stephani Paschasii Epigrammatum lib. VII, Iconum lib. II, Tumulorum lib. I, Parisiis, 1628, p. 105-106)*:

*Dum miser instaret mortis Mollaeus ad aram,
Has tremulo voces pectore fudit amans.
Deliciae procerum, mea pignora chara valete,
Morti dulce decus vos meminisse mei.
Illumne amentem, an potius reputemus amantem?
Mortis in articulo quem rapiebat amor?
Huic sors mollis erat vivo, mors mollis eidem,
Hinc quoque mollis amor, mollis amaror ei.*

- I. Passeratius (Jean Passerat), *In Silliaci interitum (Delitiae C. poetarum Gallorum, huius superiorisque aevi illustrium III, p. 159)*:

*Silliacus fractos urget dum fervidus hostes,
Sanctius indigno sanguine tingit humum.
Hostile oblitus, non saevi vulnus Amoris,
Pallidulo tales vix dedit ore sonos:
Nulla mei mihi cura, arma haec victricia testor:
Unica me tangit cura, Pyropa, tui.
Plura locuturus Stygia iam nabat in unda,
Voxque eadem in moesta puppe Charontis erat.
Quem poterat vivus finem sperare laborum,
Cui non in media morte pepercit Amor.*

³⁴Michael Tarch. Marullus, Hieron. Angerianus, et Ioan. Secundus, *Poetae elegantissimi*, Spirae Nemetum, 1595, p. 246.

Una variación de este poema, casi con las mismas palabras, se encuentra en los epigramas de Fausto Sabeo (*Epitaphium*)³⁵:

*Factus Amor placidus clausit iam lumina amantis,
Corporis exusti, legit et ossa Charis.
Inferias duxit Cypris maestissima, et urnae
Inscripsit titulum Calliopea brevem.
"Haec lege, quisquis amas, si te non laeserit ignis,
Namque etiam e tumulo torrida flamma micat."*

En estos dos textos aparece el motivo de las cenizas que continúan ardiendo de amor. La fantasía de la propia muerte y la inclusión de inscripciones fúnebres en la tumba del enamorado constituyen, por otra parte, uno de los motivos comunes de la elegía amorosa latina y neolatina³⁶.

³⁵*Op. cit.*, p. 609.

³⁶Dentro de la poesía española baste recordar los poemas de Quevedo con el tema del polvo enamorado. En *Muere de amor y entiérrase amando*, por ejemplo, se incluye, como en la tradición de la elegía amorosa latina, una inscripción:

*Aquí descanso de la triste vida,
Al rigor de mi mal agradecido;
Y el cuerpo, que de amor aún no se olvida,
En poca tierra, en sombra convertido,
Hoy suspira; y se queja, enternecida,
La tumba negra donde está escondido.
Aún arden, de las llamas habitados,
Sus huesos, de la vida despoblados.
!Oh tu que estás leyendo el dura caso
Ansí no veas jamás otra hermosura
Que cause igual dolor al mal que paso,
Que viertas llanto en esta sepultura,
Más por dar agua al fuego en que abraso
Que por dolerte en tanta desventura!
Fue mi vida a mis penas semejante:
Amé muriendo, y vivo tierra amante.*

Sobre el motivo final, con el juego conceptual de las lágrimas y la ceniza, baste recordar, por ejemplo, este epigrama de F. Sabeo (*Ad amicas*), en el que los papeles están, sin embargo, invertidos (*op. cit.*, p. 641):

*Ultimo Amatrices dono vos alloquor umbrae,
Si quis adhuc vobis sub Styge sensus adest.*

El tema de la metamorfosis amorosa en los epigramas de G. Aleandro

Además del *Turbo osseus*, que hemos considerado anteriormente, en otros poemas de Aleandro se encuentran temas similares al de las cenizas y el reloj, aunque en este caso se trata de motivos independientes. No hay, pues, probablemente imitación, sino simples desarrollos paralelos dentro de la tradición del epigrama neolatino. Un ejemplo es el siguiente poema referido a unos restos humanos petrificados (*De iisdem [humanis ossibus saxificatis, in Musaeo Francisci Gualdi Eq. Ariminensis]*)³⁷:

*Quae superesse vides miseri post funera amantis,
Haec ossa in silices vertit iniqua Venus.
Ut dicas, quisquis latitantem excusseris ignem:
Vivus in extinctis ossibus haeret amor.*

La fosilización constituye en este caso una transformación inversa a la de los epigramas de Amalteo y permite al poeta jugar con el contraste entre el frío de la piedra y el fuego amoroso. La metamorfosis en piedra es dentro del tema de los efectos y síntomas del amor un motivo inverso al de la destrucción por el fuego amoroso.

Otro caso parecido es el epigrama del mismo autor titulado *Speculum*, en el que el enamorado se transforma es un espejo³⁸:

*Aequore qui levi splendet crystallinus orbis,
Alcippes fuerat captus amore Mycon.*

*Cernite amatorem vestrum post funera vestra
Iamdudum in lachrymas elicuisse graves.
Spargo ipsis cineres vestros, vos si qua perurit
Flamma mei, illa meis ut foveatur aquis.*

³⁷*Trium Fratrum Amaltheorum...*, *op. cit.*, p. 277. El poema precedente desarrolla el mismo tema, pero de modo totalmente distinto (*op. cit.*, p. 277):

*Quae fuerant hominis, magnae nunc ossa parentis
Visuntur numio saxea facta gelu.
Deucalionaei miracula credite iactus:
Cogimur ad priscas ecce redire vices.*

³⁸*Op. cit.*, p. 280.

*Is lacrymis nunquam parcens noctuve, dieve
 In latices verso corpore totus abit.
 Frigore tum rigidae concrescens unda puellae
 Torpuit aeterno consolidata gelu.
 Hinc speculum Alcippes: unde ipsa emanat imago,
 Quae sculpta in vivo corde Myconis erat.*

Se trata en este caso de un motivo tradicional en la poesía amorosa, el del enamorado cuyas lágrimas se convierten en fuente en la que se contempla la amada³⁹. El contraste entre el espejo que devuelve la imagen de la dama y el rostro inscrito en el corazón del enamorado es, por otra parte, uno de los motivos más corrientes de la poesía petrarquista. Sin embargo, resulta interesante comparar el poema con el motivo del reloj y las cenizas.

Nuevamente los nombres de los protagonistas corresponden al tipo

³⁹El tema se encuentra, por ejemplo, en Torquato Tasso (*Rime*, 422, vv. 12-16), donde el enamorado tras la primera metamorfosis en fuente se transformará en espejo:

*Oh stelle! oh ciel! s'io mi converto in fonte,
 Rimiri in me la fronte,
 E dica: "Ah, sorta ria!
 Specchio m'ha fatto alfin la donna mia,
 Ma specchio, oimè, d'un angoscioso pianto.*

- H. Amalteo, *De suis lacrymis* (op. cit. p. 369):

*Hoc quoties se fonte videt formosa Lycoris,
 In lacrymais toties se videt illa meis.
 Nam tot ego his oculis fudi miserabilis imbres,
 Ut me consumpto fons novus exierit.*

El mismo motivo se encuentra en un soneto de Marino, *Lo specchio* (op. cit., p. 79):

*Fosti di pianto, e del mio pianto umore,
 Puro, lucente e cristallino gelo:
 Or ti fa quasi un pargoletto cielo
 Di questa dea l'angelico splendore.
 T'ha, qual veggio, in cristallo accolto Amore,
 Sol perché'l mio bel Sol, senza alcun velo,
 Quanto del cor nel vivo specchio io celo
 Miri, e la sua beltà nel mio dolore.
 Onde, rivolta in te, quando che sia:
 -Queste son, lassa! - sospirando dica-
 Del mio fedel le lagrime dolenti?
 Or, se ne' pianti suoi, ne' suoi tormenti,
 Me si bella pipinge empia e nemica,
 Che farebbe, cantando, amica e pia?-*

evocativo que hemos visto en los poemas de Amalteo. De hecho, el nombre *Alcippe* es la versión femenina del masculino *Alcippus*, el del enamorado cuyas cenizas son enterradas en el reloj en uno de los poemas de H. Amalteo.

La doble transformación y el hecho de que el espejo guarde la imagen de la amada, estableciéndose así una correspondencia entre la actividad del enamorado en vida y su metamorfosis tras la muerte, es paralela a la de los epigramas sobre el reloj y las cenizas del enamorado. Si bien es verdad que en los epigramas referentes al reloj sólo la primera transformación (la del enamorado en cenizas por efecto del amor) tiene carácter metafórico.

La comparación resulta significativa, pues ambos objetos, el espejo y el reloj, forman parte de la iconografía de la *vanitas*. La dimensión temporal confiere a la contemplación en el espejo un carácter trágico. El espejo se convierte en una especie de reloj que indica el paso inexorable del tiempo. En el soneto 77 de Shakespeare aparecen yuxtapuestas las imágenes del espejo, el reloj y el libro. El espejo se convierte así en reloj y en libro de páginas en blanco, imagen de la memoria. La continuidad de la imagen en la memoria y sus cambios, la imposibilidad de fijar, como en un cuadro, la figura contemplada, son paralelos al discurrir de la vida.

El espejo es un símbolo metonímicamente asociado a la vanidad y la coquetería femenina. En los epigramas de la *Antología palatina* el espejo refleja la belleza de la mujer, pero también su decadencia. La fragilidad del cristal señala el carácter efímero de la juventud. En la tradición poética proveniente de los epigramas griegos la prostituta consagra a Venus su espejo, porque no desea que le recuerde su belleza perdida; o lo rompe al no reconocerse en él, con lo que sólo consigue que su imagen, ahora odiada, se multiplique⁴⁰.

La conexión cristal - hielo se encuentra igualmente en los poemas sobre relojes. Como en el epigrama sobre el cadáver fosilizado, la transformación del agua de la fuente en cristal se atribuye al frío de la amada, de acuerdo con el tema de los efectos del amor que, tal y como hemos señalado, forma parte esencial del motivo. Pero falta lógicamente el contraste con el fuego amoroso. La asociación entre el cristal y el hielo permite

⁴⁰Cf. A.P. VI, 1, 18-20 y 71 y Ausonio, *Epigr.* 60.

conectar la transformación con el simbolismo del agua, que ya hemos visto en otros epigramas en torno al motivo del reloj, en los que el mar actúa como símbolo de inestabilidad. Pero en este caso el simbolismo del agua es diferente; se trata de agua quieta, estancada, propicia a los ensueños, en la que la mirada se abisma y que evoca el abismo de la muerte (*captus amore* sugiere la idea de absorción); agua en la que habita de forma natural el recuerdo. Cristalizada, es agua muerta, definitivamente quieta. El tema de la imagen en el espejo evoca los mitos de la mirada, como el de Narciso, también él licuado, como el amante del epigrama, y convertido en fuente⁴¹.

Marcos Ruiz Sánchez

⁴¹Resulta significativo que el poema de Aleandro vaya precedido de otros dos en que se desarrolla el motivo tradicional de la profecía amorosa cumplida:

- *Tumulus Puellae crudelis* (p. 279):

*Quam bene, quae laeto gaudebas funere amantum,
Callida te propero funere Parca rapit.*

*Quam bene, quae nunquam es flentum mollita querelis,
Te premit hic durus dura puella lapis.*

- *De Galla* (p. 279):

*Quae iuvenum lacrymas, multum quae spreverat aurum,
Muneribus formae Galla superba suae,*

*Nunc fastum obiiciens, studiisque operata Minervae
Parva fatigatam corrogat aera colo.*

Iudicium Paridis sic labilis arguit aetas,

Et tandem a magna est Pallade victa Venus.

En el primero la temática fúnebre se funde con la erótica, al igual que ocurre en los poemas del tipo de las cenizas del enamorado. La tumba adquiere un valor simbólico. La piedra es simbólicamente dual; representa la dureza de la mujer y la de la muerte, incapaces ambas de compasión.