

Catulo, Horacio y Virgilio en un poema de Hurtado de Mendoza

Vicente CRISTÓBAL

RESUMEN

En la «Elegía fúnebre por doña Marina de Aragón» de Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575) son utilizados como fuente pasajes de Catulo (5, 4-6), Horacio (*Carm.* IV 7, 21-28) y Virgilio (*Ecl.* VI, 52-55). Análisis de la recreación.

SUMMARY

In the «Funeral elegy to the lady Marina de Aragón» of the spanish poet Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575) are utilized as sources passages of Catull (5, 4-6), Horace (*Carm.* IV 7, 21-28) and Virgil (*Ecl.* VI, 52-55). Analysis of the imitative process.

1. Catulo

En los versos 58-69 de la elegía fúnebre por doña Marina de Aragón (la «Marfira» de su cancionero) introduce Diego Hurtado de Mendoza una recreación evidente ¹ de los versos 4-6 del quinto poema de Catulo, versos que constituyen la tónica justificación, con el recuerdo de la muerte, de la llamada a la vida y al amor (*carpe diem* avant la lettre) expresada en la primera frase del poema:

¹ Añadimos así una muestra más de la presencia de Catulo en España, tema sobre el que pueden consultarse los estudios de M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, Madrid 1951, t. II, pp. 7-100, y más recientemente, el muy completo (llega hasta el siglo xx y amplía en muchos puntos la información de Menéndez Pelayo) de J. L. Arcaz, «Catulo en la literatura española», *CFC* 22 (1989), 249-286.

*Vivamus, mea Lesbia, atque amemus,
rumoresque senum severiorum
omnes unius aestimemus assis.
Soles occidere et redire possunt,
nobis cum semel occidit brevis lux,
nox est perpetua una dormienda...*²

He aquí el enfrentamiento, melancólicamente constatado por el poeta, de lo efímero del hombre y de la aparente eternidad de los fenómenos naturales: el sol se renueva, pero el hombre no. He aquí el mismo pensamiento que Horacio desarrollaría como justificación asimismo de sus múltiples llamadas al disfrute del presente: la primavera vuelve siempre, pero el hombre no (*Carm.* I 4 y IV 7).

Pues bien, ésta es la versión –no traducción, sino imitación amplificada, bastante arrimada por lo demás al tenor del original– que de tales versos hace don Diego³:

El sol que vemos ir alto y seguro,
muere, y a las estrellas da su lumbre
por no dejar el mundo en torno obscuro.
Mas después, **al caer**, como es costumbre,
abreva sus caballos en **Poniente**
y vémosle **otra vez subir** la cumbre.
Pero la sorda **muerte** no consiente
que quien gusta una vez la agua profunda
otra vez torne a verse entre la gente.
No hay destino que al cabo no confunda
la **noche eterna** y hora del espanto,
ni se espere nacer **la vez segunda**.

Bien se ve la presencia como hipotexto (he aquí un nuevo palimpsesto⁴) del mencionado pasaje de Catulo, modificado por una serie de procesos intertextuales que obedecen a casuística varia: 1) vuelta desde el plural poético *soles* al más prosaico singular «el sol»; 2) amplificación de la imagen con la oración de relativo «que vemos...»; 3) desarrollo nuevamente amplificado –desmesuradamente– de *occidit* por la adición «y a las estrellas...obscuro»; 4) coordinación copulativa de las dos acciones atribuidas al sol (*occidere et redi-*

² Vivamos, Lesbia mía, y nos amemos
y a los rumores de gruñones viejos
no más precio de un as les concedamos.
Morir y renacer los soles pueden;
nosotros, cuando muera el breve día,
dormiremos eterna, única noche...

³ Seguimos la edición de J. I. Díez Fernández, *Diego Hurtado de Mendoza. Poesía completa*, Barcelona 1989.

⁴ Sobre la terminología intertextual v. el libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid 1989 (ed. francesa de 1982) de G. Genette.

re) convertida en una coordinación adversativa («mas después...»); 5) *occidit* es retomado triplemente: una vez como «muere» en su sentido más amplio, otra vez como «al caer» en su sentido más etimológico, y finalmente —creemos— el poeta ha podido relacionar la acción de *occidere*, propia del sol, con el vocablo castellano que, derivado de ese verbo, significa tal acción, «ocaso», y secundariamente, lo ha transformado en su sinónimo «poniente»; 6) mitologización del sol en el texto castellano («abreva sus caballos...»), que no constaba en el latino, con la de nuevo consiguientemente implicada ampliación; 7) traslado del *re-dire* del original, también amplificado, en un «vémosle otra vez subir la cumbre»; 8) precisión de la adversación («pero») que en el original estaba elíptica, al enfrentar lo humano y lo natural; 9) supresión del *nos* y adopción de una perspectiva más distante, sin implicación del poeta; 10) inclusión de nuevo de otro elemento mitológico ajeno al original: la alusión al agua del olvido («que quien gusta una vez la agua profunda»), en paralelismo antitético con el abreviar de los caballos del sol; 11) mantenimiento de la metáfora «noche»=«muerte», que constaba en el modelo, así como de sus dos atributos (*perpetua* y *una*), el primero de ellos trasladado llanamente en «eterna» y el segundo en «ni... la vez segunda». Todo con engrosamiento de la escueta expresión catuliana, de manera que los tres endecasílabos falecios, preñados y concisos, quedan convertidos así en cuatro ampulosos tercetos. Y esos tercetos se insertan, como reflexión, en un más amplio discurso que deplora la crudeza y necesidad de la muerte, lejos ya de su primitivo contexto amatorio.

Por curiosidad puede compararse el desarrollo ampliado de Hurtado de Mendoza con el más escueto y literal que de los mismos versos catulianos hizo Torcuato Tasso en el *Aminta* (vv. 721-723), con bastantes años de posterioridad (la obra fue publicada en 1581, mientras que la elegía a Doña Marina de Aragón data de 1549, año en el que murió la dama). Éstos son los versos:

Amian, ché'l sol si muore e poi rinasce:
a noi sua breve luce
s'asconde, e'l sonno eterna notte adduce,

Con ellos se cierra un coro en el que se alababan las condiciones de vida en la antigua Edad de Oro; y ese coro sedujo a Guarini, que hizo de él una estu-penda emulación paralela en otro de *Il pastor fido* (terminado en 1584; primera edición de 1590), utilizando exactamente las mismas rimas que Tasso pero diciendo justamente lo contrario, de manera que, en respuesta a los versos finales del *Aminta*, basados en Catulo, Guarini escribió los siguientes, que arruinan la exhortación al *carpe diem* que constaba en los pasajes de Catulo y de Tasso:

Speriam, ché'l sol cadente anco rinasce,
e'l ciel, quando men luce,
l'aspettato seren spesso n'adduce ⁵.

⁵ Es ciertamente significativo este episodio en el marco de la recepción de Catulo en el Re-

También en la literatura española podemos encontrar textos derivados del mismo pasaje latino, que pueden servirnos para hacer una confrontación de procedimientos y estilo. Al igual que la de Tasso y Guarini es también mucho más escueta y ceñida al original, sin llegar a ser traducción literal, la recreación que hizo, tres siglos después de Hurtado de Mendoza, el neoclásico y —sucesivamente— romántico Padre Juan Arolas, de la orden escolapia. Consta en una de sus *Cartas amatorias*, titulada «A Inés» (vv. 57-60) ⁶, en la que abundan tópicos provenientes de la elegía romana ⁷, y dice así:

Mil veces muere el sol y a nacer vuelve:
nosotros, al cortar la parca el hilo,
hemos de esperar sólo noche eterna,
sin volver a la luz que una vez vimos.

Son cuatro endecasílabos que proclaman la misma verdad que los cuatro comentados tercetos de don Diego Hurtado de Mendoza ⁸.

Pero volvamos a la poesía de este último. Si echamos una ojeada a los versos que preceden a los que estamos comentando, veremos también unos tonos catulianos que cobran mayor evidencia al apoyarse en los que —de manera totalmente clara— se destacan en el ya citado pasaje. Los versos 31-32 «Antigua, inexcusable, cruda guerra,/ entre el huero y el hombre», y 43-45: «¡Suerte dura que gozas los despojos/ de todo nuestro bien! ¡Oh dura suerte,/ venida para dar males y enojos», suenan como reminiscencia, vaga y borrosa ya, de los lamentos del Veronés por la muerte del gorrion de Lesbía, especialmente allí donde decía:

nacimiento. Ambas canciones son magníficas muestras literarias, cimentadas en modelos antiguos. De modo que un editor de Guarini (Marziano Guglielminetti en *Opere di Battista Guarini*, Turín 1971, 2.ª ed., pp. 659-660) llega a decir: «non aspetti il lettore ch'io dica qual di loro mi paia più bella... ma dico bene che questa è di maggior fatica, di maggior arte, e in conseguenza degna di maggior lode. E dico di più: che forse la nostra lingua non ha componimento che sia fatto in risposta, con obbligo di rime, né più bello né meglio fatto di questo... Esempio nobilissimo, e forse unico in questa lingua, a' nostri posteri di quel che possano due poeti sì chiari e sì stimati de' nostri tempi, che in niuna cosa si sono mai sì bene incontrati per cozzar insieme d'arte e d'ingegno, siccome in questa.»

⁶ V. *Obras de Juan Arolas*, ed. y estudio preliminar de L. F. Díaz Larios, Madrid 1982, pp. 7-8.

⁷ Cf. J. L. Arcaz, «Ecos clásicos en la poesía amatoria de Juan Arolas», *CFC-Elat* n.s. 4 (1993), pp. 267-299, concretamente p. 273, donde se destaca el pasaje que aquí citamos en medio de todo un cúmulo de recuerdos de Catulo, Tibulo y Ovidio.

⁸ J. L. Arcaz, «Catulo en la literatura española», art. cit., p. 272, señala la imitación que de esos mismos versos, aunque más despegada ya del original, hacía Meléndez Valdés en la oda XXI de *La paloma de Filis*: «De tu paloma, ¡oh Filis! / lección en tiempo toma, / antes que al triste ocaso / tu claro sol trasponga.»

*At vobis male sit, malae tenebrae
 Orci, quae omnia bella devoratis;
 tam bellum mihi passerem abstulistis.
 O factum male! o miselle passer!
 Tua nunc opera meae puellae
 flendo turgidoli rubent ocelli*⁹.

2. Horacio

El final del poema, en fuga, con el mito de Orfeo, contiene un recuerdo horaciano¹⁰, precisamente de un poema que también termina en fuga, la oda IV 7 (*Diffugere nives...*), aquella que, en sentencia del ínclito Housman, es «el poema más hermoso de la literatura antigua»¹¹. Acababa el poema de Horacio, en efecto, constatando con ejemplos míticos la universalidad e irreparabilidad de la muerte (vv. 21-28):

*cum semel occideris et de te splendida Minos
 fecerit arbitria,
 non, Torquate, genus, non te facundia, non te
 restituet pietas;
 infernis neque enim tenebris Diana pudicum
 liberat Hippolytum,
 nec Lethaea valet Theseus abrumpere caro
 vincula Perithoo*¹².

Y así también la elegía del español (vv. 224-232):

... porque al que pasa el agua del olvido
 en vano lo desea quien lo pierde.

⁹ Mal vosotras tengáis, tinieblas malas del Orco, que os tragáis todo lo hermoso: ¡tan lindo gorrión me habéis robado! ¡Oh caso desgraciado! ¡infeliz pájaro! Llorando en tu recuerdo los ojuelos de mi amada se inflaman y enrojecen.

¹⁰ El horacianismo de Hurtado de Mendoza deriva más bien de las *Epístolas* que de las *Odas*, y se realiza sobre todo como una recepción del género literario de la epístola, según las pautas del Venusino: cf. E. Rivers, «The Horatian Epistle and its Introduction into Spanish Literature», *Hispanic Review* 22 (1954), 175-194. Por el contrario, Garcilaso se sirvió más bien del Horacio lírico. Por todo lo cual es más destacable esta reminiscencia de las *Odas* en Hurtado de Mendoza.

¹¹ Véase la anécdota que, a propósito de esta opinión, cuenta G. Highet en *La tradición clásica*, Méjico 1978, II, pp. 299-300.

¹² Tan pronto como mueras y a ti Minos sentencia haya dictado, no, Torcuato, el linaje, no elocuencia, no piedad te hará vivo.

No le llame con llanto y con gemido,
con ruegos, sacrificios y oraciones,
 que todo le será tiempo perdido;
 y **no con luengo tiempo de razones,**
 no con favor, destreza, ni violencia,
 no con oro, con plata, ricos dones,
como una vez sea dada la sentencia.

Más en concreto, las dependencias las podemos establecer del modo siguiente: 1) se trata del mismo pensamiento general; 2) la mención del «agua del olvido» se apoya en el término *Lethaea* del v. 27 de la oda y entra en una perífrasis para nombrar el hecho de la muerte, que en el original horaciano estaba expreso en *occideris*; 3) la anáfora triple de *non* en la fuente latina se reproduce, ampliándola, en el texto castellano, como puede verse; 4) el tercer to penúltimo, y en especial el verso central de ese terceto «con ruegos, sacrificios y oraciones» es un obvio desarrollo del término *pietas* del v. 24 de Horacio; 5) la expresión «luengo tiempo de razones» es otra evidente perífrasis para recoger el término *facundia* del texto horaciano (v. 23); 6) la secuencia final «como una vez sea dada la sentencia» traduce la expresión horaciana *cum semel... fecerit arbitria*.

Conviene también, no obstante, reparar en aquello que no se aprovecha del hipotexto. En este caso, se trata al menos de dos elementos. En primer lugar, los ejemplos míticos horacianos (Diana, que no pudo liberar a Hipólito, su favorito; y Teseo, que no pudo liberar a su amigo Pirítoo) y el nombre mítico de Minos, juez del infierno, como dador de la sentencia. Se explica tal preterición, a mi juicio, por lo siguiente: el ejemplo de Orfeo, que consta en versos anteriores (196-222), expuesto con algún detenimiento, suple a los ejemplos horacianos de manera más pertinente y adecuada en relación con el caso real que se glosa, porque la persona perdida, Eurídice, es también una mujer, y es la amada (no así en los ejemplos horacianos, en los que se trata de dos varones, Hipólito y Pirítoo), muerta además prematuramente como doña Marina de Aragón¹³. La mención de Minos es obviada porque, aunque no hay inconveniente ninguno en aludir como ejemplo a las figuras míticas, cual si de personajes de un remoto pasado histórico se tratara, y aunque tampoco hay inconveniente en acudir a ciertas otras figuras del panteón antiguo como símbolos de realidades abstractas o sobrenaturales (así el Orco o Huerco en vv. 31-33, así la Parca o Hada en vv. 55-57 del mismo poema), puede sentirse ya como algo más comprometido y chocante con las creencias vigentes el mencionar a Minos como juez de los muertos. «Huerco» se puede entender

Ni de infernal tiniebla libra al casto
 Hipólito Diana,
 ni a Pirítoo los nudos del Leteo
 romper Teseo puede.

¹³ Parece evidente por todo ello la asimilación y fusión del poeta, en sus sentimientos, con la figura de Orfeo: cf. A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, I, Madrid 1984, p. 98.

como un símbolo del infierno y «Hada» como un símbolo de la muerte, pero Dios Padre como juez de las almas no consiente de símbolos tales, de manera que el poeta ha preferido la fórmula impersonal «como una vez sea dada la sentencia», que es la misma que constaba en su hipotexto horaciano, con sólo sujeción del sujeto y traslado de la frase a voz pasiva.

Hay otra preterición con respecto al modelo. Hurtado de Mendoza ha repetido, con *amplificatio*, los conceptos horacianos de *facundia* y de *pietas*, según hemos visto; pero se ha dejado el primer elemento aireado por Horacio: *genus*. Tal vez el poeta hispano no se atrevió a dejar constancia del poco valor del linaje ante la muerte, siendo la difunta doña Marina, a quien dedicaba la elegía, hija del conde de Ribagorza. También él era, como se recordará, descendiente de marqueses (nieto del Marqués de Santillana, concretamente). De manera que, ni siquiera en el más allá, osó menoscabar el poderío de la alcurnia. Quizás haya sido ésa la motivación de no haber seguido a su modelo (un hijo de liberto, cliente de nobles) también en ese punto.

De modo que tenemos en el mismo poema de Diego Hurtado de Mendoza desarrollos, no en contaminación sino en sucesión, de dos pasajes poéticos latinos pertenecientes a dos grandes poetas de la romanidad: Catulo y Horacio. Poetas eran éstos entre los que, a su vez, mediaba con alguna frecuencia el vínculo de la dependencia intertextual¹⁴. Y precisamente los sendos poemas suyos de que hemos hablado, el *carmen* 5 de Catulo y la oda IV 7 de Horacio, están en una reconocida relación de ese tipo¹⁵; pues Horacio parece tratar de emular al de Verona cuando, hablando aquél de los soles que se ocultan y renacen, como premisa para establecer por contraste el ocaso sin alba de los humanos (vv. 4-6 arriba citados), retomaba el mismo pensamiento de fondo pero con una imagen sólo levemente cambiada: donde Catulo decía «soles», Horacio dice «lunas» —manteniendo también el plural poético— y acomoda a la nueva imagen el resto de los pormenores (vv. 13-16). De manera que, acaso advertida por el poeta español esta relación de semejanza entre ambos poemas, ha sido dicha constatación lo que le ha llevado del uno al otro. Una probable apreciación crítica de don Diego Hurtado de Mendoza ha condicionado la utilización de los dos poemas latinos como hipotextos sucesivos de su elegía.

¹⁴ He aquí una selección bibliográfica sobre las relaciones literarias Catulo-Horacio: C. W. Mendell, «Catullian echoes in the Odes of Horace» *Class. Phil.* 30 (1935), 289-301; A. Rutgers van der Loeff, «Quid Horatius cum Catullo?» *Mnemosyne* 4 (1936-37), 109-113; P. Gilbert, «Catulle et Horace» *Latomus* 1 (1937), 88-93; J. Ferguson, «Catullus and Horace» *Amer. Journ. of Phil.* 77 (1956), 1-18; R. T. van der Paart, «Catullus en Horatius», *Hermeneus* 40 (1968-69), 287-296; J. A. Richmond, «Horace's "mottoes" and Catullus 51» *Rhein. Mus.* 113 (1970), 197-204; O. M. Lee, «Catullus in the Odes of Horace» *Ramus* 4 (1975), 33-48; y muy especialmente, A. Traina, «Orazio e Catullo» en *Note e saggi filologici*, Bolonia, 1975, pp. 253-275. Véase también, de muy reciente aparición, el artículo de J. C. Fernández Corte «Un ejercicio de imitación de Catulo por Horacio: Cat. 11 y Odas II 6», *Latomus* 52 (1993), 596-611. Aludimos a la cuestión asimismo en nuestro estudio «Precedentes clásicos del género de la oda», en *La oda* (ed. B. López Bueno), Sevilla 1993, pp. 19-45, concretamente en pp. 26-28.

¹⁵ Así lo señalamos en nuestra introducción a dicha oda en *Horacio. Odas y Epodos*, ed. bilingüe de M. Fernández-Galiano y V. Cristóbal, Madrid: Cátedra 1990, p. 343.

Una deuda más con Horacio cabe destacar. Precisamente la oda en cuestión era uno de esos poemas que concluían, no anudando con el principio, no con un epílogo esperado, sino en fuga, cortando bruscamente el discurso con los ejemplos míticos sin retomar el hilo y sin volver al razonamiento que se estaba desarrollando. Es éste un modo de concluir Horacio sus odas al que de cuando en cuando recurría ¹⁶. Y así también el español ha construido su poema con un final de este tipo. El modelo horaciano tiene, pues, aquí una presencia doble, temática y formal.

3. Virgilio

En cuanto al mito de Orfeo y Eurídice, que se integraba en la elegía como una muestra del principio según el cual «al que pasa el agua del olvido/ en vano lo desea quien lo pierde», no detectamos que en su exposición tenga relación intertextual demasiado precisa con los correspondientes relatos de dicho mito en el libro IV de las *Geórgicas* o en el X de las *Metamorfosis*, que, como se sabe, son las dos fuentes primarias ¹⁷. Se recuerda el tema someramente, en sus líneas generales, sin hacer en ese recuerdo proyección concreta apenas de ninguno de sus dos principales testigos antiguos, según hemos podido comprobar. Ni hallamos tampoco nada que vincule estos versos al *Orfeo* de Poliziano. He aquí el texto:

Pudo Orfeo con voz y mano diestra
penetrar a los reinos del infierno
y a la gente mover que no se muestra;
la cruera vencer del mundo eterno,
volver la ley escrita en diamante,
y al oscuro señor de duro en tierno.

Ni dejó de cantar el dulce amante,
estorbando el cruel y triste oficio,
hasta que vio su Eurídice delante.

Mas no esperó gozar del beneficio
el mísero amador y mal sufrido
y así se mudó en llanto su ejercicio.

Por los **desiertos** montes va perdido,
siete noches arreo con sus días
de lágrimas y quejas mantenido.

¡Ay mezquino amador! ¿En qué porfías?
Ciégate la esperanza y el deseo
y hácesla que muera por dos vías.

¹⁶ Cf. P. H. Schrijvers, «Comme terminer une ode?», *Mnemosyne* 26 (1973), 140-159. V. nuestro estudio «Morosidad descriptiva en la lírica horaciana», en *Retórica y Poética* (ed. J. A. Hernández Guerrero), Cádiz 1991, pp. 123-136.

¹⁷ Nada sobre esta recreación del mito de Orfeo por Hurtado de Mendoza se lee en el libro, bastante insatisfactorio, de P. Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid 1948.

¡Ay misero amador, mezquino Orfeo,
a los hielos y nieve condenado,
cuán conformes tu mal y el nuestro veo!

Tú vas ahora por Tracia desterrado,
hinchiendo cielo y tierra con tu queja
y suspiros mezclando con cuidado.

Ella, vuelta en espíritu, se aleja
por extendido campo y hierba verde,
aunque no sin dolor porque te deja.

Pero no que tornar a ti se acuerde,
porque al que pasa el agua del olvido
en vano lo desea quien lo pierde.

Hemos dicho arriba que el texto hispano no presentaba «relación intertextual demasiado precisa» con Virgilio u Ovidio, y en ese estrecho margen que dejábamos queremos incluir dos notas que hablan de una cierta, remota, presencia de esas dos fuentes antiguas: los *septem... ex ordine menses* de *Georg.* IV 507 fueron convertidos por Ovidio (*Met.* X 73) en *septem... diebus* —des-haciendo así lo que consideraba una hipérbole de su antecesor, pero manteniendo el mismo numeral—, de manera que en este detalle el poeta español, con sus «siete noches arreo con sus días», parece estar más cerca de Ovidio que de Virgilio (cercanía relativa ésta que es una tónica general de toda su obra); podría ser, sin embargo, que el adjetivo *desertus* aplicado al río Estri-món en *Georg.* IV 508 hubiera motivado el uso, en el mismo contexto, del mismo adjetivo aplicado a «montes» en el poema castellano. Paralelos, como se ve, no muy significativos ni concluyentes. Si que creemos observar en relación con Virgilio la imitación segura en el hispano de un pasaje de la égloga VI¹⁸, imitación no temática, sino del diseño retórico de toda una secuencia; me refiero al pasaje en el que el Mantuano recordaba los desgraciados amores de Pasífae y se dirigía a ella en un apóstrofe (*Ecl.* VI 52-55):

*A! virgo infelix, tu nunc in montibus erras:
ille latus niveum molli fultus hyacintho
ilice sub nigra pallentis ruminat herbas
aut aliquam in magno sequitur grege...*¹⁹

Ese pasaje, en efecto, parece ser el germen, en su estructura (apóstrofe —repetido, puesto que la exclamación *a! virgo infelix* ya constaba en el verso

¹⁸ Sobre la deuda de Hurtado de Mendoza con el Virgilio de las *Églogas*, v. M. J. Bayo, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550)*, Madrid 1970 (2.ª ed.), donde, sin embargo, no se alude a esta menuda reminiscencia de égloga VI. El virgilianismo, no obstante, de Hurtado de Mendoza es minoritario con respecto a su deuda con otros poetas, especialmente Ovidio y Horacio, y en ello, entre otras cosas, se distancia del muy virgiliano Garcilaso: sobre lo cual ha tratado J. C. García en su estudio «Virgilio en Hurtado de Mendoza», que aparecerá en las *Actas* del XI^o Simposi de la Secció Catalana de la SEEC.

¹⁹ ¡Ah, doncella infeliz! tú por los montes vagas ahora, aquél, recostando su espalda nívica en blando jacinto,

47—, contraposición entre el amante o la amante y la amada o amado...) y también en algo de su contenido, de los versos 214-221 de la elegía que nos ocupa: «¡Ay mezquino amator!... ¡Ay mísero amator... Tú vas ahora... desterado... Ella... se aleja por extendido campo y hierba verde.»

He aquí, pues, en un único poema de don Diego Hurtado de Mendoza, el uso coordinado —no contaminado— de tres pasajes pertenecientes a tres poetas cimeros de la literatura latina. He aquí una vistosa muestra de labor de taracea literaria, hecha con teselas del más puro clasicismo romano.